

Изучение исторического опыта репрезентации трагического в искусстве через сопоставление различных культурных традиций сегодня особенно актуально. Отражая основополагающие человеческие ценности, музыка позволяет фиксировать как универсальные, так и специфические способы проживания страдания и усилий по его преодолению. Понимание этих особенностей в наше сложное время способствует полноценному

культурному диалогу, направленному на гармонизацию межнациональной коммуникации. Кроме того, компаративный анализ двух различных художественных систем становится эффективным способом для выявления особенностей языка, структуры и выразительных ресурсов, раскрывающих эту универсальную эстетическую категорию в музыкальном искусстве.

Новизна представленной к рассмотрению диссертации также не вызывает сомнений. Автору удалось, с одной стороны, ввести в научный обиход современный музыкальный материал, рассмотренный сквозь единую исследовательскую призму (сочинения композиторов второй половины XX века – Л. Пригожина, В. Цытовича, М. Вайнберга, Ван Силиня, Го Вэнцзина, Ши Гуаннаня, Цзинь Сян и др.), а с другой, – заострить внимание на значимом аспекте творчества таких хорошо изученных композиторов как М. Мусоргский, П. Чайковский, С. Рахманинов, Д. Шостакович, А. Шнитке. Предложенный ракурс позволил впервые исследовать специфику художественно-стилевых решений отражения трагического, выявить их национальные и исторические особенности, систематизировать музыкально-выразительные средства, звуковые символы, приемы и формы выражения трагического в наследии русских и китайских композиторов XIX–XX веков.

Структура работы свидетельствует о стремлении диссертантки к тщательной проработке непростой, в силу обилия как музыкального, так и философско-эстетического материала, темы. Первая – теоретическая – глава направлена на постижение феномена трагического как в контексте научно-философского дискурса, так и применительно к методологии музыковедческого анализа. Во Второй главе в исторической последовательности раскрывается трактовка темы русскими, советскими и современными отечественными композиторами. Третья – фокусирует внимание на динамике изменений в понимании трагического в китайской музыкальной культуре.

В силу сложности проблематики больше всего вопросов и рекомендаций вызывает первая глава. Прежде всего, более пристального внимания требует терминология, а именно прояснение границ понятий «образ», «символ» и «знак» применительно к музыкальному искусству.

Так, на с. 24 автор, ссылаясь на Б.А. Фролова, указывает: «Современный опыт разработки теоретических проблем символики в истории мировой культуры и семиотики позволяет видеть в символе прежде всего особый знак, являющийся посредником коммуникации в человеческом обществе и обладающий всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа». Исходя из цитаты можно сделать вывод о том, что символ это вид знака. Однако далее читаем: «В отличие от знака, в символе воплощено несколько более важное и необъятное» (с. 25) или «символ...обладает свойствами знака и образа» (с. 25).

Уточнение границ данных терминов особенно важно потому, что в дальнейшем анализе они часто используются, по-видимому, в синонимичном значении. Например, в качестве символа атрибутируются «равномерная ритмическая пульсация» (с. 44), «фигура *tnesis*» (с. 46), мотивы BACH и DSCH (с. 77). Как «знаки трагического» определяются «нисходящая хроматическая гамма в оркестровых басах» (с. 50), средневековая секвенция и знаменный распев (с. 61), секундовая лейтинтонация (с. 77). Чем же отличается знак от символа?

Ключевое понятие работы – эстетическая категория трагического – также требует уточнения в плане выявления ее модели в музыке. В первой главе высказывается много верных суждений о природе этого феномена: отмечаются такие значимые качества как антиномичность, сопряженность с драматизмом, связь с этическим и др. Суть трагического заключается в масштабности противопоставления идеала и реальности в динамике его гибели и косвенного утверждения, переживаемого слушателями как катарсис. Вот почему можно предположить, что трагическое в музыке представляет собой не столько выражение одного эмоционального

состояния (например, скорби) или узнаваемого образа (например, образа «пляшущей смерти» или борьбы), сколько их совокупности и особой драматургической логики их последования. Однако в аналитических главах не всегда образная система рассматриваемых произведений изучается в подобном единстве, а в качестве трагического фигурирует, например, тоска или одиночество.

Вторая глава посвящена подробному анализу большого массива музыкальных сочинений российских композиторов, чье творчество содержит приметы трагического. Отбор материала убедителен, благодаря чему автору удается выявить признаки национальной самобытности как в стилистическом плане («сумрачные» интонационные ходы в низком регистре или стремительные «рванные» пассажи в верхнем пласте фактуры; интонации, напоминающие *Dies irae* и ламенто, тональная символика, длительно звучащие оstinatные фигуры, взрывные кластеры» и т.д. (с.86), так и в содержательном («вопросание, исповедальность, но одновременно и восхождение духа, прорыв к истине», с. 87).

Сомнение вызывает только утверждение о том, что М.П. Мусоргский перенимал образы, приемы, темы трагических сочинений П.И. Чайковского, поскольку последние написаны либо позже рассматриваемых в работе произведений, либо одновременно с ними. Кроме того, творчество С. Рахманинова зрелого и позднего периодов было бы целесообразно рассмотреть в контексте XX, а не XIX века.

Наибольшую ценность представляет третья глава исследования «Особенности трагической символики в китайской музыкальной культуре». Здесь представлен национально самобытный материал, объяснить смысловые и стилистические тонкости которого может только носитель указанной культуры. Автор проницательно отмечает, что «уникальность трагического духа китайского народа заключается в том, что китайская культура — это "грустная культура", а ее внешняя форма — "веселая культура"... На этом основаны китайские трагедии, формируемые на основе

"печали" за внешней "веселостью". Эта "печальная" основная мысль происходит от чрезмерно рационального мышления китайцев, чрезмерного чувства ответственности и сильных моральных концепций» (с. 93). Убеждают наблюдения об особой роли тембра в инструментальной и манеры исполнения в вокальной музыке, отмеченной трагической образностью.

В целом, работа производит благоприятное впечатление, однако текст не лишен некоторых недочетов. В качестве погрешностей отмечу точный повтор развернутого абзаца, начинающегося со слов: «Вагнер создал концепцию "абсолютной музыки"» на страницах 38 и 39, а также смысловые неясности в выражении некоторых тезисов, которые затрудняют их понимание, например, в предложении: «Последний, хотя и многофункциональный и мультiformовый сегмент восприятия материала, все же имеет базисную основу, которая становится одним из старейших элементов культурного континуума» (с. 26).

Высказанные замечания и обозначенные вопросы не подвергают сомнению состоятельность и полноту представленной к защите диссертации. Выводы, к которым приходит соискатель, научно обоснованы и достоверны. Результаты исследования были апробированы на научных конференциях и отражены в 9 публикациях, из которых 3 опубликованы в ведущих научных рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК РФ. Публикации содержат основные положения исследования, а автореферат в целом соответствует структуре и логике всей работы.

Диссертация «Отражение трагического в русской и китайской музыке XIX–XX веков» полностью соответствует критериям, предъявляемым к кандидатским диссертациям, и требованиям пп. 9-14 «Положения о присуждении учёных степеней», утверждённого Постановлением Правительства РФ № 842 от 24.09.2013 года (в действующей редакции).

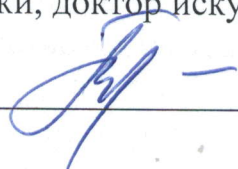
Её автор Дай Тяньи заслуживает присуждения искомой ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

По поручению кафедры истории музыки отзыв составлен кандидатом искусствоведения, профессором кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки, обсуждён и одобрен на заседании кафедры истории музыки 17 июня 2025 года (протокол № 16).

Составитель отзыва –
кандидат искусствоведения, доцент,
профессор кафедры истории музыки
Нижегородской государственной консерватории
им. М.И. Глинки

 Приданова Елена Владимировна

Заведующий кафедрой истории музыки
Нижегородской государственной консерватории
им. М.И. Глинки, доктор искусствоведения, доцент

 Бочкова Татьяна Рудольфовна

17.06.2025 г.

Контактная информация:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки»
Министерства культуры Российской Федерации

Адрес организации: 603000, г. Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40

Телефон: 8(831) 419-40-15 (факс)

e-mail организации: nngk@mail.ru, веб сайт организации: <https://nnovcons.ru/>

ОТДЕЛ КАДРОВ
ПОДПИСИ ЗАВЕРЯЮ
НАЧ. ОТДЕЛА КАДРОВ
ПЕТУХОВА Е.В.

17.06.25 

