

Отзыв

официального оппонента на диссертацию

Ма Цзяцзя «Роль инструментализма в камерно-вокальном исполнительстве: исторический и стилиевые аспекты», представленную к защите на соискание научной степени кандидата искусствоведения

по специальности 17.00.03 – музыкальное искусство

В современном мире все более активно происходят процессы взаимодействия различных цивилизационных пластов, как «по вертикали», т. е. в сопоставлении исторических эпох, так и по горизонтали, в всевозрастающем интересе к культурным достояниям географически отдаленных традиций. Эти процессы заметны не только в европейском сообществе, но также и в творчестве китайских деятелей искусства. Так, современные композиторы Китая обращаются как к древней национальной поэзии, так и, прежде всего, к текстам современных авторов, но и эти тексты обнаруживают весьма очевидную связь с многовековой традицией. Кроме того, ни литераторы, ни музыканты не могли отрешиться от тех стремительных событий, которые принесла вторая половина XX в. китайскому обществу, ранее весьма консервативному и медленно поддающемуся каким-либо изменениям. Эти радикальные перемены непосредственно коснулись китайского искусства в целом, поэзии и музыки в частности.

В этом общественно-историческом контексте представляется показательным стремление Ма Цзяцзя рассмотреть в предлагаемой к защите диссертации ряд характерных камерно-вокальных произведений ведущих современных китайских, русских и украинских композиторов. В разнообразных вокальных циклах Цзо Чженьгуаня, Э. Денисова, Н. Пейко, А. Рудянского отразилось сложное взаимодействие китайской и европейской музыкально-певческой традиции, существенно повлиявшее на современное воплощение поэтического слова в вокальных циклах. В создании общего образа весьма важную роль играет инструментальный компонент – и как

своеобразные «звуковые декорации», и как равноправный участник художественного диалога, и как воплощение образно-смыслового подтекста поэзии, раскрываемого в музыке.

Поэтому избранный ракурс исследования представляется весьма уместным, тем более, если принять во внимание синкретическую природу китайского искусства, которая в некоторых своих проявлениях не всегда совпадает с европейскими канонами содержания и формы в искусстве. Символика и образные сущности духовной традиции Поднебесной получают в творчестве европейских, в том числе русских и украинских, композиторов весьма специфическое воплощение, вне всякого сомнения, отличное от понимания самих носителей национальной традиции. Для европейцев же своеобразие китайской поэзии постоянно координируется с теми ведущими духовными константами в мировоззрении, которые определяют все направления их художественного поиска. Это наблюдение полностью соответствует и представленным в диссертации Ма Цзяцзя вокальным циклам.

Что представляется весьма важным в направленности диссертации – возможность сравнить музыкальное воплощение китайской поэзии в творчестве русских и украинских авторов и самих же китайских композиторов XX века. В этом аспекте возникает интереснейшая проблема сопоставления образно-символического ряда и выбора музыкально-выразительных средств композиторами разных культурных традиций и цивилизаций. На это сразу же в первой главе на стр. 15 указывает автор, хотя и сопрягает категории «свое» - «чужое» в несколько иной ипостаси: «универсализм и взаимообусловленность вокала и инструментала в европейской культуре находит подтверждение у музыканта с «чужой» культурой, которая по мере изучения разных стилей постепенно становится своей. Их взаимообусловленность на протяжении значительной эволюции музыкального искусства стала залогом преемственности развития

музыкального языка и речи, стабильности информационных каналов художественной коммуникации».

Так и в научных размышлениях Ма Цзяця, путеводной нитью становится интерпретация избранных литературных текстов в творчестве Цзо Чженьгуаня, для которого китайская поэзия, равно как и китайская музыкальная традиция является родной. Таким образом, содержательный ряд и символика текстов воспринимается им на уровне генетической наследственности и только с учетом этого координируется в соответствии с профессиональными навыками и знанием ведущих тенденций современного искусства (тем более, что этот композитор учился в Московской консерватории, вследствие чего, безусловно, опирается на достижения русской профессиональной школы).

С другой стороны анализируется прочтение инонациональных текстов в творчестве представителей русской и украинской музыкальной культуры, которые воспринимают китайскую поэзию, и соответственно, музыкальную традицию Дальнего Востока гораздо более опосредованно, сквозь призму собственных национальных приоритетов. В этом случае стоило – хотя бы несколькими краткими ссылками – вспомнить об отражении образов Востока в европейском искусстве, т.е. воплощении экзотической тематики, как в исторически отдаленных эпохах, так и ко времени написания указанных произведений. Ведь для музыкантов, воспитанных в западном культурном пространстве, художественный образ Востока преимущественно осознается сначала через историческую парадигму барочного, классического, романтического видения. Аутентичное китайское художественное мировоззрение во всей его полноте и своеобразии оказывается в этом случае субъективно воспринятой составляющей музыкального артефакта европейских художников.

Впрочем, нет смысла упрекать диссертантку в том, чего нет в ее исследовании: ведь диалог «Восток – Запад» столь объемён и часто противоречив, что стремление более полно охватить и даже вкратце

упомянуть его главные векторы неизбежно приведет к «дурной бесконечности» и запутанности формулировок. Именно многообразие аспектов рассмотрения восточных поэтических шедевров в вокальном наследии китайских, русских и украинских композиторов XX века ограничило количество избранных произведений в диссертации и актуализировало только несколько из них, по мнению автора, убедительных примеров, на основании которых можно последовательно раскрыть сущность инструментальной составляющей в камерно-вокальном диалоге.

И все же отправной точкой исследования вокального цикла как жанра становится европейский канон, которому посвящена первая глава диссертации. Уже в первом параграфе с очень емко найденным названием: *Homo cantor – musica instrumentalis* – рассматриваются различные музыковедческие подходы к оппозиции «вокального – инструментального». Во втором параграфе этой же главы довольно подробно освещаются классико-романтические идеалы вокального цикла в единстве певческого и инструментального начал, а в выводах отмечается, что «исторический генезис европейского вокального искусства, связанный с молитвенным способом бытия человека (*homo credens*)» (с. 65). Вот в отношении этого раздела хотела бы сделать замечание по поводу сугубо европоцентричного подхода к объекту исследования. Ведь китайская музыкальная культура так же обладала довольно объемной камерно-вокальной традицией, которую непременно следовало бы хотя бы эскизно упомянуть. В частности еще в эпохи Сун (420 – 479) и Тан (618 – 907) распространено было исполнение песен под аккомпанемент национального инструмента цинь – на это указывают все китайские музыкально-исторические исследования, в том числе и указанные в списке литературы диссертации. Несомненно, и более близкие нашей современности эпохи не могли совершенно избегать самого естественного способа художественного самовыражения, каковым является пение в сопровождении инструмента либо группы инструментов.

Кроме того, указывая на европейские духовные источники сольного пения в сопровождении инструментов, совершенно необходимо было, по мнению оппонента, обратиться также к китайским философско-эстетическим предпосылкам, сформировавшим своеобразное национальное мировосприятие.

О его специфике относительно музыки писали многие исследователи, в том числе и те, которые были связаны с Харьковом, как нп. Цзин Цзя, анализирующий специфику музыкальной формы в китайской теоретической мысли: «Китайская музыка исторически составила единство с философией и литературой. Поэтому основы китайской музыки – это и основы философии Китая. Классические стихи в Китае не читают, но поют – это и есть мелодии Китая, в китайской музыке главное – мелодия, многосоставная и регистрово разветвленная («пуантилистическая» в европейском восприятии?). Она с интонациями китайского языка имеет тесное взаимоотношение: 4 (!) основные интонации–тональности»¹.

Если к первой главе у оппонента имеются более серьезные замечания, то более удачными представляются вторая и третья главы диссертации. В первом подразделе второй главы удачно найдено обобщение, позволяющее найти наиболее естественную и оправданную всей художественной эволюцией точку соприкосновения вокального – инструментального. Размышления на эту тему завершаются дефиницией: «инструментализм – это специфическая система музицирования/интонирования, регулирующая объективацию отношений человека поющего с окружающим миром» (с. 70). Объемное описание каждого из представленных камерно-вокальных произведений современных китайских, русских и украинских композиторов имело своей целью дать развернутый теоретический анализ музыкального языка и средств выразительности, которые употребляет тот или иной композитор. Вместе с тем представленная теоретическая база позволяет сосредоточиться на образно-эмоциональных параметрах романсов,

¹

Цзинь Цзя. Теория формы в музыкальной науке Китая и Европы // № 6, 2006 С. 132.

проследить определенные тематически-стилевые параллели, которые являются наиболее естественными для художественного мышления авторов, обнаружить скрытые содержательные подтексты камерно-вокальных произведений. Аналитические этюды, посвященные циклу Цзо Чженьгуань «Три романса на стихи древних китайских поэтов», «Ноктюрнам» Эдисона Денисова на слова Бо Цзюй И, циклу Николая Пейко «Оборванные строки» и образцу того же жанра Андрея Рудянского «Озеро белых лотосов», выполнены очень тщательно, вдумчиво, относительно каждого произведения автор предлагает собственную стилевую дефиницию, опираясь в равной мере на вокальную и инструментальную партии романса.

Таким образом, диссертация Ма Цзяцзя, посвященная, на первый взгляд, достаточно традиционной и ожидаемой теме – соотношению музыки и слова, вокального и инструментального начал в камерно-вокальном творчестве современных композиторов – демонстрирует оригинальный и убедительный подход к ней. Умение же подметить внутренний Логос (пользуясь метафорой диссертантки) известных явлений в современной гуманитарной науке воспринимается ничуть не менее положительно, чем заполнение белых пятен на карте современной музыкально-исторической информации, коими в рассматриваемой работе являются циклы Н. Пейко и А. Рудянского.

Однако именно в связи с избирательностью представленного музыкального материала возникают следующие вопросы, уточнения и замечания оппонента:

1. Из текста диссертации нелегко понять, является ли цикл Цзо Чженьгуаня – китайского композитора, напомним, связанного на протяжении полстолетия с Москвой – единственным в китайском музыкальном компендиуме или все же этот жанр нашел и другие воплощения в творчестве представителей Поднебесной? Если не ошибаюсь, вокальные циклы писал Сисонг Ма (馬思聰 / 马思聪), но, возможно, диссертантка

могла бы представить более полный обзор. Эта информация как раз представляется весьма существенной, поскольку позволит прояснить сомнения относительно жанровых приоритетов китайских композиторов в сфере камерно-вокальной музыки.

2. Также стоило бы раскрыть «художественную интригу» иного плана: почему и китайский, и русские, и украинский композиторы отдают предпочтение древней китайской поэзии, отдаленной тысячелетием, практически игнорируя современную или, по крайней мере, более близкую хронологически литературу? Кроется ли причина в пресловутом консерватизме и герметичности китайцев – но это вряд ли, поскольку они успешно адаптировали европейские художественные достижения и прекрасно приспособили их к собственным духовным потребностям. Или, аналогично древнегреческим мифам, ментальный код нации сосредоточен в древней поэзии и ничего более точно выражающего их сущность в последующих поколениях не было создано? Предлагаю диссертантке поразмышлять по этому поводу.
3. Очень жаль, что автор совершенно упустила из виду цикл романсов op. 17 (1925) Бориса Лятошинского на слова древних китайских поэтов Цуй Гу Фу, Ли Бо и Вань Вэя. В украинской культуре XX века это один из самых совершенных образов Востока, созданный одновременно и с глубоким проникновением в эстетику и поэтику китайской традиции – и вполне соответствующий модернистским веяниям своего времени.

Однако, эти замечания, рассуждения, пожелания принципиально не влияют на позитивную оценку диссертационного исследования Ма Цзяцзя,

поскольку оно написано на соответствующем профессиональном уровне, содержит ряд интересных и новых наблюдений, выстраивает достаточно целостную концепцию и вполне отвечает критериям кандидатской диссертации по специальности «музыкальное искусство».

Автореферат сжато и концентрированно передает основные положения диссертации. Публикации по теме диссертации, приведенные в списке литературы, соответствуют требованиям ВАК к кандидатским диссертациям и количественно, и по содержанию.

Подводя итог всему вышеизложенному, могу с уверенностью констатировать, что диссертация Ма Цзяцзя «Роль инструментализма в камерно-вокальном исполнительстве: исторический и стилиевой аспекты», представленная к защите на соискание научной степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – музыкальное искусство, полностью заслуживает присуждения искомой научной степени.

Официальный оппонент

Кияновская Л.А.

доктор искусствоведения, профессор,
заведующая кафедрой истории музыки
Львовской национальной музыкальной
академии им. Н.Лысенко



Львов, 10 ноября 2016

