

ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА

Синельниковой Ольги Владимировны о диссертации Чжана Мини
«Произведения для кларнета китайских композиторов:
стилевой диалог Востока и Запада»,
представленной на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение)

В последние десятилетия в пространстве мировой академической музыки всё активнее заявляют о себе композиторы Юго-Восточной Азии. Творчество современного Китая, представленное рядом крупных выдающихся имён, например, Тан Дуна, Чэнь Цигана, Гао Пина, «открывается» миру посредством кросскультурных, межцивилизационных связей, синтеза уникальных черт локальной традиции и западноевропейских форм музыкального мышления. В творческом активе китайских авторов не только симфонические, музыкально-драматические полотна, освоение европейского бельканто или фортепианной культуры, но и работа в сфере музыки для кларнета. Она с середины XX столетия постоянно раскрывается всё большим числом стиливых градаций, множественность которых исходит из принципа диалогического сопряжения полярных феноменов – культур Востока и Запада. Развитие этой темы в ситуации заметного роста массива произведений для кларнета, при некоторой несбалансированности с темпами осмысления данного явления в музыковедении, сообщает диссертации Чжана Мини несомненную актуальность. Вполне закономерно, что в качестве основного объекта специализированного анализа стиливого диалога Востока и Запада соискатель избирает эту самостоятельную область творчества, близкую соискателю как кларнетисту-исполнителю.

Исследование музыкально-стилевого синтеза традиционно китайских и европейских компонентов в произведениях для кларнета, данное в качестве основной цели работы, представлено в исторической перспективе: от середины XX века до наших дней. Изучение этих неоднородных процессов привело к постановке ряда задач, связанных, с одной стороны, с обозначением этапов развития музыки для кларнета, с другой, – с выявлением стиливых корреляций всего профессионального и кларнетного творчества китайских композиторов. Это порождает исследовательскую логику «от общего к частному», в основе которой лежит методология комплексного характера при первенстве историко-генетического, компаративистского методов. Широко применён метод целостного анализа по отношению к восемнадцати произведениям для кларнета. Эти примеры наглядно демонстрируют эволюцию «стилевых качеств китайской национальной традиции, преобразованной ... в синтезе с западными музыкально-стилевыми средствами» (с. 8 автореферата). Детально произведения для кларнета фактически не рассматривались в указанном аспекте, что обосновывает несомненную научную новизну диссертации.

В *первой главе* выстроена широкая социокультурная панорама становления музыки для кларнета в Китае. Вопросы адаптации европейского ин-

струмента на китайской почве, дальнейшего развития китайского кларнетного исполнительства и образования освещены в *первом параграфе*, где последовательно прослежено расширение функций кларнета как элитарного, оркестрового и солирующего концертного инструмента в китайской профессиональной музыкальной культуре от середины XVIII века к современности; подчеркнута связь исполнительской и образовательной практики – условия последующего плодотворного развития творчества китайских композиторов для кларнета.

Представленное во *втором параграфе* сопоставление китайской профессиональной музыки с творчеством для кларнета композиторов КНР позволило автору диссертации в последующих главах на примере конкретных произведений наблюдать фактически весь стилевой диапазон китайской современной музыки, сконцентрированный в кларнетной сфере. Здесь же автор намечает стилевые вехи развития музыки, созданной для кларнета китайскими композиторами, предваряя этот обзор глубокими размышлениями по вопросу национального китайского стиля. Думается, что первую главу в целом можно считать достаточно сильной частью работы, формирующей основательную историко-стилевую базу для дальнейшего исследования автора.

Несомненным достоинством работы видится предпринятый далее скрупулёзный анализ кларнетного творчества китайских композиторов с позиций синтеза национально характерного и общеевропейского начал. Соискателю удалось удачно совместить в тексте работы наблюдения над отдельными, наиболее репрезентативными произведениями с рассмотрением общей эволюции национального стиля в кларнетной сфере. В китайском музыкознании стилевые процессы обычно рассматриваются в крупном делении: разграничиваются явления XIX – начала XX века, первой половины XX века и явления Новой музыки от середины XX века к современности. Однако прослеживание в диссертации стилевых процессов в кларнетной сфере позволило Чжану Мини глубже понять и оценить их внутреннюю дифференциацию. Это обусловило более дробное внутреннее хронологическое и стилевое деление второй и третьей аналитических глав на соответствующие разделы. Источник стилевого многообразия соискатель справедливо относит к сжатым срокам творческих процессов в кларнетной сфере, которые начались практически на полвека позже по сравнению, например, с китайской фортепианной музыкой.

Вторая глава включает анализ классики китайской кларнетной музыки, составляющей базовую часть учебного репертуара и современной концертно-исполнительской практики КНР. Это миниатюры для кларнета и фортепиано композиторов, вышедших из исполнительской среды Нового Китая: Чжана У, Синь Хугуань, Ван Яня и др. В двух разделах главы исследовательское внимание сосредоточено на особенностях претворения цитат и элементов китайского фольклора в системе европейских выразительных средств. Убедительность научного дискурса говорит в пользу органичности такого синтеза. Подчеркнута скромность в раскрытии китайскими авторами темброакустиче-

ских свойств кларнета и поставленных в сольной партии технических задач, что обосновано начальным этапом развития музыки для этого инструмента.

Выделив в отдельный раздел явления времени Культурной революции, соискатель, вместе с тем, отмечает их продолжающий характер, но в меньшем масштабе, вследствие идейно-политического давления на сферу музыкальной культуры и творчества. Однако исследовательский взгляд лишён плоскостного видения проблемы. Отлично владея исторической фактологией китайского кларнетного исполнительства, Чжан Мини корректно отмечает, что в творчестве – это не был застой. Настоящий успех ко многим кларнетным произведениям того периода пришёл уже в новом тысячелетии.

Третья глава демонстрирует эволюцию национального стиля кларнетной сферы 1980–2010-х годов в условиях радикальной смены отношения китайских композиторов к собственной традиции и механизмам её интеграции в систему европейской музыкальной выразительности. Справедливо подчеркнуто, что в кларнетной музыке композиторы смело преобразуют и то, и другое, подтверждением чему является содержание обоих параграфов главы.

В первом параграфе соискатель отмечает ряд показательных изменений, наступивших в два последние десятилетия XX века: обогащение жанрового состава кларнетного творчества (с появлением ряда крупных одночастных и циклических произведений), расширение композиторского внимания к региональным видам китайского фольклора. Правомерно разделение соискателем массива кларнетных произведений на направления композиторского фольклоризма и неофольклоризма, где первое – характеризуется принципами бережного сохранения самобытности традиции (фольклорные аранжировки, Концерт для кларнета с оркестром Ху Бицзина), которые не выходят за рамки этнографизма. Второе направление неофольклоризма, развивалось в соприкосновении с многочисленными стилевыми влияниями западноевропейской музыки XX века. В ходе анализа вычлняются две основные группы, относящиеся к авангардным и сложноладовым решениям в произведениях для кларнета. Вместе с тем, взгляд изнутри на произведения каждой группы остался весьма дифференцированным.

Так, в авангардной сфере творчества исследовательский интерес сосредоточен на двух индивидуальных преломлениях серийной техники. Её сочетание с сонорными приёмами, влияниями музыки О. Мессиана и отдельными элементами китайской музыкальной традиции отмечены в «Yi» («Перемёнах») для кларнета и струнного квартета Чэнь Цигана. Сочетание трихордовой и пентатонической серийности выявлено в комплексе с неоимпрессионистскими красками и постромантическим, трагедийно-философским осмыслением хода жизни в Сюите для кларнета и фортепиано «Тени времён года» Ван Цзяньмина.

В сложноладовой сфере творчества показаны произведения для кларнета и фортепиано Хуан Аньлуна, Чжан Чжао и др. Цитаты народной музыки китайских провинций и другой фольклорный материал апробированы в системе мажоро-минора, полидиатоники, двенадцатитоновости, различных фактурно-тембровых находок, обновляющих музыкальный язык произведе-

ний. Особо отмечены приёмы тембровых подражаний китайским традиционным инструментам на кларнете, расширяющие технический арсенал европейского инструмента. Широта образно-стилевых ориентиров в диссертации обоснована тем, что китайские композиторы осваивали в кларнетном творчестве явления западноевропейской музыки XX века в комплексе.

Двоичный принцип теоретического анализа всего музыкально-стилевого процесса найден соискателем и по отношению к современному кларнетному творчеству 2000–2010-х годов. Оно получает характеристику во *втором параграфе* третьей главы и характеризуется как диверсифицированное, ещё более интенсивное и плюралистическое по стилю развитие. Основные явления рассмотрены в группах, относящихся к «современной» и «народной» школам китайского неофольклоризма, как их условно именует автор.

В первой из них на примере миниатюры для кларнета соло Хэ Сюнтяня и Трио для скрипки, кларнета и фортепиано Ян Лицина показаны явления синтеза знаковых для китайской традиции элементов пентатоники и весьма сложных приёмов их переосмысления. В произведениях Цин Лицзюня, Бянь Юнчжу и других композиторов второй «школы», наряду с цитированием народных мелодий различных китайских регионов, отмечено органичное сочетание этого материала с фактурно-гармоническими средствами классикоромантического типа, а также новыми поисками в области приближения к аутентичному тембру в игре на кларнете и дальнейшего расширения спектра его исполнительских приёмов.

В целом систематика противоположных авторских концепций национального стиля в две школы, основанная на выборе фольклорных прообразов и типах их взаимодействия с европейскими стилистыми, композиционно-техническими и музыкально-языковыми явлениями, видится весьма продуктивной. Это подтверждается и в итоговом разделе диссертации, где эволюционные процессы в музыке для кларнета китайских композиторов обобщены с позиций таких фаз стилистого развития, как адаптация, генерация и синтез. Таким образом, теоретически упорядочены наблюдения над типами традиционных источников и комплексом западноевропейских выразительных средств в их обогащении, чередовании и достижении нового синтеза в стилистом диалоге Востока и Запада. В Заключении обозначены и перспективы исследования.

Основательность и ценность работе придаёт ряд приложений, создающих фактологическую основу исследования, подтверждающих его достоверность. В двух первых приложениях представлены список произведений китайских композиторов для кларнета, включающий около 69 названий, и интервью соискателя с китайскими педагогами-кларнетистами и композиторами. В третьем приложении представлены аналитические этюды кларнетных произведений, в четвёртом – даны нотные примеры.

Об упомянутых аналитических этюдах хотелось бы сказать отдельно. С одной стороны, вызывает уважение огромная работа Чжана Мини, который тщательно, глубоко и всесторонне изучил китайские произведения для клар-

нета. С другой стороны, в результате ознакомления с этой частью диссертации возникло следующее замечание. Высокий уровень целостного анализа отдельных произведений для кларнета, временами даже избыточного по своей микродетализации, будучи вынесенным в третье приложение, теряет свою содержательную встроенность в общий текст диссертационного исследования и связь с его основными положениями. Изолированность выполненного в приложении последовательного анализа сочинений по разделам музыкальной формы от приведённой в третьей главе основного текста их общей характеристики (куда входит немало подробностей относительно истории создания и программного замысла, музыкального языка и техники композиции, инструментального состава и способов звукоизвлечения, фольклорных прообразов и ладового колорита) распыляет целенаправленность и сверхзадачу данного аналитического этюда, растворяет её суть в множестве мельчайших деталей, не говоря уже о неудобстве чтения и восприятия данной информации. Особенно это касается произведений крупной формы, таких как «Перемены» Чэнь Цигана, Концерта Ху Бицзина, Трио «Далёкая мелодия» Ян Лицина.

Кроме высказанного замечания, в процессе знакомства с интересным текстом исследования к Чжан Мини возник ряд уточняющих вопросов.

1. В Приложении 1 диссертации помещён перечень произведений для кларнета композиторов КНР. Объясните, пожалуйста, как туда попали сочинения итальянских авторов Микеле Мангани и Джузеппе Рикотты? Понятно, что они используют в своих сочинениях национальные черты китайского стиля, но это не делает их китайскими композиторами. Интервью с Рикоттой этот вопрос не проясняет, равно как и не проясняет его Ваша статья «Китайские прообразы в произведениях для кларнета итальянских композиторов Микеле Мангани и Джузеппе Рикотта», где вы пишете, что «для Мангани и Рикотты китайский фольклор не коренная, а этнически и цивилизационно далёкая традиция, не всегда (но обычно) изучаемая вне «живого» звучания – по публикациям, аудио- и видеозаписям» [см. 81 по списку литературы в диссертации].

В продолжение этого вопроса напрашивается следующий.

2. Можно ли применить к проанализированным Вами произведениям Мангани и Рикотты понятие «шинуазри»?

С этим вопросом объединяется следующий, относящийся к терминологическому аппарату.

3. Термин «шинуазри» по-разному трактуется в российской, европейской и китайской научной литературе. В Вашей работе он не применяется. Но если исходить из обобщения, что феномен шинуазри проявляется как синтез европейских форм с элементами китайской традиционной культуры, то каково, на Ваш взгляд, его соотношение с терминами «композиторский фольклоризм» и «неофольклоризм» в китайской музыке, на которые опирается концепция диссертации?

4. В первом параграфе Главы 1, завершая рассмотрение истории развития исполнительства на кларнете Вы, наряду с положительными тенденциями последних лет, отмечаете в качестве проблемы недостаточный уровень

навыков ансамблевой игры и, соответственно, недостаток хороших исполнителей-ансамблистов в Китае (с.31). Почему, на Ваш взгляд, этому уделяется мало внимания в обучении кларнетистов в КНР? И какие пути решения этой проблемы Вы можете предложить?

Высказанные вопросы и замечания не умаляют безусловных достоинств работы Чжана Мини, среди которых хотелось бы отметить её хорошую структурированность и удачную, концептуально обоснованную логику изложения материала. Информационно насыщенный, событийно плотный обзор истории кларнетного искусства КНР первой главы масштабно вырастает, разворачивается в детальное поэтапное рассмотрение этапов эволюции национального стиля с привлечением наиболее показательных примеров произведений китайских композиторов во второй и в третьей главах. В результате такого научного подхода поставленные во введении цель и задачи автору удалось успешно решить. Научная новизна выявлена в полной мере.

Автореферат и публикации Чжана Мини полно отражают содержание проведённого исследования. Апробация основных положений диссертации подтверждена публикацией тринадцати статей, семь из которых – в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Диссертация «Произведения для кларнета китайских композиторов: стилевой диалог Востока и Запада» полностью соответствует требованиям п. 9-11, 13, 14 «Положения о порядке присуждения учёных степеней», утверждённого Постановлением Правительства Российской Федерации № 842 от 24.09.2013 г. (в действующей редакции), предъявляемым к диссертациям на соискание учёной степени кандидата наук, а её автор Чжан Мини заслуживает присуждения учёной степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

Доктор искусствоведения, доцент,
профессор кафедры музыкознания
и музыкально-прикладного искусства
Кемеровского государственного
института культуры
08.11.2023

Контактная информация о лице, представившем отзыв:

Синельникова Ольга Владимировна,

доктор искусствоведения, доцент,

профессор кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего образования «Кемеровский государственный институт культуры»

Министерства культуры РФ,

650056, г. Кемерово, ул. Ворошилова 17;

Телефон/факс: (384-2) 73-28-08;

E-mail: priemnaya@kemguki.ru

Веб-сайт: <http://www.kemguki.ru>

E-mail личный: sinell@yandex.ru



О. В. Синельникова

Приемная ректора КемГИК
Подпись <i>Синельникова О.В.</i>
Заверяю " 08 " 11 2023 г.
Сотрудник отдела документационного менеджмента: <i>[Signature]</i>

ВЕРНО
Отдел документационного менеджмента КемГИК
Нач. отдела Воробьева Н.В.
Дата заверения <i>08.11.2023</i>