

Отзыв официального оппонента на кандидатскую диссертацию
Жданова Виталия Андреевича
«ДУХОВНЫЙ КОНЦЕРТ В ТВОРЧЕСТВЕ СЕВЕРОНЕМЕЦКИХ
КОМПОЗИТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА»,
представленную на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Диссертация В.А.Жданова посвящена интереснейшей странице европейской музыки – духовным сочинениям северонемецких композиторов, написанным в жанре концерта, весьма продолжительная эволюция которого, по словам автора, «в конечном счете, приводит к появлению немецкой кантаты в том виде, в каком она известна нам по сочинениям И. С. Баха» (дис:5). «В сфере вокальных жанров северонемецкой церковной музыки, – говорится далее, – не удастся найти материальной предпосылки, которая бы обосновывала единство традиции (как в случае с органной музыкой)». Это обстоятельство побудило В.А. отказаться от постановки вопроса о северонемецкой *школе* и «сконцентрироваться ... на местных традициях, ответив на вопрос, какая духовная музыка была обычной для того или иного города, каковы черты, общие для всех композиторов, а в чем состоят различия между их манерами» (дис:19). Принятое решение позволило диссертанту сосредоточить свое внимание на детализированном анализе сочинений, что, несомненно, является приоритетом для него как музыковеда.

Материал исследования разумно ограничен. Избраны сочинения, созданные в трех крупнейших городах региона – Гамбурге, Любеке и Данциге. Основным источником музыкального материала послужила выложенная в интернете коллекция манускриптов, большая часть которой была собрана капельмейстером Густавом Дюбеном. «Несмотря на стабильный интерес исследователей, значительная часть сочинений, входящих в коллекцию Дюбена, по-прежнему не издана» (дис:22), пишет автор, который видит одну из задач в том, чтобы «расшифровать и представить в современной партитурной записи ряд ... сочинений северонемецких авторов» (авт:5) – остается пожелать, чтобы эти партитуры были опубликованы.

В **Главе 1**, «Жанр духовного концерта в Северной Германии: региональная специфика и местные традиции», решается сразу несколько задач. Прежде всего, предложено определение жанра и его классификация; приведена соответствующая историческая терминология – здесь особое внимание уделено осмыслению концерта в теории 17 века, начиная с «*Syntagma Musicum*» Преториуса. Акцентируемые в работе отсылки к итальянским образцам, как сформулированные в теоретических трудах, так и различаемые слухом, В.А. объясняет *воспринимающим* характером немецкой культуры изучаемого периода.

Основная часть первой главы посвящена описанию трех традиций: гамбургской (Векман и Бернхард), любекской (Тундер и Букстехуде) и данцигской (Фёрстер и Эрбен). Здесь содержатся географические и историко-культурные данные, биографический материал; все эти сведения хорошо отобраны и увязаны с основным материалом разделов, где рассматривается стилистика концертов, присущая каждой из трех традиций. Мотив итальянских воздействий – оперных,

мадригальных, полифонических – оказывается одним из главных критериев сравнения. Аналитические моменты изложения изобилуют подробностями, которые временами затрудняют восприятие основных позиций авторской мысли. Здесь (как и в аналогичных моментах других глав) читателю помогает Автореферат, в котором тот же корпус идей подан в краткой и информационно насыщенной форме.

Глава 2, «Взаимодействие текста и музыки в северонемецких концертах», особенно интересна тем, что ее содержание намного превосходит ожидания читателя.

Прежде всего, здесь ставится вопрос о *выборе* текстов композиторами. Далее, показан характер связей между формой концерта и прозаическим текстом-первоисточником. Как подчеркивает В.А., выбор между латынью и немецким языком не сказывается на специфике языка музыкального, в то время как фактор прозаической (а не стиховой) организации литературного текста имеет решающее значение. При обсуждении состава концертных текстов В.А. указывает на их обязательное соответствие протестантской догматике и, согласно классификации Веббера, делит их на три основных группы: тексты, посвященные 1) прославлению Бога, 2) исповеданию и «возгреванию» веры и 3) назиданию.

В связи с практикой составления текста из нескольких разных источников В.А. отмечает, что, как правило, подбирались фрагменты, однородные по содержанию. Но встречаются и случаи подчеркнутого противопоставления, что интерпретируется в работе как проявления, во-первых, принципа комментирования и, во-вторых, – тенденции к диалогичности и, шире, к театрализации, играющей важную роль в формировании жанра. В связи с наблюдением В.А. о диалогичности, присущей структуре псалмов, упомяну о докторской диссертации ученого-библеиста А.С. Десницкого «Поэтика библейского параллелизма» (М.2007). Один из разделов диссертации называется «Монолог и диалог»: думаю, что привлечение названного труда было бы полезным при работе над этой и другими подобными темами.

Еще один примечательный тематический поворот в главе, посвященной соотношению музыки и текста, происходит в разделе «Особенности музыкальной формы», где ставится вопрос о соотношении процессуальности и кристалличности. В.А. приходит к выводу о преобладании процессуального начала, объясняя это общепризнанной зависимостью формы духовного концерта от литературного текста – «развитие же мысли в тексте происходит последовательно» (дис:96).

Таким же образом, в опоре на особенности структуры литературного первоисточника, обсуждаются структурные уровни музыкальной формы. В.А. ссылается в этой связи на барочную традицию осмысления тексто-музыкальной формы с применением терминологического аппарата риторики. Основная часть главы посвящена последовательному рассмотрению различных структурных уровней тексто-музыкальной формы: это мотивы, мотивные группы, фразы, строки, части концерта и, наконец, его форма в целом.

При полном одобрении исследовательской позиции В.А. и высокой оценке его способности самостоятельно вырабатывать инструменты анализа, предлагая читателю и соответствующие теоретические выкладки, – выскажу замечание в

связи с его трактовкой мотива, а именно – с таким «важным критерием определения вершины мотива» как «факт гармонической смены» (дис:98). Данный критерий не только не входит в число общепризнанных, но и не подтверждается в очень большом числе случаев. Напомню о традиционном «протягивании» начальной тоники в музыке самого разного свойства, будь то реплики персонажей в опере Монтеверди или первые части сонат Бетховена: яркий контрпример к утверждениям В.А. – начальный 4-такт 4-й фортепианной сонаты: два мотива на несменяемой тонике. Сошлюсь также на музыкальные примеры в статье В.П.Бобровского «Мотив» из Музыкальной энциклопедии: во всех случаях гармоническая смена в пределах мотива отсутствует.

Вернемся к достижениям 2-й главы. К числу наиболее значительных относится наблюдение о том, как, по мере усиления «автономно-музыкальных закономерностей», структурирующая роль текста постепенно теряет свои позиции: «мышление словами» уступает место «мышлению мотивами»: композитор жертвует структурой текста «в пользу музыкальной красоты» (дис: 104).

Глава 3, «Композиция северонемецких духовных концертов как музыкально-риторическая система», посвящена проблематике, важнейшей и почти обязательной для исследований о немецком барокко.

Здесь концепция *воспринимающего* характера немецкой культуры предстает в ином качестве, нежели в 1-й главе: речь идет о том, как «эмоциональность итальянского стиля преломляется сквозь призму рационального риторического учения» (дис:177). Присутствует и мотив противопоставления итальянского – немецкому. В.А. приводит ряд высказываний Бартеля о том, что «в отличие от итальянских музыкантов, акцентирующих внимание на эмоциональной стороне звучащего, немецкие ... подходят к композиции скорее как к науке или ремеслу», о «союзе музыки и риторики», породившем специфически немецкое явление – *musica poetica* (дис:132). Целью композиторского творчества, подчеркивает В.А., было создание проповеди в словах и звуках: музыка должна была «откликаться на значения слов, изображать эмоции и пробуждать *аффекты*» (дис:133). Специальные разделы посвящены трем риторическим стадиям сочинения: *inventio*, *dispositio* и *elocutio*. С позиций риторики рассматриваются не только общие свойства музыкальной формы, но и базовые параметры композиции: метр, лад, состав голосов. Риторически трактуется гармония, мелодика, ритмика, фактура. Теоретические рассуждения, отсылки к современным исследованиям и к немецким трактатам 17 века сочетаются с детализированным анализом музыкальных образцов, демонстрацией музыкально-риторического «словаря» северонемецких композиторов.

Постоянно выдерживаемый параллелизм рассмотрения риторики вербальной и музыкальной дает свои результаты: «риторическая диспозиция» 3-й главы отличается последовательностью и полнотой.

В Заключении подчеркнута особое положение духовного концерта как жанра. В.А. сравнивает концерт с хоральными обработками, которые, при всех новизне их музыкального материала, были тесно связаны со старой полифонией, с традицией сочинения на *cantus firmus*. У концерта не было подобных жанровых корней. По мысли В.А., это обстоятельство, объясняет особую восприимчивость

концерта ко всему новому и его значительную изменчивость на протяжении всего 17 столетия (дис:179). В.А. отмечает автономизацию инструментального начала, которая реализуется, в частности, у Букстехуде и Векмана в вокально-инструментальных фугах, «где инструменты и голоса действуют на равных, объединяемые при этом сходным музыкальным материалом» (дис:181).

ЗАМЕЧАНИЯ И ВОПРОСЫ

Работа написана с большим вниманием и тщательностью. Основное замечание по поводу гармонического состава мотива было высказано по ходу отзыва, и мне осталось отметить лишь некоторые мелкие погрешности, такие, к примеру, как многократно упоминаемый, но ни разу не названный в диссертации и не включенный в список литературы «трактат Бернхарда» - именно в такой формулировке это издание фигурирует в Автореферате (с.26): как можно предположить, имеется в виду трактат «Von der Singe-Kunst, oder Manier».

Отмечу также слова «апокрифы», «апокрифический», встречающиеся в диссертации. Подразумеваются ветхозаветные книги, которые считаются апокрифами исключительно в протестантизме, но входят в состав и католической, и православной Библии. Учитывая неоднозначность представлений об апокрифах, полагаю, было бы совершенно не лишним дать уточняющую сноску при первом появлении слова.

И, наконец, ряд реплик и вопросов, связанных с фигурой Густава Дюбена и с его коллекцией.

Начну с цитаты из Введения: «Помимо коллекции Дюбена назовем собрание Г. Остеррайха в Готторфе, утраченное в годы Второй Мировой войны собрание К. Бютнера в Данциге, музыкальную коллекцию церкви Св. Михаила в Люнебурге. Однако по сравнению с собранием Дюбена объемы других коллекций крайне малы» (дис:10). В то же время существует информация и о других, не названных в диссертации В.А., рукописных немецких собраниях. В первую очередь, это грандиозная (по оценке Коллвера и Дики) коллекция Бекемейера, основу которой составила упомянутая диссертантом коллекция Остеррайха: согласно данным каталога Коллвера-Дики, немецкая протестантская вокальная музыка представлена в коллекции Бекемейера сочинениями ≈300 авторов¹. Хотелось бы услышать комментарий В.А. по этому поводу.

Интересным поводом к обсуждению является и вопрос о бытовании концертов из собрания Дюбена в современной музыкальной культуре. Ноты, действительно, не изданы. Однако сформировавшееся в наше время отношение к нотным изданиям отчасти напоминает о практике 17 века, когда музыканты активно пользовались рукописными копиями (дис:9): сейчас ту же роль играет компьютерный набор. Сочинения из коллекции Дюбена исполняются и записываются. Назову диски с разными хоровыми сочинениями из коллекции Дюбена², и с сочинениям Фёрстера³. Упомяну и о четырех рукописных

¹ Michael Collver, Bruce Dickey. A Catalog of Music for the Cornett. 1996. P. 16

<https://books.google.ru/books?id=osyZNhw1fOIC&pg=PA16&lpg=PA16&dq=Bokemeyer+collection&source=bl&ots=s7zqBSVyCx&sig=aRTTyCvYpkYILFTsE88T6hd->

[VKKQ&hl=ru&sa=X&ved=0CCkQ6AEwAmoVChMlJru8tqGayAlVaZZyCh1PVg4A#v=onepage&q=Bokemeyer%20collection&f=false](https://books.google.ru/books?id=VKKQ&hl=ru&sa=X&ved=0CCkQ6AEwAmoVChMlJru8tqGayAlVaZZyCh1PVg4A#v=onepage&q=Bokemeyer%20collection&f=false)

² Laudate! /Music from the Duben Collection un Uppsala: <http://www.allmusic.com/album/music-from-the-dubén-collection-un-uppsalaweden-mw0001823023>

партитурах концертов Фёрстера, созданных неким анонимом – предшественником В.А. Эти рукописи содержатся в электронной библиотеке Петруччи⁴.

В той же библиотеке мы находим и сочинения самого Дюбена. В их числе партитура духовного концерта на шведский перевод Pater noster⁵ (всего на сайте библиотеки размещено 8 вокально-хоровых сочинений Дюбена с немецкими и шведскими текстами). Обращу внимание и на то, что в ряде источников Дюбен называется не только капельмейстером (как в диссертации В.А.), но и композитором (шведским). Возможно ли, по мнению В.А., рассмотрение упомянутого концерта в ряду сочинений, составивших музыкальный материал диссертации? Соответствует ли концерт Дюбена одной из традиций, которым посвящена первая глава?

Диссертация В.А.Жданова – это научно-квалификационная работа высокого уровня. Следует отметить актуальность избранной темы, весьма значительный объем материала исследования и тщательность его проработки, высокое качество полученных результатов и практическую значимость диссертации, материалы которой могут быть использованы в целом ряде вузовских курсов, а весьма ценное нотное приложение – в концертной практике. Все это позволяют считать, что диссертация 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 ее автор, В.А.Жданов, заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения.

11.10.2015.

Л.Л.Гервер,
доктор искусствоведения,
Профессор РАМ им.Гнесиных
121069 г. Москва ул. Поварская д. 30/36
+7 495 691-15-54
mailbox@gnedin-academy.ru



³ Kaspar Förster. Vanitas vanitatum: <http://www.allmusic.com/album/kaspar-f%C3%B6rster-vanitas-vanitatum-mw0001842940> , https://www.youtube.com/watch?v=in-yg_dzXNM

⁴ http://imslp.org/wiki/Category:F%C3%B6rster,_Kaspar

⁵ Düben, Gustaf. Fader vår som äst j himblom [http://imslp.org/wiki/Fader_w%C3%A5r_\(D%C3%BCben,_Gustaf\)](http://imslp.org/wiki/Fader_w%C3%A5r_(D%C3%BCben,_Gustaf))