

## ОТЗЫВ

официального оппонента доктора искусствоведения, профессора  
Пчелинцева Анатолия Васильевича о диссертации  
Янь Юань «Ферруччо Бузони. Инструментальные каденции  
и аранжировки сочинений европейских композиторов  
XVIII–XIX веков», представленную на соискание ученой степени кандидата  
искусствоведения  
по специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)  
(искусствоведение)

Истории мировой музыкальной культуры известны имена выдающихся деятелей, наследие которых до настоящего времени остается предметом осмысления, дискуссий и оценок, позволяющих по-новому взглянуть на их творчество. К фигурам такого типа относится и Ферруччо Бузони, масштаб личности которого выходит далеко за пределы современной ему эпохи, мастера, предвосхитившего некоторые тенденции будущего не только в транскрипторской сфере, но и характере самого мышления. Поэтому выбор диссертантом данной темы предопределен не только научными интересами, но и необходимостью дальнейшего осмысления художественного наследия Ф. Бузони, поиска ответов на запросы музыкальной науки об особенностях методов его композиторской работы, определяющих уникальность стиля. Этим объясняется **актуальность** и перспективность темы представленной диссертации.

Используемые в работе **методы исследования** позволили диссертанту выявить разнообразные воздействия в процессе личностного и музыкального становления Ф. Бузони, осмыслить этапы формирования индивидуального стиля мастера, иерархичность и функциональность системы выразительно-конструктивных средств, направленных на раскрытие философских воззрений композитора, оценить его вклад в развитие инструментальной каденции в сравнении с каденциями других исполнителей и композиторов, определить типичные черты стиля в соотношении с композиторской и исполнительской практикой современной ему эпохи. Всё это стало возможным при опоре на обширный **материал исследования**, включающий анализ инструментальных каденций к концертам для клавира или фортепиано Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, выполненных современными композиторами и пианистами, инструментальные каденции самого Ф. Бузони, аранжировки композитора на примере издания «Бах – Бузони», транскрипции, в основном, сочинений композиторов-романтиков, отражающие ведущие образно-художественные сферы и философские темы в интерпретации Ф. Бузони. Результатом масштабной исследовательской деятельности, требующей от автора широкой

общекультурной эрудиции, и стала данная работа, обладающая, несомненно, **научной новизной**. Среди ее критериев следует особо отметить установленные соискателем характерные черты индивидуального композиторского стиля Ф. Бузони, а также постоянные и изменяемые элементы композиторского стиля. Наряду с названными параметрами несомненно значимыми представляется также установленный диссертантом новый тип инструментальных каденций, характерных для композитора, обоснование взаимовлияния эстетических принципов и философских воззрений на организацию его образно-художественного мира, фиксация ведущих методов композиторской работы в переложениях, аранжировках, транскрипциях и оригинальных сочинениях мастера.

**Структура диссертации** логична и содержит все необходимые разделы: Введение, три главы, Заключение, Список литературы, включающий 174 источника, Приложение (нотные примеры).

Во **Введении** сформулированы актуальность, цели и задачи исследования, научная новизна, теоретическая и практическая ценность работы; изложены основные положения, выносимые на защиту, представлена картина изученности основных проблем диссертации, методология исследования.

Первая глава **«Теоретические основы исследования творчества Ф. Бузони»** закладывает солидный теоретический фундамент, позволяющий всесторонне охватить проблемы стиля композитора, которые привели к становлению ведущих методов композиторской работы. Уже в первом разделе главы (§ 1. *Проблемы изучения стиля композитора*) отчетливо обозначается и последовательно выполняется смещение акцента с достаточно исследованных исполнительских проблем сочинений Ф. Бузони, поставленных в многочисленных исследованиях его творчества, на вопросы композиторской техники в контексте уникального сплава собственного стиля и многочисленных влияний на него особенностей мышления великих композиторов прошлого и его современников. Такой подход стал возможным благодаря применению гибкого подхода к систематизации и обобщению научных результатов исследований. В частности, труды, посвященные исследованию жизни и творчества Ф. Бузони, структурированы диссертантом по определенным критериям – от философско-эстетических размышлений композитора через осмысление его театральных произведений и анализа фортепианных редакций, аранжировок, транскрипций и сочинений к педагогическим наблюдениям мастера и их методическому осмыслению в настоящее время. Это позволило всесторонне проанализировать ведущие

подходы и методы в современных научных исследованиях с позиции выявления специфики творческого метода и индивидуального стиля композитора, и прийти к выводу о многокомпонентных стилевых влияниях, обусловивших сложную комплексную природу индивидуального стиля Ф. Бузони. Автор справедливо отмечает, что «проблемы изучения стиля Ф. Бузони в современной музыкальной науке обусловлены центробежными тенденциями и разными векторами исследований наследия мастера», и что «в настоящее время еще невозможно сказать, что каждая из сфер деятельности Бузони изучена в полной мере и возможен выход на уровень их системного обобщения» (Дисс., с. 28).

Второй раздел данной главы (§ 2. *Становление ведущих методов композиторской работы в контексте эволюции стиля*) последовательно раскрывает генезис и эволюцию методов композиторской работы, которые привели к формированию индивидуального стиля Ф. Бузони. Соискатель справедливо отмечает, что «для Бузони аранжировка и сочинение были двумя сторонами одной медали, процессом, в котором настоящее вступило в естественный диалог с прошлым» (Дисс., с. 32). Сопоставление автором исследования именно этих понятий – «аранжировки» и «сочинения», а не «транскрипции» и «сочинения» – представляется верной методологической установкой, позволившей сделать впоследствии точные выводы в таком сложном дискуссионном поле, как транскрипторская сфера. Так случилось, что «головоломка», с «легкой руки» заданная Ф. Листом в виде ряда синонимичных понятий, выполнявших чисто практическую роль для обозначения отличий в своих аранжировках – обработки («Bearbeitungen»), фантазии («Fantasien»), реминисценции («Reminiszenzen»), иллюстрации («Illustrationen»), парафразы («Paraphrasen»), фортепианные партитуры («Partition de piano», «Klavier-Partituren») и переложения («Übertragungen»), но не образующих в современном понимании законченную терминологическую систему, до сих пор вызывает споры вокруг их интерпретации. Важно другое: способность музыкального первоисточника предстать в новом облике в зависимости от конкретной задачи, как и метод его изложения находятся в прямой зависимости от способа мышления, который непрерывно исторически изменяется. И такой подход, опирающийся на понимание функции каждого из элементов терминологической базы, связанной с решением эстетической дилеммы, когда оригинал и его переизложение предстают как две различные версии одного и того же произведения, позволяют диссертанту расставить правильные акценты в интерпретации транскрипций и аранжировок Ф. Бузони как синонимичных понятий. Заслуживает всяческой поддержки мысль соискателя о том, что «ценностью обработки является не сам



оригинальный текст, а его талантливая переделка», и что «воплощение авторского замысла в нотный текст какого-либо жанра уже является его аранжировкой» (Дисс., с. 38). Соглашаясь с позицией диссертанта, все же уточним отдельные терминологические нюансы. Можно говорить о многообразии приемов трансформации – редукции, имитации, амплификации, стилистической трансформации, создании тембровой иллюзорности, адаптации, конверсии и о «транскрипции как зафиксированной интерпретации художественных ценностей» (Дисс., с. 40), как это сделано в исследованиях транскрипторской сферы, на которые и ссылается соискатель. Но именно последнее умозаключение и вызывает вопрос: разве аранжировки (а не транскрипции) баховской музыки, выполненные Ф. Бузони, не являются такой же зафиксированной интерпретацией художественных ценностей (т.е. имеют меньшую художественную ценность в сравнении с транскрипциями)? При всей риторичности этого вопроса принципиально важной представляется опора диссертанта на воззрения самого Ф. Бузони, для которого синонимичность понятий транскрипция и аранжировка (С.39) априори выражается в единстве конструктивного метода композиторской техники, основанного на обработке музыкального материала.

Во второй главе **«Инструментальная каденция в творческом преломлении Ф. Бузони»** соискатель обращается к проблемам взаимодействия теории и практики в осмыслении специфики сольной инструментальной каденции в музыкальной науке (§ 1. *Генезис инструментальной каденции в композиторской практике XVIII–XIX веков*). Анализ ряда авторитетных зарубежных источников позволил соискателю сделать вывод, что «генезис каденции, как отдельного раздела формы сольного импровизационного исполнительства кристаллизовался в композиторской практике в поисках нового между гармоническими схемами и формальными функциями в рамках различных каденционных переходов и расширений» (Дисс. С. 67). Смысловым ядром этого раздела становится подробный анализ концертов, созданных для клавира или фортепиано Й. Гайдном, В. Моцартом, Л. ван Бетховеном и инструментальных каденций, написанных к этим произведениям современными композиторами и пианистами. В частности, отталкиваясь от особенностей тематической работы Й. Гайдна с каденцией в Концерте для клавира с оркестром D-dur (1782), автор диссертации выявляет особенности интерпретации тематического материала этими исполнителями, обнаруживая или синтез ведущих приемов композиции Й. Гайдна (в версии Джеффа Манукяна), или стремление сохранить близкую дистанцию своего тематического материала к авторскому индивидуальному стилю и стилю эпохи

(в версии Рами Бар-Нива), или уход от характерной черты гайдновского тематизма (в версии Юсселя Риоса).

Далее соискатель проводит детальный анализ каденций к Концерту Моцарта KV 466, отмечая уникальный стиль Ф. Бузони, сочетающий различные композиционные техники и сопоставление оригинального и собственного материала и приходит к выводу, что он старается максимально сохранить близкую дистанцию, словно психологически «подстраиваясь» под диалог с мастером и «одновременно сохраняет и собственную стилевую индивидуальность, которая раскрывается как печать авторского стиля в приеме гармонической полиладовости, реализующейся, как по вертикали, так и горизонтали в интенсивном тонально-ладовом развитии» (Дисс., с. 82). Сопоставляя каденции Ф. Бузони и каденции современных композиторов к этому концерту соискатель обосновывает предположение о наличии ряда важных константных и изменяемых факторов, обуславливающих то или иное композиционное, драматургическое, стилевое решение инструментальных каденций. Анализ каденции к Четвертому фортепианному концерту Л. ван Бетховена ор. 58 привел диссертанта к выводу о том, что выход из проблемы толкования драматургической функции каденции, предложенный Бетховеном, открыл путь к возникновению нескольких типов каденций, позволяющих, с одной стороны, найти возможности для высказывания музыканта-исполнителя, с другой, сохранить драматургическую и композиционную целостность сочинения. Эта мысль находит подтверждение на страницах диссертации, когда речь идет о каденциях И. Брамса, А. Рубинштейна, К. Шуман и Н. Метнера, нередко становящимися произведением в произведении. Кульминацией данного раздела диссертации становится предложенная соискателем типология композиционных принципов при организации музыкального материала в каденционной зоне концерта разных композиторов и исполнителей и концентрация внимания на важнейших для Ф. Бузони принципах, а также важный вывод о герменевтическом толковании оригинального текста и выражении отклика на него как создании новой исполнительской интерпретации не только инструментальных каденций, но и произведения в целом.

Второй параграф второй главы (§ 2. *Инструментальная каденция в аспекте типизации стилевых приемов*) подводит итог наблюдениям и выводам соискателя в отношении типичных для Ф. Бузони методов работы с музыкальным материалом сольной инструментальной каденции. Автором диссертации установлено, что в творчестве Ф. Бузони используются все тематические типы каденций – пассажные, пассажно-мотивные и пассажно-

тематические при доминировании двух семантических типов — сольной виртуозной каденции и каденции в форме драматического высказывания, причем, «импровизационность каденции как форма выражения авторской рефлексии сохраняет свою семантику «свободного высказывания» даже в нотном фиксированном тексте, узаконивая, таким образом, место для авторского комментария в структуре композиции» (Дисс., с. 111).

При всей значимости для музыкального искусства композиторского наследия Ф. Бузони, все же центральным элементом его творчества навсегда останется транскрипторская сфера. Третья глава диссертации **«Аранжировка и транскрипция как ведущие методы работы композитора с оригинальным материалом»** в полной мере раскрывает «секреты» его мастерства.

Первый параграф (*Приемы аранжировки Ф. Бузони произведений И.С. Баха*) посвящен приемам аранжировки Ф. Бузони произведений И. С. Баха. Его методологической основой стало приложение к тому I «Хорошо темперированного клавира» Баха «О транскрипции органных произведений Баха для фортепиано», перевод которого из издания Г. Ширмера 1894 года был сделан автором диссертации самостоятельно. Представляют интерес рассуждения соискателя о соотношении метода композиции и аранжировки. Считая Ф. Бузони наследником виртуозной традиции в создании новых аранжировок музыки Баха, автор исследования приходит к выводу, что «границы между оригинальной композицией и аранжировкой или транскрипцией уже были размыты в клавишных произведениях девятнадцатого века, особенно в оперных фантазиях Листа и в его транскрипциях оркестровых произведений» (Дисс., с. 122), что давало Бузони основание смело экспериментировать в сопоставлении точных цитат и новых разделов, отличающихся контрастными тональными языковыми средствами. По мнению автора, переложение органного произведения для фортепиано («Fantasia nach JS Bach» BV 253), основанного на цитировании, и создание нового материала на основе заимствованных мотивов приводят к синтезу двух методов — аранжировки и композиции, что на наш взгляд, найдет отражение и прямое продолжение в композиторской практике XX века. Соискатель развивает также сложившиеся в научном сообществе представления о смысловых сферах и жанровых влияниях в «Чаконе» Баха — Бузони, обнаруживая, что «они могут быть дополнены еще одним первичным жанром — речитативом, представленным в Партите одухотворенной и трагической декламацией в теме Сарабанды, а затем и Чаконы» (Дисс., с. 134). На основании всестороннего анализа, автор исследования приводит важнейшие



стилевые признаками композиторской работы Бузони с баховскими органными сочинениями (Дисс., с 146).

Во втором параграфе (*Транскрипция и авторская рефлексия идей композиторов-романтиков*) предпринята попытка осмысления выбора композитором конкретных произведений классико-романтической эпохи и анализа методов работы Ф. Бузони с их тематикой. Основанием для сходства в столь различных сочинениях соискатель видит интерес композитора к общим образно-художественным сферам, на чем и основывается дальнейший ход рассуждений. Автор исследования выстраивает систему парных антитез и триад, типичных для столь разных сочинений, и встраивает ее в структуру методов работы Ф. Бузони с оригинальным материалом сочинений другого автора и объясняет это «рефлексией, которую вызывало у композитора толкование сложных философских тем и категорий» (Дисс., с. 155). Соискатель находит глубокие основания, позволяющие сделать точные выводы относительно переосмысления музыкальных шедевров в решении философских проблем, высвечивании других ракурсов, определении перспективных линий последующего диалога с мастерами прошлого в творчестве и композиторов, и исполнителей последующих веков.

В Заключении подводятся итоги и сформулированы перспективы дальнейших исследований по осмыслению творческого метода и индивидуального стиля композитора.

В процессе знакомства с работой возникли отдельные вопросы, замечания и пожелания.

1. Не совсем ясна структура второго параграфа первой главы: он озаглавлен как «Становление ведущих методов композиторской работы в контексте эволюции стиля», что предполагает концентрацию внимания на становлении индивидуального композиторского стиля Ф. Бузони. Не подвергая сомнению утверждение, что «аранжировка и сочинение для Бузони были двумя сторонами одной медали» (Дисс., с. 32-34), было бы все же уместно отделить транскрипторскую сферу деятельности от композиторской. Тогда становится логичным рассмотрение всех звеньев цепи эволюции композиторского стиля, начиная с нового понимания тональности (Дисс., с. 63), к освоению новых выразительных средств в гармонии, ритме, фактуре (Дисс, с. 36), постепенному освобождению от многочисленных влияний (Дисс, с. 37), индивидуализации собственного оркестрового стиля (Дисс., с.44), утверждению зрелого стиля (Дисс., с. 47), внедрению новаторских средств выразительности (Дисс., с. 52) и новаторства в целом позднего стиля Ф. Бузони

(Дисс. С, 59), выделив транскрипторскую деятельность в особую область творчества, оказавшую все же косвенное воздействие на индивидуальный композиторский стиль.

2. Хотя музыкальный жанр — многозначное понятие, характеризующее роды и виды музыкального творчества в связи с их происхождением, условиями исполнения и восприятием, называть переложение, аранжировку и транскрипцию жанрами не корректно (Дисс., с. 39).

3. Упомянутое в первом параграфе третьей главы приложение к тому I «Хорошо темперированного клавира» Баха «О транскрипции органных произведений Баха для фортепиано», перевод которого из издания Г. Ширмера 1894 года был сделан автором диссертации самостоятельно, вполне мог быть внесен в диссертацию в качестве самостоятельного приложения.

4. В ряду приемов обновления музыкального языка названо усиление тематической работы в произведениях, «что предвосхищает полистилистику и коллажную технику в более поздних композициях XX века» (Дисс., с. 63). Назовите, пожалуйста, эти сочинения, а также произведения XX века, где эти приемы так или иначе нашли отражение.

5. Традиции барочной музыки в сочинениях Ф. Бузони достаточно очевидны и представлены, в том числе, в издании "Бах - Бузони", не могли бы Вы более подробно раскрыть примеры преемственности традиций классической школы?

6. В диссертации утверждается, что в творчестве Бузони формируется новый тип каденции - импровизационный драматический монолог с элементами театрально-речевой декламации. Не могли бы Вы углубить эту мысль, раскрыв генезис этой формы инструментального высказывания?

Высказанные замечания и вопросы не умаляют безусловных достоинств исследования и не влияют на высокую оценку диссертации.

Работа обладает несомненной **теоретической и практической значимостью**. Обоснование системы выразительно-конструктивных средств индивидуального стиля мастера и установление взаимовлияния разных жанровых сфер друг на друга заметно обогащает опыт исследования творчества Ф. Бузони, а материалы диссертации могут быть использованы в курсах теоретических дисциплин по истории современной музыки, теории и истории композиции, фортепианного исполнительского искусства музыкальных вузов и консерваторий.



Автореферат в полной мере отражает содержание диссертации. Полученные научные результаты достоверны, что подтверждается публикацией ее основных положений в девяти научных статьях, пять из них размещены в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Все сказанное позволяет сделать вывод о том, что диссертация «Ферруччо Бузони. Инструментальные каденции и аранжировки сочинений европейских композиторов XVIII–XIX веков» является самостоятельным исследованием, созданным на актуальную тему и обладающим научной новизной, теоретической и практической ценностью. Работа соответствует п. 9 – 11, 14 «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства РФ № 842 от 24.09.2013 года в действующей редакции, а ее автор – Янь Юань – заслуживает присуждения искомой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

Пчелинцев Анатолий Васильевич  
доктор искусствоведения  
(специальность 17.00.02 — музыкальное искусство),  
доцент, профессор кафедры философии,  
истории, теории культуры и искусства  
ГБОУ ВО «Московский государственный  
институт музыки имени А.Г. Шнитке»  
02 июня 2025 года

Я, Пчелинцев Анатолий Васильевич, даю согласие на включение моих персональных данных в документы, связанные с работой диссертационного совета и их дальнейшую обработку.

ГБОУ ВО «Московский государственный  
институт музыки имени А.Г. Шнитке»  
123060, г. Москва, ул. Маршала Соколовского, 10  
Тел.: 8 (499) 194-83-89  
e-mail организации: [institutshnitke@culture.mos.ru](mailto:institutshnitke@culture.mos.ru)  
веб-сайт организации: <http://www.schnittke-mgim.ru/>  
e-mail личный: [p4l@yandex.ru](mailto:p4l@yandex.ru)

