

ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА
Брагинской Наталии Александровны на диссертацию Ли Юнь
«Фортепианное творчество Ван Цзяньчжона в контексте
национальных традиций и современного музыкального мышления»,
представленную на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения по специальности
17.00.02 – Музыкальное искусство (искусствоведение)

За последние 25 лет все чаще наблюдаются случаи выдвижения на мировую музыкальную арену крупных композиторских личностей с дальневосточными корнями, будь то Ынсук Чин, Чэнь Циган или Го Вэньцин, упомянутый в работе Ли Юнь. Творчество этих авторов оказывается востребованным на ведущих оперных и концертных сценах обоих полушарий и органично вписывается в современную звуковую среду именно в силу своей синтезирующей природы, переплавляющей черты ментальности контрастных культур, локальные и всеобщие компоненты музыкального языка, традиционные и современные техники. Сопряжение полюсов Западной и Восточной формаций, диалогический поиск гибкого баланса между региональной самобытностью и вызовами глобализации – вот сверхтема, присутствующая в исследовании Ли Юнь и обеспечивающая ее работе несомненную актуальность. Закономерно, что в качестве главного объекта изучения избирается фортепианное творчество «патриарха» новокитайской композиторской школы Ван Цзяньчжона и – шире – китайская музыка для фортепиано: «заимствованный» у европейской культуры инструмент стал наиболее репрезентативным проводником западных тенденций, прогрессирующих в Китае в последней трети минувшего века, когда вступила в силу «политика реформ и открытости» (с. 21). Не будем забывать и о прочных связях китайской и российской фортепианных школ, после 1917 года осуществлявшихся через эмиграционную волну: именно в Шанхае, на родине Ван Цзяньчжона, работал профессор Петроградской консерватории, ученик Анны Есиповой Борис Захаров, воспитавший целое поколение китайских музыкантов, в том

числе, Дин Шаньдэ. Русско-китайские фортепианные контакты крепили и благодаря учившимся в России знаменитым китайским пианистам (Ин Ченцзун, Лю Шикунь); и даже Ланг-Ланг (Лан-Лан) имеет в своей музыкальной родословной петербургский ген – через учителя Чжао Пинго, в начале 1960-х стажировавшегося в Ленинградской консерватории в классе профессора Татьяны Кравченко.

При перспективном выборе поля исследования представленный к защите проект Ли Юнь отличает и объективная научная новизна: диссертация является не только первой монографической работой о Ван Цзяньжоне на русском языке; в сопоставлении с трудами китайских музыковедов здесь принципиально новым оказывается комплексный, интегративный подход к категориям национального и универсального. Сквозь призму размышлений о метаморфозах национального стиля, в полемике с другими авторами (Дэ Пеньхэй и др., с. 25) Ли Юнь, демонстрируя на примере творчества Ван Цзяньжона преодоление изоляционизма без утраты национальной самобытности, фактически приходит к идее китайской музыкальной идентичности новейшего времени, основанной на диалектике центробежных и центростремительных тенденций. Вероятно, надо отдать должное направляющей руке мудрого научного руководителя, да и самому автору, неизменно проявляющему такт и взвешенность при обсуждении сложных коллизий, диктуемых политико-идеологической подоплекой описываемых процессов.

Как весомое достоинство работы видится выстроенная здесь широчайшая панорама китайской фортепианной музыки, вмещающая около 70 композиторских имен, неисчислимое множество обсуждаемых сочинений (с 5-ю информативными приложениями). В результате контекстный, фоновый материал оборачивается впечатляющей системой данных, в которой есть место убедительной исторической периодизации китайской фортепианной традиции и поэтапному развитию жанра аранжировки в его богатых разновидностях, анализу сущностных признаков национального

музыкального языка и его эстетической надстройки с такими параметрами, как ускользающее от определения «китайское музыкальное очарование» и не менее энигматичная модель «шидафу». Хотелось бы *post factum* посоветовать автору уделить больше внимания неотъемлемой черте китайской фортепианной музыки – программности, с более дифференцированным описанием ее типов и видов, согласно утвержденным в специальной литературе канонам. Тем более, что развернутый терминологический экскурс, сопутствующий в работе понятию «аранжировка», автоматически упраздняется фразой на с. 41: «в Китае все многообразие сочинений, связанных с жанровой дефиницией “музыка на музыку” ... принято обозначать термином “аранжировка”». Вряд ли уместно было в данном разделе о роли аранжировки в китайской музыке анализировать хрестоматийные сочинения Глинки (с. 39–40) или приводить элементарные справочные сведения о Гаврилине (с. 31, сн. 8). Но это лишь отдельные штрихи в масштабной целостной картине, композиция которой на протяжении трех глав подчинена принципу движения от общего к частному. Возможно, генеральный исследовательский фокус работы выиграл бы еще больше, если бы при сохранении подобной дедуктивной логики конкретные иллюстрации-обращения к музыке Ван Цзяньчжона появились бы на стадии второй, монографической главы, не ранее, – по аналогии с приемом «сбережения тембра» в оркестровой драматургии, что позволило бы как минимум избежать досадных текстовых повторов.

Ценные наблюдения содержатся в разделах, исследующих методы работы с народным материалом и технику музыкального языка Ван Цзяньчжона и его китайских современников. Так, к числу безусловных удач можно отнести ареальный принцип интерпретации, на основе которого сюита «Пять юньнаньских народных песен», пьесы «Цветные облака бегут за луной», «Река Люян» и «Вышивание надписи на золотом полотне» складываются в своеобразную антологию фольклорных моделей, репрезентирующих различные провинции Китая (с. 82). Важная

составляющая самобытного звукового образа фортепиано Ван Цзяньчжона трактована Ли Юнь сквозь призму подражания национальным инструментам (зурна, сона, шэн, цинь, гуцинь, гучжен и др.). Существенно аргументировано изложенные автором теоретические положения в области гармонии; это и разновидности пентатоники, и зафиксированные автором попытки выстраивания гармонической субстанции на пентатонной основе (то, что в диссертации на с. 105 обозначено как «пентатонный вертикальный аккорд», но более точно сформулировано на с. 16 автореферата как «пентатонный аккорд», по сути близкий приему «тематической гармонии»), и констатация битональных/политональных построений. Отдельного внимания заслуживают выводы, касающиеся адаптации додекафонной техники китайскими композиторами, вплоть до возникновения феномена «пентатонной додекафонии» (хотя, возможно, в некоторых случаях, описываемых на с. 119 и 129–130, было бы уместнее называть эту технику «пентатонной серийностью», поскольку условный «ряд» далеко не всегда подразумевает именно 12 звуковых слагаемых). Комментирование других деталей оставим за скобками, рассматривая их как издержки перевода с китайского на русский. При знакомстве с текстом диссертации возникли уточняющие вопросы. Остановлюсь на четырех из них.

1. Не парадоксально ли, что расцвет творчества Ван Цзяньчжона приходится, как неоднократно подчеркивается в работе, на десятилетие Культурной революции (1966–1976) – время наиболее жесткой и даже жестокой регламентации в области искусства, в композиторском творчестве воплощаемой феноменом так называемой «образцовой революционной пьесы»? Что подразумевалось под этим эталоном («не допускались даже незначительные изменения в изначальной мелодии и ее структуре», – указывается на с. 19), и как удавалось Ван Цзяньчжону в рамках столь строгих ограничений воплощать свои художественные идеи и добиваться высоких результатов?

2. Что такое Жун-цзянь – «стиль», «манера», «характерная черта», «прием» или «орнаментика», ведь все приведенные слова и выражения встречаются в связи с описанием этого явления на с. 95–96?

3. Целостный анализ, пусть и миниатюрный, возникает в тексте диссертации только в связи с поздней пьесой «Настроение» (1994) на с. 129–133; еще более бегло очерчиваются несколько сочинений 1980-х годов – Маленькая соната, Сюита, Скерцо. Почему автор не сочла возможным детально проанализировать крупные формы – оригинальную трехчастную Сонату 2000 года или Фортепианный концерт-аранжировку с символическим названием «Войти в новый век», созданный в 2001-м как своеобразный музыкальный «Millennium bridge» – мост в новое тысячелетие? Возможно, именно эти последние опусы Ван Цзяньчжона, упомянутые лишь в хронологических таблицах Приложения I, могли бы быть показательны с точки зрения синтеза национальных традиций и современных техник, в частности, додекафонии, подступ к характеристике которой автор диссертации делает применительно к музыке Ван Цзяньчжона лишь в связи с Сюитой (с. 128)?

4. На с. 8 (сн. 2) указано, что отыскать личный архив композитора пока не удалось. Очевидно, поэтому биографика главного героя диссертации представлена в работе весьма скромно: минимум фактов, практически не приводятся документальные источники, нет упоминаний даже о московских учителях китайского музыканта, что вероятно, можно было бы выяснить в РАМ им. Гнесиных. Какие шаги предпринимаются в данном направлении, имеются ли гипотезы у китайских исследователей и автора диссертации относительно возможного местонахождения архива Ван Цзяньчжона, ведь его обработка открыла бы новые перспективы для освоения наследия композитора?

Высказанные вопросы и замечания не отменяют общей положительной оценки работы, представляющей собой завершенное, самостоятельное исследование, выполненное на основе анализа обширного музыкального материала с привлечением солидной научной базы (175 позиций включает

трехязычный список литературы) и убедительной методологии, что обеспечивает достоверность научных выводов автора. Практическую и теоретическую значимость диссертации диктует сама животрепещущая тематика, резонирующая с генеральными геополитическими и социокультурными процессами современности. Автореферат полностью отражает основные положения диссертации. По теме исследования имеется 11 публикаций, в том числе 5 статей в изданиях из списка, рекомендованного ВАК РФ. Все сказанное позволяет сделать вывод о том, что диссертационное исследование Ли Юнь «Фортепианное творчество Ван Цзяньчжона в контексте национальных традиций и современного музыкального мышления» соответствует требованиям пп. 9, 10, 14 Положения о порядке присуждения ученых степеней, утвержденного постановлением Правительства Российской Федерации от 24 сентября 2013 г. № 842 (в редакции от 1 октября 2018 г.), предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени кандидата наук, а его автор Ли Юнь заслуживает присуждения ей ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство (искусствоведение).

« 24 » мая 2019 г.

Брагинская Наталия Александровна,
кандидат искусствоведения, доцент,
проректор по научной работе,
заведующая кафедрой истории зарубежной музыки
Санкт-Петербургской государственной консерватории
им. Н.А. Римского-Корсакова

Федеральное государственное
бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н.А. Римского-Корсакова», Министерство культуры РФ
190068 Санкт-Петербург,
Театральная пл., д. 3
Телефон: (812) 312-21-29
E-mail: rectorat@conservatory.ru
Web: <http://www.conservatory.ru>
E-mail личный: nb-sky@yandex.ru

