

ОТЗЫВ

официального оппонента доктора искусствоведения, профессора
Алябьевой Анны Геннадьевны о диссертации
Лю Илунь «Монгольская песня в Китае: исторический и музыкально-теоретиче-
ский аспекты», представленной на соискание ученой степени кандидата
искусствоведения по специальности 5.10.3 – Виды искусства
(музыкальное искусство) (искусствоведение)

Судя по названию работы, научному сообществу предлагается интересней-
ший экскурс в историю становления и развития уникального феномена – монголь-
ской протяжной песни, бытующей на севере Китая (Внутренняя Монголия), и, в этом
смысле ожидания вполне оправдываются. Автор в своей диссертации, затрагивая
различные вопросы духовной культуры и мифопоэтической картины мира носите-
лей традиции, уделяет самое пристальное внимание теоретическому осмыслению
жанрового состава песен, поэтическому тексту, метrorитмическим и ладоинтонаци-
онным закономерностям, что позволяет представить целостную картину названного
феномена во всем его многообразии. Кроме того, работа выполнена в русле сформировавшихся в отечественной науке методологических подходов к изучению степной/кочевой культуры как социокультурного явления и ее связи с природно-географическим пространством (Л. Н. Гумилев и др.), что значительно расширяет проблематику диссертации. В этой связи **тема** диссертации Лю Илунь «Монгольская песня в Китае: исторический и музыкально-теоретический аспекты» **актуальна и перспективна**.

Материал исследования весьма объемён и включает в себя нотные тексты монгольских песен, поэтические тексты, аудио- и видеозаписи песен, а также исторические и теоретические труды китайских и монгольских ученых. Многие из источников вводятся в научный обиход впервые.

Методология исследования обусловлена выбором материала и носит комплексный характер: автор использует исторический, структурно-типологический, а также методы анализа и синтеза, что позволяет сделать вывод о **достоверности и обоснованности** полученных **результатов**.

Структура работы логична, диссертация имеет все необходимые разделы и состоит из Введения, трёх глав, разделенных на параграфы, Заключения, Списка литературы (159 наименований, из них 8 на монгольском и 79 на китайском языках) и двух Приложений.

Во Введении четко сформулированы цели и задачи диссертации, научная новизна, положения, выносимые на защиту и т.д. Среди параметров **научной новизны** следует особо отметить, что помимо целостного анализа образцов монгольских протяжных песен, впервые предложена и обоснована их жанровая классификация, а также впервые проанализированы типологические закономерности и исследованы специфические черты как в аспекте их исторического развития, так и на уровне средств музыкальной выразительности.

Глава первая «Песня в культурной традиции монголов» выполняет, своего рода, роль введения в проблематику становления, развития и функционирования монгольской песни в культурном пространстве данного этноса.

Автор справедливо делает акцент на необходимости учитывать природные условия (географическую составляющую) в рассуждениях о специфике культуры и образе жизни монголоязычных народов (*1.1. Историко-культурные предпосылки возникновения монгольской песни*). И еще один важный момент: уникальность Внутренней Монголии в Китае как историко-культурного региона определяется тесными контактами представителей Востока и Запада, что, в свою очередь, обуславливает «смешение и тесное переплетение культур многих народностей, но в первую очередь, это кочевники, которые живут на этой территории» (Дисс., с. 17). Именно песенная традиция, по мнению автора, во все периоды исторического развития занимала важное значение в культуре монголов и отражала их мифопоэтическую картину мира. Отмечается, что монгольская протяжная песня считается одним из древнейших жанров, наряду с шаманскими, обрядовыми и календарными и включает в себя «пастушескую поэзию» (буколика), мадригал, хвалебные песни, поучение, праздничные, свадебные, застольные песни, хоровая песня «Чаоэр», песни тоски по родине (Дисс., с. 20). Жанровые особенности некоторых песен будут подробно рассматриваться во Второй главе работы. Что касается мадригала, то далее в работе о нем не упоминается. Не могли бы Вы уточнить о каком мадригале в данном случае идет речь?

Далее автор в разделе (*1.2. Особенности песенного искусства. Традиции и обряды*) сосредотачивает свое внимание на древнейших образцах музыкального творчества кочевых народов – это призывы, кличи, зовы и др., которые, согласно пред-

ставлениям носителей традиционной культуры, имели магический характер. Отмечается, что данное качество было присуще и протяжной песне (Дисс., с. 27). Судя по материалу, представленному соискателем, наличие «кодовой мелодии» в обрядах (Дисс., с. 27) (своего рода, мелодической модели), демонстрирует тот факт, что мы имеем дело с явлением, которое встречается в фольклорной практике разных народов и носит типологический характер и имеет выход на уровень психологии музыкального восприятия. Заслуживает всяческой поддержки мысль соискателя о том, что основой становления и развития фольклора монгольского народа стала мифопоэтическая картина мира кочевников, нашедшая отражение в сказках и легендах, обрядах и ритуалах. Поскольку, согласно В. Н. Топорову, «... ритуал обращен ко всем находящимся в распоряжении человека средствам восприятия, познания, прочувствования мира, его переживания – к зрению, слуху, обонянию, осязанию, вкусу, к сердцу и к разуму. Ритуал не только обращен к этим средствам: в известной степени он мобилизует их ...»¹, то, вполне вероятно, что присущий этим песням синтез поэзии и мелодики, специфика тембрового звучания, выступают в качестве средств активного воздействия на эстетическое, эмоциональное состояние участников действия, что согласуется, с отмеченной В. Н. Топоровым, спецификой ритуала.

Характеризуя особенности развития протяжной песни в историко-культурном контексте (1.3 *Этапы развития монгольской протяжной песни*), автор придерживается мнения о существовании трех периодов: II-I века до нашей эры – культура охотников горно-лесистой местности (шаманские, охотничьи образцы, короткие песни (дундяо)); до 800-х годов – степная культура (протяжные песни чандяо); с XIII в. – период сосуществования оседлой и степной культур. В каждом из обозначенных периодов соискатель, выделяет наиболее показательные черты, присущие этому жанру, справедливо трактуя их в контексте определенного типа культуры, во многом обусловленного природно-географическим пространством и образом жизни населения. Именно в третий период (характеризуется параллельным сосуществованием степной и оседлой культур) появляется новый жанр – степная песня, которая вытесняет краткие напевы (дундяо) (в Автореф. ошибочно представлена в разделе 2.1 стр.

¹ Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1988. – С. 18.

10). В данном периоде привлекает внимание описываемый феномен придворного церемониального оркестра, состав которого включал и монгольские, и китайские народные музыкальные инструменты (Дисс., с. 43). Полагаем, что в этом случае мы имеем дело с явлением устного профессионализма, которое может представлять отдельный интерес для музыкального востоковедения. Вывод, к которому приходит автор, звучит весьма убедительно и не вызывает сомнений: «*Монгольская протяжная песня является ярким образцом монгольской степной культуры в Китае*» (Дисс., с. 45).

Подробный анализ жанровой системы протяжных песен содержится во **Второй Главе «Жанровая классификация протяжных народных песен»**, в которую вошли следующие жанровые разновидности: буколики древних северных кочевников, любовные песни и песни тоски по родине, застольные песни, ода и хвалебные песни, свадебные песни, песни *чандяо* (каждому жанру посвящен отдельный параграф главы). Соискатель, формулируя основную идею главы о наличии, с одной стороны, отличительных черт, а, с другой стороны, общих закономерностей в протяжных песнях, последовательно раскрывает ее на различных примерах. В главе содержится характеристика образного строя песни, ее исполнения, и, в целом, бытования многообразных жанровых разновидностей буколик – буколики гуннов, сяньби, тюрков, степные песни монголов (степная буколика). Заслуживает всяческой поддержки мысль автора относительно особой роли монгольской музыки в истории Китая, которая заключалась прежде всего в том, что монгольская музыкальная культура рассматривается в качестве связующего элемента между «степями к северу от Великой китайской стены и Центральной равниной» (Дисс., с. 62).

Особенностью любовных песен является их разделение на мужские и женские с соответствующей тематикой. Выделяется три разновидности напевов, согласно их содержательному аспекту: романтические, философские, песни-страдания. Среди песен, в которых герой тоскует по родине, особого внимания, на наш взгляд, заслуживает образ монгольской юрты, как единственного места, воплощающего архетип родины, и изофункциональный ему образ родного дома, что, возможно, коррелирует с понятием «юрточной» модели мышления, предложенном Е. М. Карелиной в своем исследовании «История тувинской музыки новейшего времени (XX – XXI вв.)» (М., 2010).

Для музыкальной стилистики застольных песен характерно мелодическое кружение, средний регистр, четкий ритм. Их могли исполнять как соло, так и коллективом. Богатство и разнообразие этой жанровой разновидности протяжных песен позволяет говорить о них как об особом виде искусства, где профессиональному певцу поручалась весьма ответственная роль – напомнить участникам о законах гостеприимства, воспеть дружбу и подвиги предков. Отметим, что почти во всех жанровых разновидностях автор отмечает наличие, так называемых, кратких вариантов (наличие мифопоэтической бинарной оппозиции «краткий/долгий»).

Что касается од, то в них воспевались, прежде всего, героические заслуги правителей («Мудрейшему владыке Чингисхану»), а также религиозно-философские аспекты духовной жизни народа («Несравненно уважаемый») и природные явления («Свежий и прекрасный Хангай» и др.). Характер повествования сдержанный, структура циклическая, исполнялись профессиональными певцами. До наших дней дошли в виде фольклорных образцов.

Свадебный обряд в данной культуре, по мнению автора, отличается особой красочностью. На него возложено большое количество разнообразных функций, которые он призван выполнять. Помимо разнообразных обрядовых форм в него включены и протяжные песни, которые сопровождают определенные этапы обряда и образуют, согласно мысли соискателя, вокальные циклы (Дисс., с.78). Далее, на примере анализа свадебных песен *чаньдяо* и *дуньдяо*, дается характеристика их стилистических отличий на уровне образной сферы и музыкальных средств выразительности. Автор уделяет внимание и песням, которые призваны выразить трагическое начало («Мусэле») и своим характером оттеняют общее торжественное настроение свадебного обряда.

Завершается глава рассмотрением функционирования, образно-поэтического содержания, структурных закономерностей, исполнительских приемов и музыкального языка песен *чаньдяо*. На основе исследований зарубежных ученых, приводятся весьма показательные статистические данные, из анализа которых следует, что в регионе Хорчина лад *юй* является наиболее востребованным в *чаньдяо*. При этом обращается внимание на своеобразие локальных музыкальных стилей, которое наблюдается, прежде всего, в ладоинтонационном аспекте. Также приводится информация

об исполнении этого жанра профессиональными певцами в придворных церемониях. Таким образом, на наш взгляд, можно высказать предположение о бытовании жанра протяжных песен как в пространстве музыкального фольклора, так и в системе устного профессионализма.

В третьей главе **«Особенности интонационно-ладовой, метроритмической и стихотворной организации протяжных песен»** (состоит из пяти разделов), обсуждаются вопросы, имеющие важное значение для понимания специфических и типологических явлений, свойственных протяжным песням (в частности, поэтический текст, приемы мелодического развития, ритмическая организация, ладовые закономерности).

Следует обратить внимание, что представленные автором характеристики поэтических текстов различных жанров монгольского фольклора: наличие канона на уровне структуры и образной сферы произведения, вариативность, анонимность, поздняя фиксация и т.д., характерны для культур, ориентированных на мифологическое мышление (согласно Ю. М. Лотману и Б. А. Успенскому). В плане приемов мелодического развития, автор, вполне справедливо, не оставляет без внимания тембровый аспект. Как известно, именно тембр (тембровый слух) играл важную роль в древних культурах и во многом был одним из показательных элементов звукоидеала («Klangideal» Ф. Бозе) определенной традиции. Также заслуживает внимания мысль автора относительно того, что «характерные черты мелодики протяжных песен тесно связаны с регионом их распространения» (Дисс., с. 129). Что касается ритмических и ладовых закономерностей протяжных песен, то, представленные автором обоснованные наблюдения и выводы (например, о ладовой сопряженности протяжных напевов с ритмом, тембром, артикуляцией (Автореф., с. 19) позволяют предположить наличие одного из основополагающих принципов организации звуковысотного пространства монодии – диффузность (термин С. П. Галицкой). Хотелось бы подчеркнуть особую значимость данной главы для исследования: в ней подробнейшим образом рассматриваются закономерности музыкальных средств выразительности, представляющих собой уникальную, весьма сложную систему, воплощающую традиционную картину мира ее носителей.

В Заключении подводятся итоги и сформулированы перспективы дальнейших исследований по изучению монгольской протяжной песни в современных условиях.

В Приложениях содержатся выходные данные сборников монгольских протяжных песен и тексты народных песен *чандяо* в переводе на русский язык.

В процессе знакомства с работой возникли вопросы, замечания и пожелания:

1. Раздел 3.4. «*Выразительные особенности песен-од*» из третьей главы, на наш взгляд, согласно логике изложения, более органично был бы представлен во второй главе, где уже содержится раздел, посвященный рассмотрению данного явления – 2.4 «*Ода и хвалебная песня*». Он мог бы его дополнить.

2. Не могу согласиться с наблюдением автора относительно того, что «Общественная ограниченность и малограмотность монголов привела к тому, что в песнях выражалась чаще всего любовь к природе и восхищение ей, и эти же чувства лежали в основе духовного мира монгольской жизни» (Дисс., с. 23). Думается, что это не совсем удачное выражение и причины этому факту, на наш взгляд, следует искать в другой области.

3. Учитывая многозначность понятия «жанр», существование различных систем его классификации, и то внимание, которое автор уделяет вопросам жанра, полагаем, что раздел, посвященный теории жанра, в аспекте рассматриваемой проблематики, только бы украсил работу и способствовал бы прояснению некоторых теоретических аспектов, которые объективно возникают при опоре на методологию отечественных и зарубежных исследователей. Заметим, что упоминания, в этой связи, А. Д. Руднева (Дисс., с. 120), на наш взгляд, недостаточно.

4. Какие на Ваш взгляд, существуют пересечения в монгольской протяжной песне и в протяжной песне калмыков? Имеются ли общие черты у монгольских протяжных песен и протяжных песен других народностей?

5. В монгольских протяжных (степных) песнях используется «дублирующее пение». Что это за форма и в чём её смысл? Не могли бы Вы продемонстрировать?

Отметим, что высказанные замечания и вопросы не умаляют безусловных достоинств исследования и не влияют на высокую оценку диссертации.

Работа обладает несомненной **теоретической и практической** значимостью. Несомненно, выявленные в диссертации региональные сравнительно-типологические характеристики жанровых разновидностей протяжных песен, представляющие

объективную картину бытования этого феномена в данном регионе, послужат основной базой для дальнейшего изучения культур, ориентированных на мифологический тип мышления, и будут способствовать выработке новых методологических подходов. Результаты исследования найдут применение в учебных дисциплинах «Внеевропейские музыкальные культуры», «История мировой культуры», в исполнительской практике, при анализе образцов народного песенного творчества.

Автореферат в полной мере отражает содержание диссертации. Полученные научные результаты достоверны, что подтверждается публикацией ее основных положений в шести научных статьях, четыре из них размещены в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Таким образом, научно-квалификационная работа Лю Илунь «Монгольская песня в Китае: исторический и музыкально-теоретический аспекты» является самостоятельным исследованием, созданным на актуальную тему, обладающим научной новизной, теоретической и практической значимостью и соответствующим требованиям пп. 9 – 11, 14 «Положения о присуждении ученых степеней» (утвержденную Постановлением Правительства РФ № 842 от 24.09.2013 в действующей редакции), предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени кандидата наук. Автор исследования Лю Илунь заслуживает присуждения искомой ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

Доктор искусствоведения (специальность – 17.00.02 – Музыкальное искусство), профессор, профессор, заведующая кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства ГБОУ ВО города Москвы «Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке»
Анна Геннадьевна Алябьева
15 апреля 2024 г.

Я, Алябьева Анна Геннадьевна, даю согласие на включение моих персональных данных в документы, связанные с работой диссертационного совета и их дальнейшую обработку

Контактные данные:

Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования города Москвы «Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке»

Адрес: 123060, г. Москва, ул. Маршала Соколовского, д. 10

Тел: (499) 194-04-33

e-mail организации: info@schnittke.ru

e-mail личный: aliabieva_a@mail.ru

веб-сайт организации <http://www.schnittke-mgim.ru>

ПОДПИСЬ *Алябьева*
УДОСТОВЕРЯЮ
СПЕЦИАЛИСТ ПО КАДРАМ
ЮА СЕЛЮКОВА

