

**Отзыв официального оппонента Будаевой Туяны Баторовны
о диссертации Янь Цзянаня «Национальные традиции
в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня»,
представленной на соискание учёной степени кандидата
искусствоведения по специальности 17.00.02 — Музыкальное искусство**

Течение «Новая волна» (新潮 *синчао*) с конца 70-х гг. XX в. захлестнула все важнейшие виды китайского искусства, включая композиторское творчество. Основным вектором этого течения можно считать соединение и синтез традиционного и современного, восточного и западного. В музыке это выразилось через национальные тембры, ритмы, интонации, лад, преломляемые с помощью авангардных композиторских техник. Сюй Чанцзюнь (徐昌俊), находясь в одном ряду со знаменитым сегодня на весь мир Тань Дунем (谭盾), стал ярким представителем «Новой волны». Вместе с тем, в российском музыкознании произведения этого композитора ещё не получили освещения, а потому **актуальность** и **новизна** научного исследования, посвящённого его творчеству, не вызывает сомнений.

Три главы диссертации последовательно и аргументированно выстраиваются в органичную концепцию, в рамках которой заявленная тема раскрывается весьма многогранно.

В **первой главе** автор даёт общую культурную характеристику течению «Новой волны», проводя параллели между поэзией, изобразительным искусством и музыкой. Уникальный в своём роде диалог-интервью ведущих китайских композиторов о судьбе современной китайской музыке (1985), переведённый на русский язык автором диссертации, позволяет сделать срез того, как видели свою творческую задачу сам композиторы.

Описание активной научной, лекторской, организационной, административной деятельности Сюй Чанцзюня, ставшего лауреатом многочисленных композиторских конкурсов, открывшего в г. Тяньцзине первый в мире филиал Джульярдской школы, демонстрирует его как личность с мировой географией, весьма продуктивную, созидательную и пассионарную.

Таким образом, диссертация содержит в себе и внушительный биографический блок, что требуется не только для объёмного понимания творческого облика композитора, но и важно для достойной оценки людей подобного уровня в мире современной китайской профессиональной музыки.

Во **второй главе** на примере нескольких самобытных инструментальных и оркестровых произведений Сюй Чанцзюня автор диссертации прекрасно справляется с задачами разностороннего музыковедческого анализа. Примечателен выбор сочинений: каждое из них имеет некую отличительную особенность будь то инструментальный состав, структура или музыкальный язык.

Достаточно подробный разбор сочинений сопровождается этноорганологическим описанием таких китайских инструментов как четырёхструнная лютя *люцинь* (柳琴), цимбалы *янцинь* (扬琴), трёхструнная лютя *саньсянь* (三弦), двухструнная скрипка *эрху* (二胡). Необходимость этого продиктована не только тем, что часть инструментов мало освещена в российском музыкознании, но и тем, что конкретный инструмент влияет «не только на мелодику, но и на гармонию, и фактуру произведения» (с. 59). Поэтому в работе рассматриваются вопросы настройки инструментов, исполнительских техник, способы интеграции традиционных инструментов в современную музыку с точки зрения тембров и строя, особенности интерпретации разными музыкантами.

Анализ произведений, несомненно, освещает и их структуру, в том числе на с. 58-59 описана китайская музыкальная форма *дацуй*, отличающаяся темповым ускорением при наличии свободного начального и заключительного разделов, и её совмещение с западными принципами архитектоники. Дополнительно эрудиция диссертанта Янь Цзяняна демонстрируется приводимыми аналогиями с произведениями других композиторов.

В **параграфе 2 главы II** на большом количестве примеров показано, как специфический и хорошо узнаваемый носителям китайской культуры музыкальный язык традиционного театра (в частности, пекинской оперы *цзинцзюй* 京剧), проявляющийся в ритмах и мелодических комплексах,

эффектно претворяется в произведениях Сюй Чанцзюня. Сам композитор называет этот метод работы «реконструкцией» (с. 94), когда с помощью композиторских средств современной музыки он воссоздаёт тот материал, что свойствен пекинской опере (см. с. 95).

Одной из наиболее характерных особенностей китайской традиционной музыки является, конечно, её ладовая организация. Помимо пентатоники, диатоники, элементов неомодальности, в **параграфе 3 главы II** представлено и то, как Сюй Чанцзюнь вписывает серийную технику, элементы ограниченной алеаторики, сонорные эффекты в общее звуковое полотно, выстроенное на тембрах традиционных инструментов.

Особое значение в диссертации имеет **глава III**. В её первых разделах с разных ракурсов подробно рассмотрен оркестр китайских народных инструментов. Остальные разделы посвящены дирижёрскому мастерству с практических позиций и содержат в себе результат собственных профессиональных дирижёрских наработок диссертанта Янь Цзяняня. Автор поднимает проблемы, встающие перед дирижёром оркестра китайских народных инструментов и интерпретатором произведений Сюй Чанцзюня, которые рассчитаны не только на составы с традиционными инструментами, но и на западный симфонический оркестр. В анализе в том числе используются современные методы объективизации звука в виде компьютерной программы SPAX А. В. Харуто (с. 137-139).

Здесь же диссертант предлагает и возможные пути решения вопросов дирижирования. При этом особо отмечается, что дирижёру важно хорошо разбираться в композиции, чтобы грамотно реализовывать на сцене композиторский замысел (с. 119). В этом свете весьма информативен анализ работы пяти китайских известных дирижёров.

Подобную практическую нацеленность диссертационного исследования в сфере китайской музыки, несомненно, следует признать не только свежей, но и необходимой для музыкантского сообщества направленностью.

В ходе ознакомления с диссертационной работой, тем не менее, выявились некоторые спорные нюансы, на которые хочется обратить внимание автора в качестве замечаний и пожеланий:

1. Необходима унификация всех, а не выборочных китайских терминов и имён. Так, не совсем понятно как соотносятся между собой «Танец дракона» для оркестра китайских народных инструментов (1998), «Праздничная рапсодия» («Танец дракона») для симфонического оркестра (2014) (с. 200-201) и Рапсодия для оркестра китайских народных инструментов «Новый танец дракона» (с. 155, 167, 171). Какое сочинение имеется в виду под последним названием? Стоило бы для прояснения ситуации во всех случаях дать названия в иероглифах.

Особое внимание следует уделить точности русской транскрипции. Например, название ударного инструмента *муюй* (木鱼, букв. «деревянная рыба») даётся в различном написании: в ошибочной русской транскрипции отдельно и слитно («му ю», с. 31; «мую», с. 158), а также только в иероглифике и латинской транскрипции с тонами («деревянная рыба (木鱼 [mùyú])», с. 115).

На с. 86 в обозначении иероглифической нотации для записи звучания традиционных ударных инструментов представлено значение каждого иероглифа, но русская транскрипция отсутствует. Вместе с тем её необходимость обоснована не только унификацией всех терминов, но и тем, что китайские музыканты и артисты-певцы используют её и в качестве мнемокодов, то есть заучивают как формулы.

2. На с. 54 в сноске 33 написано: «гонг (ло 锣) — древний китайский буддийский ударный инструмент, который представляет собой маленький гонг с деревянной подставкой». В действительности термин *ло* является собирательным понятием для всех музыкальных инструментов типа гонга. Поэтому желательно всё же уточнить, какой именно «древний китайский буддийский ударный инструмент» имелся в виду.

3. На с. 82-83 в качестве самостоятельной единицы оркестра пекинской оперы упоминается «односторонний барабан *даньпигу* (单皮鼓)» (с. 83). На

самом деле это лишь альтернативное название «дощатого барабана» *баньгу* (板鼓), который считается основным ударным инструментом во многих оркестровых составах и о котором речь в диссертации идёт чуть ранее.

4. В разделе о музыке пекинской оперы упоминаются интонационные структуры *сипи* и *эрхуан*, которые автором диссертации обозначаются как «типовые мелодии» (с. 92), при этом сам китайский термин *цяндяо* (腔调) в тексте не фигурирует. Было бы точнее перевести *сипи* и *эрхуан* как «напевы», поскольку к понятию «типовые мелодии» ближе мелодические клише *цюйпай* (曲牌), функционирующие наряду с напевами.

Вопросы:

1. В нотных примерах №3 (с. 59), №5 (с. 60), №3 (с. 85), демонстрирующих фрагменты пьесы для лютни *люцинь* «Танец меча» (剑器, Цзянь ци, 1986), используется целый набор дополнительных знаков. Их значение вряд ли известно большинству западных музыкантов, поэтому хотелось бы прояснить данные элементы нотации.

2. На с. 79-80 упоминается произведение Сюй Чанцзюня «Эхо Колоколов» (编钟徊响, Бяньчжун хуэйсян, 2019) для оркестра колоколов *бяньчжун* (编钟) и оркестра китайских народных инструментов. Учитывая уникальность инструментального состава этого сочинения, было бы интересно узнать об этом произведении чуть больше. Кроме того, на с. 121 упоминаются колокола с похожим названием *бочжун* (搏钟). Пожалуйста, уточните, в чём заключается разница между двумя указанными терминами?

Перечисленные замечания и возникшие вопросы ни в коей мере не умаляют всех отмеченных достоинств данной диссертационной работы, выполненной на профессиональном уровне.

Автореферат и шесть публикаций автора, среди которых три — в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК РФ, полностью отражают основные заявленные научные положения работы.

Полученные автором в ходе исследования результаты, несомненно, имеют достаточную теоретическую и практическую значимость и могут использоваться как в исследованиях современной музыкальной культуры других регионов Азии, так и в учебных курсах заведений культуры и искусства, в практике подготовки дирижёров, просветительской деятельности.

На основании изложенного можно сделать вывод, что диссертация Янь Цзянаня «Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня» соответствует п. 9, 10 и 14 Положения «О присуждении учёных степеней», утверждённого Постановлением Правительства РФ от 24.09.2013 № 842 в ред. от 01.10.2018, представляет собой самостоятельную завершённую научно-квалификационную работу, а её автор Янь Цзянань заслуживает присуждения искомой учёной степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство.

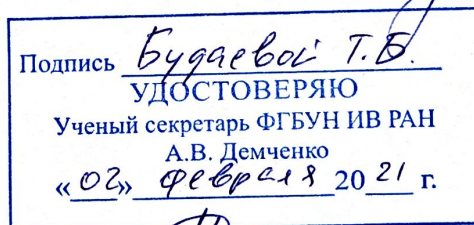
Кандидат искусствоведения,

научный сотрудник отдела Китая

ФГБУН Институт востоковедения РАН

Т. Б. Будаева

2 февраля 2021 г.



Будаева Туяна Баторовна

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки

Институт востоковедения Российской академии наук

Адрес: 107031 Москва, ул. Рождественка, д. 12

раб. тел: 8 (495) 624 6674

e-mail организации: info@ivran.ru

e-mail личный: tbudaeva@mail.ru

веб-сайт организации: www.ivran.ru

