

ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА

кандидата искусствоведения, доцента Купец Любовь Абрамовны
на диссертацию У Сянцзэ «Оперное творчество Ферруччо Бузони
в свете эстетических принципов композитора», представленную
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности
5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение)

Представленная диссертация является ярким примером комплексного исследования, где в центре внимания находится не столько собственно музыкальный текст, сколько его связи, взаимоотношения, рецепции и аналогии с эстетическими воззрениям такой уникальной фигуры в истории музыки конца XIX – начала XX века как Ферруччо Бузони. И хотя эта персона достаточно упоминаема, прежде всего, как гениальный пианист-интерпретатор музыки И. С. Баха, тем не менее, ракурс диссертационной работы видится чрезвычайно оригинальным и в определённой степени новаторским: в первую очередь, в попытке уловить и аргументировать самое эфемерное – переход философско-эстетических и литературных текстовых смыслов в музыкальные артефакты. А между тем, именно эта неуловимая часто связь и представляет самое важное для понимания музыкального содержания произведения.

Автор данного исследования явно использует хорошо зарекомендовавшую себя теорию музыкального содержания Л. П. Казанцевой, на что указывает не только ссылка в списке литературы, но и само развертывание всей работы, и особенно первый параграф первой главы. В ней абсолютно нестандартно рассматривается личность Бузони как наглядная реализация синтеза искусств, столь близкая романтикам, и особенно в послевагнеровскую эпоху. Прекрасный герменевтический анализ самого разного материала, в том числе и рисунков Бузони, позволяет весьма объемно и как бы изнутри стать его своеобразным alter ego.

Актуальность работы не вызывает сомнений, так как исследовательских работ на русском языке о творчестве композитора немного, а избранный ракурс позволяет максимально широко и в тоже времена корректно объяс-

нить композиторский замысел и музыкальный смысл его оперных сочинений.

Новизна представленной работы связана не только с необычным подходом к интерпретации оперных произведений Бузони, где автор диссертации привлекает широкий круг зарубежных источников, ранее не использованных в отечественной музыкальной науке (список насчитывает 43 наименования на английском, немецком и итальянском языках, в том числе самого Феруччо Бузони). Определённым know how можно назвать и предложенную У Сянцзэ методологию интерпретации оперных партитур – предмета, сложно поддающегося объективной научной дешифровке и анализу. И здесь нельзя не отметить стремление автора, с одной стороны, к максимально скрупулёзному анализу собственно музыкальной ткани с тщательной фиксацией всех её источников. С другой, молодой исследователь стремится к интересным и порой провокационным аналогиям и аллюзиям как в методологическом плане, так и в художественной реализации. Несмотря на, казалось бы, парадоксальность подобного похода, именно в случае с Бузони он оказывается часто наиболее успешным, резонируя с самим мышлением этого поистине ренессансного человека-творца. Такой подход демонстрирует и незаурядный культурный тезаурус диссертанта, в котором есть место и философии, и психологии, и лингвистике, и, конечно, филологии.

Работа импонирует своей логикой и системностью подхода. Структура из двух глав чётко разворачивается от теории, в данном случае творческого портрета и музыкальной эстетики Бузони (этому посвящены все параграфы первой главы) – к собственно аналитическим очеркам оперного стиля композитора. Более того, все четыре параграфа второй главы наглядно демонстрируют на примере разных оперных сочинений Бузони музыкальное воплощение доминантных эстетических композиторских принципов, выделенных и рассмотренных в первой главе. Это и трансформация жанра комической оперы в «Выборе невесты» с узнаваемым ядром моцартовского зингшпиля «Волшебная флейта» в первом параграфе. Или же попытка идти «Дальше Ва-

гнера» (если воспользоваться выражением Клода Дебюсси) в «Докторе Фаусте». Полифония жанров, а возможно не только и не столько жанров, сколько полифония жанрово-стилистических моделей исследуется в опере «Арлекин», среди них выделяется *commedia dell'arte*, приемы *Sprechgesang*, принципы сонатно-симфонического цикла и логика инструментальных жанров (схожая с использованной в «Воццеке» А. Берга). Без сомнения, тут можно усмотреть и явные аллюзии на «работу по модели» (по М. С. Друскину), характерную для И. Стравинского. Пожалуй, самый сложным следует назвать третий параграф, в котором автор исследования предлагает проследить вслед за Бузони множественные новые смыслы, создаваемые композитором – и как музыкантом, и как литератором-либреттистом, в, казалось бы, всеми хорошо известной и популярной сказке К. Гоцци «Турандот».

С удовлетворением можно констатировать и прекрасный литературный стиль изложения, в котором структурность и логичность органично соединяются с элегантностью стилистики и легкостью в понимании авторской мысли.

Нельзя не отметить *практическую значимость* работы. Так, например, если первая глава может быть применима в рамках предмета «история зарубежной музыки», то вторая тяготеет к прикладным предметам, связанным с оперным искусством и режиссёрской деятельностью, и даже, при определенных усилиях, к превращению в прекрасные учебно-методические пособия.

В представленном исследовании У Сянцзэ убедительно раскрыты цели и задачи, поставленные автором. Тем не менее, в работе есть ряд досадных неточностей: кроме опечатки на с. 21 ссылка 11, когда «Грозная сюита» (опус 34) оказалась написана в 1985 году, отмечу, например, использование русской транскрипции фамилии Карла Августа Тавастьерны вместо Тавастшерна, которая считается более корректной (см. Литературная энциклопедия и БРЭ). Странным выглядит и ссылка в списке литературы на статью о Бенвенуто Челлини из русскоязычной Википедии (как и термина конгениальность

из вики-мира), поскольку анонимность и изменяемость этого ресурса никоим образом не могут числиться в рамках научного источника.

Еще одно замечание касается интерпретации влияния Рихарда Вагнера на Ферруччо Бузони. Будучи современником Дебюсси, Рихарда Штрауса и Александра Глазунова, Бузони, как и все композиторы этого поколения и позже, не мог не оказаться в «сладком плену вагнеризма». Более того, как утверждал сам Дебюсси, именно Вагнер стал точкой отсчета для формирования его собственного индивидуального стиля. Вспомним известную цитату из его письма: «идти не ЗА Вагнером, а ДАЛЬШЕ него». Потому, мне кажется, в диссертационной работе эта сторона формирования эстетических взглядов Бузони слишком завуалирована. Хотя на первый и даже второй взгляд видны вагнеровские влияния как в музыкальном плане, так и в эстетическом. Особенно это касается идеи синтеза искусств и огромнейшего литературно-драматургического компонента в собственно оперном жанре. Известно, что Бузони хотел отмежеваться от Вагнера, что вы и утверждаете, ссылаясь на его эпистолярный. Но музыкальный материал опер Бузони скорее указывает на заимствование и творческую интерпретацию (перевод – в терминологии Бузони) вагнеровских музыкально-эстетических идей.

Хотелось бы уточнить и ряд заявленных исследовательских позиций:

1. В работе отсутствует включение композитора и рассматриваемых опер в контекст как неоклассицизма, так и стиля модерн. При этом и время написания сочинений, и весьма точно зафиксированные их музыкальные особенности во многом вписываются в заявленные стили. Насколько это была сознательная позиция игнорирования?
2. Соглашаясь с вашим положением о синтетичности личности Бузони-творца, возможно ли говорить об особенностях его музыкального мышления с позиции влияния пианистической ипостаси на композиторскую? Ведь не секрет, что именно такой ракурс всегда актуален для анализа стилистики признанных великих пианистов – Ф. Листа, А. Рубинштейна и даже С. Рахманинова.

3. Можно ли обозначить ваш исследовательский метод в третьем параграфе первой главы как сравнительно-типологический? Или же это исключительно аллюзивный подход?
4. На с. 131–132 вы справедливо акцентируете ориентальный, обобщенный восток в «Турандот» и возникающие ассоциации с французским стилем шинуазри. Тогда можно ли указать на использование музыкальных топосов, столь характерных для музыки классической эпохи? В частности, экзотического топоса, как его обозначает Л. Кириллина. К сожалению, её трёхтомник о классическом стиле в музыке отсутствует в списке литературы, как, впрочем, и статья 2017 года о Бузони этого же автора.
5. На с. 151 вы даёте обширную цитату о реалистической опере без указания на источник. Пожалуйста, атрибутируйте её.
6. На той же странице вы утверждаете, что: «Композитор был убежден, что оперное либретто в том виде, как оно было задано старыми мастерами (Чимарозой, Моцартом и Россини)». Почему вы употребляете по отношению к этим трем композиторам определение «старые мастера»? Ведь это даже не барокко, а Россини вообще жил в одном веке с Бузони. Кроме того, из прочтения этого фрагмента создаётся впечатление, что все они писали себе либретто.
7. В заключение хотелось бы поинтересоваться: неужели в оперной стилистике Бузони отсутствует барочная линия, столь любимая им в иных жанрах творчества?

Высказанные замечания никоим образом не умаляют значимость работы. Диссертационное исследование У Сянцзэ выполнено на высоком уровне, представляя собой самостоятельную, оригинальную, законченную научную работу, демонстрирующую профессиональную квалификацию автора.

Результаты диссертационного исследования, вынесенные на защиту, прошли необходимую апробацию, что подтверждают пять публикаций в изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ. Автореферат оформлен в соответствии с требованиями ВАК и соответствует содержанию диссертации.

Представленная диссертационная работа полностью отвечает требованиям, предъявляемым п.п. 9-11, 13, 14 «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства РФ № 842 от 24.09.2013 г. в действующей редакции, а ее автор – У Сянцзэ – заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

Зав. кафедрой музыки финно-угорских народов, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова»

Купец Любовь Абрамовна

Мус

09.06.2023



Я, Купец Любовь Абрамовна, даю согласие на включение моих персональных данных в документы, связанные с работой диссертационного совета и их дальнейшую обработку.

Контактная информация:
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова»
185031, Россия, Республика Карелия,
г. Петрозаводск, ул. Ленинградская, 16.
Эл. почта: info@glazunovcons.ru
Сайт: <https://glazunovcons.ru/>