

ОТЗЫВ

официального оппонента доктора искусствоведения Л.Л.Гервер
на диссертацию Назаровой Екатерины Михайловны «ВЕНСКИЙ
КАПЕЛЬМЕЙСТЕР ИОГАНН ГЕНРИХ ШМЕЛЬЦЕР И СВЕТСКАЯ
МУЗЫКА ПРИ ДВОРЕ ИМПЕРАТОРА ЛЕОПОЛЬДА I»,
представленную на соискание ученой степени кандидата
искусствоведения по специальности 17.00.02 «Музыкальное искусство»

Название диссертации Е.М.Назаровой точно отражает особенности избранного ею *двойного* объекта исследования. В работе умело переплетены два в равной мере значимых и с равной подробностью представленных исследовательских сюжета.

В первом из них речь идет об истории Венского двора, о соперничестве между монархами-кузенами, выдающимися политиками, страстными любителями и покровителями искусств — Леопольдом I и Людовиком XIV, о сходствах и различиях придворной культуры в Вене и Париже и роли музыки в ней. Второй сюжет сосредоточен на фигуре капельмейстера Шмельцера, различных сторонах его деятельности, особенностях его сочинений — в сравнении с множеством сочинений других композиторов, с которыми так или иначе связано творчество Шмельцера.

Практически неисследованная в отечественном музыкознании тема, опора на документальный материал, на нотные издания и трактаты по исполнительской практике XVII–XVIII веков, наконец, верно найденная пропорция между «чужим» и «своим» в научном тексте — все это позволяет считать исследование Е.М. весьма актуальным, причем не только по причине неразработанности избранной ею проблематики. Актуальной следует признать и ту успешность, с которой работает в исследовании избранный автором научный метод: согласно автореферату и введению к диссертации, это метод комплексного анализа, основу которого составляет сравнительно-исторический подход.

Основная часть исследования состоит из семи глав. В них представлены разные аспекты музыкальной культуры Вены и творчества композиторов, работавших при венском дворе: в зависимости от избранного ракурса, фигура капельмейстера Шмельцера то лишь упоминается в ряду музыкантов, хореографов, художников, либреттистов, работавших при дворе, то выходит на передний план.

Глава I, «Музыкальная культура венского двора времен императора Леопольда I», представляет собой экскурс в хитросплетения политики и культуры. Как пишет Е.М., «Межгосударственные связи и соперничество,

личные и политические амбиции монархов (в эпоху абсолютизма неотделимые друг от друга) становились движущей силой в развитии искусства» (Авт.: 12). Здесь же обсуждаются вопросы о роли Вены как «могущественного центра» культурного притяжения, о своеобразии ее музыкального облика.

В **главе II** «масштаб изображения» укрупняется. Здесь речь идет о Венской императорской капелле. В небольшом обзоре истории капеллы сообщается о работавших там капельмейстерах — это были не только фламандцы и сменившие их итальянцы, но и австрийские музыканты (в том числе и Шмельцер), о появлении должности придворного композитора (1696), о тех, кто занимал ее в разное время, и о многом другом. Особенно внимательна Е.М. к инструментальной музыке и музыкантам-инструменталистам. Она приводит интересные факты, сообщая в частности, об использовании таких духовых инструментов как корнеты, трубы и тромбоны не только для создания особого колорита в театральных постановках, но и в камерной музыке: как подчеркнуто в работе, данная трактовка инструментов характерна именно для венской традиции. Вообще же инструментальная сфера, особенности инструментального и прежде всего скрипичного стиля венских композиторов XVII века — важнейшая *музыкальная* тема диссертации, заявленная впервые в главе о Венской капелле и постепенно усиливающаяся к концу работы.

Описывая пышность театральных представлений, Е.М. упоминает об «оркестрах из сотен человек», ссылаясь на либретто как источник информации. С этой деталью связан мой первый вопрос: в какой мере типичной для европейской практики XVII века было включение такого рода информации в текст либретто?

Глава III — тщательно написанная биография Шмельцера, в которой он охарактеризован прежде всего как автор инструментальной музыки (сочинения для театра, как и для церкви, перечислены в сноске). Вслед за главой, специально посвященной этому композитору, можно было ожидать обращения к его инструментальным сочинениям, однако особенности творчества Шмельцера не позволяют отвлечься от музыкального контекста, в который он был вовлечен. Далее следует **глава IV**, «Торжественные представления венского двора», в которой Шмельцер предстает одним из авторов музыки, звучавшей во время драматических представлений.

Описывая музыку к конному балету «Спор Воздуха и Воды», входившему состав одного из празднеств, Е.М. замечает, что подобного

рода постановки рассчитывались на разовое исполнение. Однако «Шмельцер заботился о высоком художественном уровне своих сочинений, что позволяет им существовать отдельно от их изначального контекста в качестве самостоятельного инструментального цикла» (дис.: 78). Анализ танцев, входящих в состав конного балета, выполнен с большим вниманием к деталям. Отмечу остроумное объяснение редких в балетной музыке Шмельцера 4-голосных имитаций в одном из танцев наличием четырех групп танцующих персонажей: это духи, всадники, тритоны и сирены.

Танцевальная тема продолжена и в **Главе V** под названием «Венский балет при дворе императора Леопольда I». «В современном сознании, — пишет Е.М., — барочный балет обычно устойчиво ассоциируется с музыкой Люлли и его покровителем Людовиком XIV. Однако французское искусство ... было лишь частью общей картины». «Битва престижа» между Парижем и Веной, говорится далее, стала движущей силой для появления в обеих столицах множества театральных произведений, в которых балет был важной и необходимой составляющей: «Значимость танцевальных жанров в соперничестве Людовика XIV и Леопольда I усиливалась еще и тем, что оба монарха лично принимали участие в балетных постановках» (дис.: 99).

В главе содержатся интересные факты о жанрах театральных постановок, в состав которых входили танцы. Помимо опер и балетов как таковых, это были конные балеты, т.н. «посидели в трактире», «сельские празднества», «крестьянские свадьбы», в которых танцевали, как сообщает Е.М., всевозможные персонажи: люди, животные и даже ожившие неодушевленные предметы. Обсуждая балетную музыку Шмельцера к опере Чести «Золотое Яблоко», диссертантка приводит интересное соображение по поводу подобного «соавторства». На первый взгляд соединение музыки, созданной разными композиторами, лишало оперу целостности, однако «именно этот фактор обусловил логическое единство венского балета. Люлли, единолично сочинявший и оперу, и танцевальные номера в ней, интегрировал свои балеты (включая заключительные антракты) в драматическое и музыкальное действие, тогда как венский балет, хотя формально и связанный с оперой, на деле являлся законченной и логически выстроенной сюитой, состоящей из нескольких контрастных по характеру танцев» (дис.: 104).

Аналитическая терминология пятой главы имеет подчас окказиональный характер: в описании балетных танцев Е.М. употребляет выражение «форма ААВВ» взамен обычных обозначений:

«двухколенная» форма или же схема AABВ, при этом в характеристике трехчастной структуры венских балетов использована терминология из Syntagma Musicum Преториуса. В целом же, оценивая осуществленный диссертанткой анализ балетной музыки, следует отметить ее способность к целостному восприятию свойств художественного произведения, которые, так сказать, числятся по разным ведомствам. Примером может служить аналогия между преобладанием групповых танцев над сольными и парными, и «отсутствием стремления ... выделить и противопоставить отдельные сольные голоса» оркестра (дис.: 107). К числу аналитических удач этой главы относятся и тонкие сопоставления различных версий одного и того же танца: алеманды, написанной во французском, итальянском или же немецком стиле, чаканы — балетного танца и чаканы — инструментальной пьесы и т.п.

Последние главы исследования посвящены венской сонате.

В главе VI, «Венские сонаты в контексте инструментальной музыки XVII века», прослежены пути развития жанра, тесно взаимодействовавшего с канцоной, симфонией, танцами, вариациями, фантазиями и др. Сравнивая сонаты и канцоны, Е.М. пишет: «Дактили в началах некоторых эпизодов, имитации, повторение первой секции *da saro* восходят к канцоне» (дис.: 96). Мое внимание привлекло указание на *da saro*: конечно, существует вероятность встретить *da saro* в отдельных образцах самых разных барочных форм, но можно ли считать повторение первой секции *da saro* признаком канцоны? — мне не удалось найти никаких подтверждений такого взгляда на этот жанр.

В сонатной главе VI содержатся такие же колоритные исторические факты, как и в главах балетных. Трудно удержаться от упоминания о невероятно обширном меню, музыкальным «гарниром» к которому служили сонаты Шмельцера (дис.:126). В обсуждении стиля этих сонат Е.М. полемизирует с исследователями, которых неитальянское происхождение композитора побуждает искать в его сонатах черты некоего «австрийского стиля», и оспаривает саму возможность существования единого австрийского стиля в XVII веке. Решение вопроса о стиле Е.М. находит благодаря тщательному сопоставлению сонат Шмельцера и его современников: Бертали, Меалли, Бибера, Муффата, Вальтера и др. Приводя в качестве аргументов множество тонко найденных ею деталей инструментального письма, указывая на сходства и различия, Е.М. к выводу о существовании *самостоятельной венской сонатной традиции*; стиль скрипичных сонат самого Шмельцера она определяет как «унаследованный от Бертали» (дис.: 139).

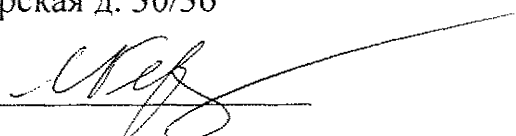
Заключительная глава VII посвящена сборнику Шмельцера *Sonatae Unarum Fidium*, его особенностям и исполнительской интерпретации. Как полагает диссертантка, «ни один из скрипачей не предложил такой манеры исполнения музыки Шмельцера, которая бы выявляла ее индивидуальность» (дис.:159). Она называет условным тот импровизационный стиль, «который доминирует в современных трактовках всей скрипичной музыки раннего барокко и который прямолинейно связывается с категорией *stylus phantasticus* А. Кирхера» (дис.: 160). Обосновывая собственную исполнительскую позицию, диссертантка последовательно рассматривает *темп и метр, ритм, артикуляцию, украшения и орнаментику*, апеллируя к сведениям из трактатов по исполнительской практике XVII–XVIII веков и приводя соответствующие примеры из музыкальных сочинений. В пункте, посвященном орнаментике, отметим рассуждение о виртуозных каденциях. Обычно они оставались на усмотрение исполнителя, однако у Шмельцера, по наблюдению диссертантки, быстрые разделы (в отличие от медленных) выписаны настолько подробно, что почти не оставляют места для импровизации.

Заключительная глава написана с позиций исторически информированного исполнительства, о чем заявлено в самом ее начале. В этой связи у меня возник вопрос о *rubato*: в последних главах говорится о возможности или невозможности применить *rubato* в том или ином случае, о «...*tempo rubato*, которое *можно наблюдать* (выделено мною — ЛГ) в некоторых сонатах Уччеллини, Пандольфи Меалли» (дис.:166). Между тем, как сообщают энциклопедии, термин *rubato* предложен Пьетро Франческо Този в его трактате «Взгляды древних и современных певцов», изданном в 1723 году, то есть примерно через полвека после смерти Шмельцера и его современников, о которых идет речь. Что же, в таком случае, значит выражение «можно наблюдать» в приведенной выше цитате, и существуют ли исторические источники, подтверждающие актуальность *rubato* для исполнения музыки XVII века и посвященных этой музыке научных работ?

Как следует из основной части отзыва, диссертация Е.М.Назаровой представляет собой серьезное и интересно написанное исследование. Это научно-квалификационная работа высокого уровня. Следует отметить достоверность полученных результатов и практическую значимость диссертации, материалы которой могут быть использованы в ряде вузовских курсов. Значительный элемент новизны в исследовании Е.М.Назаровой связан, во-первых, с воссозданием картины светской

музыки при дворе императора Леопольда I и, во-вторых, с существенным пересмотром представлений о месте Шмельцера в истории музыки XVII века. Автореферат и публикации полностью отражают содержание диссертации. Все это позволяют считать, что исследование Е.М.Назаровой соответствует требованиям п. 9 «Положения о порядке присуждения ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства Российской Федерации № 842 от 24 сентября 2013 г., предъявляемым к кандидатским диссертациям, а его автор заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения.

Гервер Лариса Львовна,
доктор искусствоведения,
профессор Кафедры аналитического музыкознания
РАМ имени Гнесиных.
121069 г. Москва ул. Поварская д. 30/36
+7 495 691-15-54
mailbox@gnesin-academy.ru



Подпись
удостоверяю

Главный секретарь
ОТДЕЛА КАДРОВ
Е. И. Сидорова

04 10 2017

