

Отзыв официального оппонента
доктора искусствоведения, профессора
Бочковой Татьяны Рудольфовны о диссертации Го Цин
«Династия Штраусов в контексте музыкальной культуры Австрии»,
представленной на соискание ученой степени кандидата
искусствоведения по специальности 5.10.3 Виды искусства
(музыкальное искусство) (искусствоведение)

Существует корпус тем в европейском и отечественном музыкознании, научный потенциал которых, казалось бы, полностью исчерпан и не предполагает актуальных подходов и ракурсов рассмотрения. Поэтому диссертационная работа, выдвигающая главным объектом внимания музыку семьи Штраусов и, соответственно, венский вальс наверняка обречена на вопросы со стороны оппонентов в части важнейшего критерия, определяющего квалификационные требования к работе – степени ее новизны.

Эти сомнения преодолеваются по мере знакомства с диссертацией. Го Цин удастся найти актуальный и «свежий» аспект при обращении к хорошо известному и, в целом, достаточно полно изученному материалу. **Новизна** исследовательского ракурса состоит в комплексном подходе по отношению к изучению творчества династии Штраусов, во-первых, с точки зрения внутрисемейной эволюции, определяемой уровнем таланта каждого из ее представителей и предшествующим накопленным опытом династии. С другой стороны, наследие легендарного клана рассматривается в контексте не только австрийских, но шире – европейских тенденций музыкального искусства эпохи, их восприятия и отражения в области «семейного бизнеса», каковым стала музыка не только для хорошо известных представителей династии – отца и старшего сына Йоганна, но и его младших братьев – Йозефа и Эдуарда.

Включение в отечественный научный обиход творчества менее популярных в России членов многочисленного клана – еще один компонент, акцентирующий новизну представленного исследования. Он помогает созданию стереофонической картины яркого художественного явления, каковым стала композиторская и исполнительская деятельность Штраусов, во многом формировавшая не только танцевально-развлекательное, но и в целом, культурное пространство Австрии почти всего XIX века. Это позволяет говорить об **актуальных аспектах** диссертации, органично

встраивающих ее в контекст ключевых тенденций современного музыкознания.

Центральной проблемой для автора работы становится эволюция венского вальса в творчестве Штраусов (другие жанры лишь с танцевальной мимолетностью мелькают в работе) и закрепление его значимой художественной роли в музыкальном пространстве Австрии, вырастающей до масштаба жанрово- и стилеобразующего источника. Этот аспект определяет в работе наблюдение за появлением лирической вальсовой оперетты в творчестве младшего Иоганна Штрауса, в частности «Цыганского барона», в противовес остросоциальной французской модели жанра в творчестве Ж. Оффенбаха, а также бытование вальса в атмосфере венского модерна, для которого жанр имел особое значение.

В решении главного вопроса Го Цин выходит за пределы наследия легендарной семьи, начиная в первой главе исследования «Пути развития европейской танцевальной музыки в XIX веке: от лендлера к венскому вальсу» с наблюдений за более ранними, в том числе фольклорными жанровыми решениями. Отсчет формирования вальса ведется от его достаточно далеких предшественников – вариантов немецких и австрийских трехдольных народных танцев, известных с XVI века, таких как лендлер, роллер, дреер и других.

Принципиальную роль в жанровом становлении венского вальса автор справедливо отводит Ф. Шуберту и К.М. Веберу. В процессе наблюдения за творчеством гениального мастера фортепианной миниатюры Го Цин проницательно замечает стремление композитора к музыкальной целостности танцевальных опусов, благодаря появлению интонационных и ритмических лейтформул, продуманных тональных планов в «цепочках» его сюит, что позволяет угадывать в них «отблески» цикличности.

Особая роль в размышлениях о генезисе венского вальса отводится блестящему рондо «Приглашение к вальсу» Вебера. Действительно, именно это сочинение становится водоразделом, отделяющим прикладную и концертную функции европейской танцевальной музыки. Здесь выстраивается программная романтическая танцевальная поэма, предполагающая продуманную целостность и тематическое единство композиции, в котором особая роль отводится вступительному разделу пьесы. Такая трактовка танцевальной «сюиты» в дальнейшем повлияет на значимость раздела интродукции в творчестве Штраусов-отца и сына, о чем аналитически убедительно Го Цин изложит свою точку зрения в соответствующих разделах второй и третьей глав.

Попутно возникает вопрос – почему автор работы, отмечая диалогический принцип как один из основных в общей архитектонике пьесы, не упомянул о посвящении и программных намерениях Вебера, что во многом его и объясняет? Следует ли полагать, что Глинка, который прекрасно знал музыку Вебера, не подхватил его тенденцию поэтизации бытового танца в своем тончайшем лирическом «Вальсе-фантазии» (стр. 67-68)? Нет упоминания этого имени и в положении, выносимом на защиту № 3. О влиянии вальса на классика русской музыки говорится только применительно к творчеству Штрауса-отца (стр. 86).

Согласно эволюции жанра венского вальса, которую предлагает автор, кристаллизуя ее в Заключение, выстраивается и дальнейшая, логически оправданная хронологическая последовательность глав работы. Вторая из них «Венский вальс. Иоганн Штраус-отец» концентрирует внимание на формировании «классической» модели венского вальса в творчестве друзей-соперников Й. Ланнера и И. Штрауса-отца. Интересны наблюдения автора за параллельными процессами творческой работы двух талантливых композиторов в сфере одного жанра, который постепенно обретал свои унифицированные черты. Пятичастный развернутый вальс с усиленной собственно музыкальной ролью интродукции и обширной кодой – такой облик обрел жанр к середине 30-х годов XIX века.

Последующие полтора десятилетия творческой жизни главы семьи Штраусов рассматриваются в диссертации с позиции еще одного, весьма важного этапа в развитии венского вальса. Справедливо, что особое внимание здесь уделено процессам симфонизации танца. Это соответствовало духу времени и активному использованию композитором как прежних, так и новых романтических приемов работы в симфонической сфере – мотивной разработанности, интонационному единству, применению лейтмотивов, полифонических приемов, а также усилению роли оркестра. Потому оправдано особое внимание к тембровым и артикуляционным экспериментам композитора. На стр. 160 диссертации читаем о том, какое значение имела для Штрауса-отца инструментальная скрипичная техника, введенная им в оркестровый «обиход»: «виртуозные пассажи, охватывающие большой диапазон, трели, широкие скачки, разнообразные мелизмы».

Оправданный драматургический акцент падает на третью главу «Расцвет венского вальса в творчестве сыновей Иоганна Штрауса». Здесь центральным «героем» аналитических очерков становится «король вальса» Иоганн Штраус-сын, чья блестящая роль в развитии музыкальной культуры австрийской столицы неоспорима. Вызывает особый интерес раздел об отражении различного рода социальных и политических событий Австрии в

образном «ландшафте» танца, а также сочинение вальсов «по случаю». Таковы, например, «Бал юристов» (1856), вальс «Ускорение» (1860), написанный для праздника инженеров.

Точным и метким наблюдением, характеризующим специфику тематизма вальсов Штрауса-сына, отличающим ее от мелодического профиля музыки Штрауса-старшего, становится констатация их песенной природы и идущее следствием формирование нового отношения к танцевальной мелодике, опирающейся на темы широкого дыхания (стр. 160-164). Автор даже пишет о «жанровых модуляциях», в которых «песенность преобладает над танцевальностью» (стр. 162). «В этом ключе рассматривается в работе, например, специфика тематизма всеми любимого вальса «Сказки Венского леса».

Плодотворно замечание о смене стилевых акцентов, произошедшей в творчестве Штрауса-сына в середине 60-х гг. В этот момент на смену яркой программности вальсово-танцевальной музыки и использованию соответствующих приемов (например, вальсы «Пароксизмы» ор. 189, «Стрекозы» ор. 180, стр. 156-157) синхронно с изменением характера тематизма усиливается стремление к целостности композиции, вплоть до появления сочинений, включающих монотематические признаки развития (стр. 164-168).

Убедительной стороной научных выводов становится определяемая автором работы стилевая специфичность вальсовой музыки каждого из рассматриваемых композиторов, о чем в обобщенной форме сказано в финале каждой из глав, а также в заключении всей диссертации. Важным достоинством работы стало вовлечение в сферу исследовательского внимания обилия вальсовой музыки семьи Штраусов, в т.ч. тех ее образцов, которые редко становились объектом отечественного научного интереса.

В работе попутно рождается много побочных сюжетов, которые обогащают общую панораму австрийской культуры, углубляют и детализируют наше понимание о ней. Так, на стр. 77 возникает описание внешности молодых людей – будущих мэтров танцевальной музыки Вены – Штрауса и Ланнера, контраст которой символически проецируется на особенности их творчества. Важное значение в работе приобретают биографические комментарии, связанные с творческой жизнью Й. Ланнера, а также всех представителей семьи Штраусов, инкрустированные во вторую и третью главы работы. Интригующим фрагментом диссертации становится сюжет о взаимном уважении и признании таланта друг друга, казалось бы, диаметрально противоположных индивидуальностей – «императора» романтической оперы Р. Вагнера и «короля вальса» И. Штрауса-сына (стр.

130). Плодотворны и последующие наблюдения за деталями инструментовки, перенятыми Штраусом у великого немецкого современника.

Теоретическая значимость исследования не подлежит сомнению, поскольку она связана с расширением методологических подходов, которые касаются изучения музыки, располагающейся в пограничной зоне между академической и развлекательно-танцевальной сферами. **В практическом смысле** материалы диссертации могут оказаться полезными в дополнении курсов по истории зарубежной музыки, и, вполне вероятно, окажут воздействие на расширение исполнительского репертуара для проведения концертов популяризаторской направленности за счет включения в программы менее востребованных в отечественной практике сочинений Ланнера, Эдуарда и Йозефа Штраусов.

Обязательным моментом отзыва всегда остается его критическая часть, которая становится естественным выражением научной полемики. По этому поводу отметим, что замечен известный схематизм и описательность в аналитических фрагментах работы, которые «рассыпаны» по всем трем главам. При всей деликатности и тонкости исследовательских оценок автору не удалось избежать некоторой повторяемости смысловых акцентов и «технических» подходов, которые с ощутимой периодичностью подвергают ротации интонационные, тематические, ритмические, тональные аспекты рассмотрения сочинений.

По ходу чтения диссертации возникли и некоторые вопросы:

- уместно ли говорить о сюитности применительно к опусам И. Штрауса-сына в условиях все возрастающей в его творчестве тенденции к целостности музыкальной драматургии сочинений?

-- почему при разговоре о смещении метра в трехдольных тактах на двудольный избегается использование термина гемиола (стр. 113-114)?

- не стоит ли считать преувеличением высказывание, появляющееся на стр. 194 о «тотальной симфонизации вальса» в творчестве Штрауса-сына?

Из мелких неточностей обращает на себя внимание двоякое упоминание в работе ор. 154 Штрауса-старшего. Так, на стр. 90 сочинение названо «Дунайские песни», а на стр. 114-118 и 124 вальс именуется «*Loreley-Rhein-Klänge*» («Плач Лорелеи на Рейне»). Так все-таки – дунайские или рейнские эти песни? Необходимо унифицировать отношение к русскоязычным переводам сочинений, которые изредка, но все же отсутствуют (например, стр. 133); дата смерти Эдуарда Штрауса на стр. 181 указана как 1919 год, затем на стр. 184 упоминается другой – 1916 год; встречаются описки с 1900 годами вместо 1800-х (стр. 101, 169).

