ОТЗЫВ

официального оппонента доктора искусствоведения, профессора
Людмилы Павловны Казанцевой
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)

О вальсе сказано немало,
он в песнях и стихах воспет.
И сколько б танцев ни бывало,
а лучше вальса, право, нет!

Вряд ли кто будет оспаривать справедливость этих строк, приписываемых поэту Евгению Евтушенко. Не будет преувеличением сказать, что ныне трудно найти человека, равнодушного к вальсовой культуре, ставшей «визитной карточкой» австрийской музыки. Заявивший о себе еще в XVIII веке, вальс в наши дни удерживает незыблемые позиции на концертной и музыкально-театральной сценах (достаточно назвать ежегодные новогодние концерты в Musikverein Вены, транслируемые на всю планету; праздничные балы), на всевозможных спортивных соревнованиях (по бальным танцам, фигурному катанию), да и на импровизированных городских танцевальных площадках. Отнюдь не только в пору его владычества в XIX веке (в творчестве Штраусов, Ф. Шопена, М. Глинки, П. Чайковского) – он и сегодня по-прежнему стимулирует фантазию композиторов и побуждает к оригинальным творческим проектам (в романсе и песне, в области инструментализма, киномузыке, джазе).

Не удивительно поэтому, что и сам вальс, и его успешные создатели постоянно находятся в поле зрения музыковедов. Научную «вальсиану» составили прежде всего книги зарубежных авторов – Г. Джейкоба, П. Кемпа, Г. Кренна, Ф. Ланге, З. Лэнга, Дж. Суше, Г. Ягер-Зустенау, в том числе переводные работы Ф. Майлера и М. Чаки. Российское (советское) музыкознание представлено монографией Е. Мейлиха об И. Штраусе-сыне и заметно отстает в изучении этого яркого и востребованного пласта музыки. В этой связи диссертация Го Цин выглядит как труд **актуальный** для музыкознания.

Сформулировав **предмет исследования** – «жанр венского вальса в творчестве композиторов династии Штраусов» (с. 7), – соискатель четко обозначает **цель** своего исследования: «выявление роли каждого представителя семьи Штраусов в процесс становления и развития жанра венского вальса» (с. 7). Сразу же следует признать, что ясно осознаваемые предмет и цель не покидают автора на протяжении всей работы и служат прочным организующим каркасом длительного повествования. Стержневое (то есть структурирующее) значение этих компонентов старательно поддерживается не только логичным развертыванием мыслительного процесса диссертантки, но и обязательными для данной рукописи подытоживаниями глав и параграфов.

В своей диссертации автор сделала упор на **историческом** процессе – кристаллизации специфических признаков вальса, их оттачивании до инвариантного совершенства и их стилевой индивидуализации в творчестве каждого представителя «вальсового движения» в Австрии. По ходу диссертации постепенно намечаются и оплотняются вехи исторического процесса: зарождение вальса из лендлера и становление нового жанра в творчестве Ф. Шуберта и К.М. Вебера (глава 1), стабилизация культурологических позиций жанра в деятельности И. Штрауса-отца и Й. Ланнера (глава 2), расцвет жанра в музыке сыновей И. Штрауса (глава 3). Всё это позволило получить многокрасочную и достаточно полную картину большого исторического пути вальса, расцвеченную и отдельными ответвлениями от магистрального направления.

Другой очевидный акцент, просматривающийся в диссертации, поставлен на **целостном анализе** музыки. Автор освоила и продуктивно пользуется этой методологией. По ходу аналитических процедур сделано немало ценных наблюдений, касающихся оркестровки, фактуры (полифонических приемов), ритмики, проявления национально-стилевых черт (австрийских, немецких, венгерских) в танцах. Концептуальны суждения о тональной драматургии: мажорное начало и минорное окончание в отдельно взятой пьесе, а затем переход от «теплых» и «мягких» диезных тональностей к «холодным» бемольным в многочастном целом («17 лендлерах» D. 366 Шуберта) осмыслены как романтическая идея цикла о невозможности счастья (с. 44). Не ускользнули от внимания автора и усиления эмоционального начала в танце, переданного через песенность, порой затмевающей собственно танец (с. 46). Следует признать, что скрупулезный анализ нередко угрожает превратить текст в бесконечное, тонущее в мелочах описание, чего, впрочем, автору удается избежать благодаря нейтрализующим такую опасность обобщениям. Принимая аналитическую составляющую диссертации, выражу пожелание приобщить (в будущем, разумеется) к рассуждениям об интонационной природе танцев теоретическую концепцию и аналитическую практику Л.Н. Шаймухаметовой[1] – ее идея «мигрирующей интонационной формулы» помогла бы дать более точные и многообразные характеристики танцевального тематизма и его генезиса.

Положительно оценивая работу в целом, выскажу ряд соображений по поводу того, что вызвало удивление.

Довольно странно выглядят Положения, выносимые на защиту (с. 10-11). Формулируя их, автор умудрилась практически обойтись без глаголов. Отдавая должное оригинальности таких конструкций, приходится констатировать, что они стилистически выламываются из текста. Лаконичные тезисы, не развернутые до суждений, обернулись излишней трудностью восприятия этого фрагмента рукописи.

Касаясь во Введении вопроса о **теоретической значимости** диссертации, соискатель скромно рапортует: «… Затронут пласт.., проанализировано..,

---

[1] Шаймухаметова Л.Н. Семантический анализ музыкальной темы. М., 1998; Шаймухаметова Л.Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М., 1999.

определены.., выявлены…» (с. 11-12). Читатель же здесь ожидает другого – понимания значимости и перспективности осуществленного исследования *для музыкознания*. Оппонент усматривает их как реконструкцию зарождения и становления популярнейшего танцевального жанра, как раскрытие влияния бытовой музыки (салонной, садово-парковой, танцевально-прикладной) на музыку концертную («филармоническую»), как лепту в изучение истории западноевропейской музыки. Однако было бы весьма желательно узнать о научной ценности обсуждаемой работы от самого соискателя.

Осталось неясным: почему некоторые нотные примеры даны по ходу текста, а другие приведены в Приложении? Не посвящая читателя в причины своей избирательности, автор усложняет участь читателя, особенно в тех случаях, когда анализ одного и того же опуса (скажем, «Танца Гамбринуса» на с. 146-147) заставляет виртуозно перемещаться в разные участки рукописи.

Удивил необъяснимыми новациями Список литературы. В нем магистерская работа «История оперетты» (№ 51) почему-то описана и размещена в алфавитном ряду не по фамилии автора, а по названию. Несколько сборников статей (№ 69 «Музыкальная фактура в аспекте стиля и формообразования», № 79 «Проблемы высотной и ритмической организации музыки», № 80 «Проблемы фактуры») зачем-то представлены целиком, хотя ясно, что для данной диссертации понадобились лишь единичные статьи из них. По той же причине вряд ли следовало включать в список целые тома «Музыкальной энциклопедии». И уж совсем неуместно выглядит здесь *The New Grove Dictionary of music and musicians* (№ 168) – разумеется, не все названные 29 томов этого авторитетного издания легли в основу рукописи, а только отдельные материалы, которые и должны были бы фигурировать в Списке. Присоединю сюда мелкое замечание: немецкоязычный источник под № 136 описан с двумя погрешностями – дважды в фамилии автора (Grünberg выглядит как Griinberg) и – в названии (слово Rundfunk – ошибочно как Rundfimk).

Возникло также желание прояснить некоторые научные позиции соискательницы.

1. Прежде всего – касающиеся терминологии. Чем различаются сквозные для работы понятия «вальс» и «венский вальс»?

2. Наблюдая траекторию эволюции венского вальса, автор называет круг его характерных особенностей: количество звеньев в композиционной цепочке (5), наличие и значимость вступления и заключения, логичный цементирующий тональный план, неспешный темп гармонических событий, мелодизм, лейтмотивизм. Имеет ли смысл приобщить к ним также такую черту, как свободная агогика (неравноценность метрических долей, оттягивание третьей доли, гибкое балансирование темпа), никак не зафиксированная графически в партитурах, но хорошо известная по исполнительской практике (особенно по эталонной интерпретации музыки семьи Штраусов Венским филармоническим оркестром), которую музыканты считают своего рода «фирменным знаком» венского вальса?

3. Диссертант справедливо отмечает склонность корифеев венского вальса к программности. Хотелось бы уточнить: насколько важен этот компонент, насколько связан с художественным содержанием? Вопрос этот обусловлен тем, что подчас программа менялась, что было в XIX веке распространенной практикой. Евгений Мейлих, например, приводит следующие факты: вальс «Воспоминание о Риге», посвященный пребыванию русского царского двора в Риге в 1857 году, был издан как «Воспоминание о Ницце», вальс «Петербургские дамы» – как «Венские дамы»[2].

4. Еще один вопрос об образно-художественном аспекте вальсов: образы и тематика у композиторской плеяды поклонников вальса едины или здесь есть четко просматриваемые отличия? Одним из поводов к постановке этого вопроса может послужить, например, то, что «знаменитейший из вальсотворцев» (как назвал И. Штрауса-сына А.Н. Серов) отдал должное русской теме в вальсах «Великая княгиня Александра» ор. 181 (*Grossfürstin Alexandra-Walzer*, 1856) с посвящением жене великого князя Константина Николаевича Александре Иосифовне (надпись в рукописи: «Рожден в России и выдержан в ее холодном климате»), «Коронационные песни» ор. 184 (*Kroenungslieder Walzer*, 1856) с посвящением «Ее величеству Марии Александровне, императрице Всероссийской» (начинается маршем Лейб-Гвардии Преображенского полка, далее в нем использованы русские мелодии), «Прощание с Петербургом» ор. 210 (*Abschied von St. Petersburg*, 1858). Разрабатывали ли другие представители славной династии русскую тему?

5. В работе затрагивается вопрос о влиянии Штрауса-отца на русских музыкантов (с. 86), в связи с чем приводится признание М. Глинки: «Наслушавшись Ланнера и Штрауса <…> изобрел тему, послужившую мне для краковьяка в “Жизни за царя”»[3]. Это частный случай или есть другие аргументы, укрепляющие утверждение соискателя?

В заключение отмечу, что работа написана хорошим литературным языком. В ней ощутим пиетет диссертанта по отношению к исследуемому материалу и вместе с тем спокойно-объективная взвешенность. Многочисленные нотные примеры усиливают убедительность высказываемых положений и их **достоверность**. Помогают охватить многочастную конструкцию некоторых пьес и три таблицы.

Очевидна **практическая значимость** диссертации – возможность использования ее положений и аналитических этюдов в учебных дисциплинах «История зарубежной музыки», «Музыкальная форма», «Музыкальное содержание», «Музыкальные стили и жанры». Вполне вероятен интерес к рецензируемой работе и музыкантов-исполнителей, формирующих свой репертуар.

Автореферат и 8 публикаций, 4 из которых напечатаны в изданиях, рекомендуемых ВАК РФ, отражают основные положения диссертации.

---

[2] *Мейлих Е.И.* Иоганн Штраус. Из истории венского вальса. Л., 1975. С. 87.
[3] Глинка М. И. Записки. М.: Музыка, 1988. С. 57.

Диссертация «Династия Штраусов в контексте музыкальной культуры Австрии» полностью соответствует требованиям п. 9–14 «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства РФ № 842 от 24.09.2013 г. (в текущей редакции), предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени кандидата наук, а ее автор Го Цин заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3 – Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

Официальный оппонент:
доктор искусствоведения по специальности
17.00.02 Музыкальное искусство, профессор,
профессор кафедры теории и истории музыки
Федерального государственного
бюджетного образовательного учреждения
высшего образования
«Астраханская государственная консерватория»,
академик МАИ и РАЕ
Людмила Павловна КАЗАНЦЕВА

Я, Казанцева Людмила Павловна, даю согласие на включение моих персональных данных в документы, связанные с работой диссертационного совета и их дальнейшую обработку

Контактные данные:
Федеральное государственное
бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Астраханская государственная консерватория»
Адрес: 414000 Астрахань, ул. Советская, д. 23.
Телефон: 8-8512-51-93-11.
Электронный адрес: astracons@mail.ru.
Web-сайт https://astracons.ru/

29.05.2023

Подпись Л. П. Казанцевой заверяю.
Специалист по кадрам Кузнецова Е. С. 29.05.2023.

Отдел кадров