

развития инструментального концерта в условиях современной музыкальной культуры. Материалы работы могут быть использованы для разработки различных вузовских спецкурсов, применены в процессе работы над учебным, концертным и конкурсным репертуаром современных пианистов и дирижеров.

Достоверность исследования подтверждена внушительным объемом освоенных автором материалов. При этом достойно поддержки, что соискатель, не ограничиваясь изучением письменных источников, опирается и на осмысление результатов собственного общения с выдающимися китайскими музыкантами.

Структура диссертации не вполне традиционна: основную часть составляют две главы вместо обычных трех. Однако *логика* построения вполне убедительна и *соответствует поставленным задачам*.

Во *Введении* достаточно ясно сформулированы объект, предмет, цель и задачи исследования, положения, выносимые на защиту, теоретическая и практическая значимость работы. Показаны аспекты новизны, обоснована методология изучения китайского фортепианного концерта. Даны необходимые сведения об апробации положений диссертации, изложена ее структура.

Круг вопросов, разрабатываемых в *первой главе*, связан с историей и общими вопросами типологии китайского фортепианного концерта. Автором дан достаточно подробный и точный исторический обзор становления соответствующего жанра в китайской музыкальной культуре двадцатого столетия, обозначены черты, которые, с точки зрения автора, определяют характерный облик китайского фортепианного концерта. Следует согласиться с Го Хао в выделении программности, апеллирующей в первую очередь к образам природы, в качестве типологической черты китайского фортепианного концерта. Справедливо и высказанное соискателем утверждение о меньшей значимости программного элемента в европейской трактовке данного жанра.

Вместе с тем мнение диссертанта о том, что программный фортепианный концерт «за три с лишним столетия в Европе почти не нашел приверженцев»

(с. 134) все же представляется излишне категоричным. Ведь помимо упомянутых на с. 24 шести западноевропейских и российских фортепианных концертов («Четыре темперамента» П. Хиндемита, «Рапсодия на тему Паганини» С. Рахманинова и др.), приведенных в качестве очень немногих популярных образцов подобной трактовки концертного жанра в европейской фортепианной музыке, можно указать и на целый ряд других выдающихся примеров, в числе которых «Концертштюк» К. Вебера, Фантазия для фортепиано с оркестром «Африка» К. Сен-Санса, «Пробуждение птиц» О. Мессиана, Третий концерт (Концерт-баллада) Н. Метнера, Еврейская рапсодия С. Слонимского и пр.

Вполне убедительны и высказанные в главе тезисы касательно роли и специфики тематического начала в китайском фортепианном концерте.

Обоснован вывод: «в то время как весь мир увлекался авангардными композиторскими техниками /.../ китайские авторы выбрали путь инновационного развития именно классико-романтических образцов концертного жанра» (с. 133). Однако думается, что многообразные причины этого явления (характерного для многих молодых национальных композиторских школ) требуют более подробного и многостороннего анализа.

Во *Второй* главе теоретические положения, высказанные ранее, рассмотрены применительно к трем конкретным образцам, которые диссертант вполне основательно счел знаковыми в плане претворения рассматриваемого жанра. Это «Река Хуанхэ» Инь Чэнцзуна и др., «Горный лес» Лю Дуньняня и «Красота весны» Ду Минсиня. Рассмотрены также история создания этих сочинений, обрисованы аспекты биографий их авторов – при этом ряд сведений введен в научный обиход впервые.

Привлекательной чертой данной главы можно считать то, что в ее аналитических разделах тщательность проработки аспектов формы сочетается с яркостью образных характеристик и особым вниманием к пианистическим фактурным решениям. Чувствуется, что соискатель искренне любит эти со-

чинения музыки и, возможно, знаком с ними не только как музыковед-аналитик, но и пианист-практик.

Анализ данных сочинений доказывает правомерность выводов диссертанта касательно типологических черт китайского фортепианного концерта. Особо следует отметить анализ концерта «Река Хуанхе» – произведения, ставшего одной из эмблем современного искусства КНР. В ряде работ последнего времени, посвящённых китайской музыке (особенно созданных в США), доказывается, что музыкальный язык этого сочинения практически полностью определен идеологическими догмами эпохи «Культурной революции». Автор настоящего исследования, напротив, убедительно доказал органичность «Реки Хуанхэ» для национальной культуры. Сделанный соискателем анализ во многом проясняет причины столь устойчивой популярности данного произведения среди китайских слушателей в пору, когда идеологическое наследие этого трагического периода давно осуждено и изжито.

В ходе анализа текста диссертационного исследования Го Хао возник ряд *вопросов*.

1. В Первой главе автор упоминает фортепианный концерт Тан Дуна «Огонь», указывая, что здесь не отмечается «резких (именно для китайского концерта) инновационных языковых и композиционных прорывов» (с.22). Можно заключить, что данный концерт, с точки зрения Го Хао, создан в русле развития классико-романтической традиции – ведь именно таковая признана диссертантом ведущей для китайского концерта в рассматриваемую эпоху. Однако, по мнению составителя настоящего отзыва, в этом сочинении главенствуют как раз авангардные тенденции. Не смог бы автор диссертации прояснить свою позицию по данному вопросу?

2. Кульминационным этапом в развитии китайского фортепианного концерта автор называет период с 1969 по 1987 год (с. 136). Означает ли это, что последующие десятилетия были отмечены ослаблением интереса к данному жанру? Если так, каковы причины такого явления?

3. Если соискатель, как представляется составителю отзыва, является не только музыковедом, но и пианистом-практиком, то не мог бы он ответить на следующий вопрос. Чем объяснить, что фортепианные сочинения китайских композиторов (в отличие от многих выдающихся образцов европейской фортепианной литературы) практически всегда удобны в пианистическом отношении?

Можно указать и на отдельные *недочеты*.

1. Как свидетельствует Список литературы, автор опирается в первую очередь на китайские и российские исследования. Однако солидным подспорьем могли бы стать многочисленные работы по истории нового музыкального искусства Китая, созданные в последние десятилетия в США и странах Западной Европы.

2. В работе имеются отдельные незначительные опечатки и опiski (на с. 15 переставлены местами инициалы А. Н. Черепнина и пр.)

Подводя итоги, отметим, что указанные недочеты не могут затмить общее положительное впечатление от работы. Представленная диссертация обладает *внутренним единством и завершенностью, она самостоятельна по замыслу и его реализации*. В ней *систематизирован значительный материал, подвергнутый научному осмыслению*. Выводы автора достаточно *новы, убедительны, вполне актуальны и достоверны*. Основные результаты диссертации имеют *теоретическую и практическую значимость и отражены в рецензируемых изданиях*. Автореферат полностью отвечает содержанию диссертации.

Закономерен вывод, что диссертация Го Хао «Эволюция концерта для фортепиано с оркестром в китайской музыке» соответствует требованиям п. 9, 10, 14 «Положения о присуждении учёных степеней», утверждённого Постановлением Правительства РФ № 842 от 24.09.2013 года, а её автор заслуживает присуждения искомой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 - Музыкальное искусство (искусствоведение).

Настоящий отзыв составлен С. А. Айзенштадтом – доктором искусствоведения, заслуженным артистом РФ, профессором кафедры специального фортепиано Дальневосточного государственного института искусств. Отзыв обсуждён на заседании кафедры специального фортепиано 16.04.2018 (протокол № 7).

Сергей Абрамович Айзенштадт,
заслуженный артист РФ,
доктор искусствоведения, профессор,
профессор кафедры специального фортепиано
ФГБОУ ВО «Дальневосточный государственный
институт искусств»

Айзенштадт

Ольга Михайловна Шушкова,
заслуженный работник высшей школы РФ,
доктор искусствоведения, профессор,
проректор по научной и учебной работе,
заведующий кафедрой истории музыки
ФГБОУ ВО «Дальневосточный
государственный институт искусств»

Шушкова О.М.

ФГБОУ ВО
«Дальневосточный государственный институт искусств»
Министерства культуры РФ
690990, Дальневосточный Федеральный Округ, Приморский край, г. Владивосток, ул. Петра Великого, д.3а, ул. Володарского, д.19.
Тел.: 8 (423) 226-49-22
Электронная почта: mail@dv-art.ru
Адрес сайта: http://www.dv-art.ru/

18.04.2018

*Подписи Айзенштадта Сергея Абрамовича,
Шушковой Ольги Михайловны удостоверяю.
Специалист отдела кадров Ч- С.А. Кармог*

18.04.2018

