

исследование феномена героического тенора, который он считает высшим художественным достижением Вагнера – оперного драматурга, в исторической перспективе «от формирования взглядов Вагнера на вокальное исполнительство и их отражения в теноровых партиях его опер до воплощения в современной практике» (с. 21 диссертации).

Работа состоит из традиционных разделов вступления, трех проблемных глав и заключения. Вступление обозначает теоретические и методологические предпосылки и представляет собой достаточно сложное переплетение специфических проблем вокального исполнительства и педагогики с разнообразными аспектами историографии научного вагнероведения, как отечественного, так и зарубежного. Исходные, в связи с заявленной темой, теоретические установки вокального исполнительства в работе имеют заявленную автором систему координат, о которой автор напоминает читателю в последующих главах всякий раз, когда начинает свой анализ музыкального претворения Вагнером вокальных партий, отобранных для подтверждения теоретических обобщений. Эту систему автор вводит в изложение в разделе «Степень научной разработанности темы», где он характеризует общие положения вокальных методик, в числе авторов которых называет авторитетных отечественных ученых Л.Б. Дмитриева и В.П. Морозова. Автор специально выделяет также исследования американского вокального педагога второй половины XX века Ричарда Миллера (с. 16 и далее). Методологические установки, разработанные Миллером, в частности, принципиальное разграничение головного и грудного регистров певческого голоса, специфичные особенности этого разграничения в теноровом диапазоне, а также значение зон перехода между ними, имеющих особое влияние на технические основы исполнительского процесса, расцениваются диссертантом как объективные факторы акустического порядка, нераздельные с психологической окраской теноровой тесситуры, и ставятся в прямую связь со смыслообразующим наполнением теноровых партий, созданных Вагнером, причем в дальнейшем изложении неоднократно фигурирует еще один фактор физиологического порядка - местоположение опорного тона интонирования. Эти основные параметры организуют в изложении разделы второй и третьей глав диссертации, каждый из которых посвящен музыкальному воплощению Вагнером драматургической мотивации и идейной нагрузке отобранных для анализа характеров, при всей своей уникальности, претворенных композитором в контурах единого амплуа героического тенора.

Настоящим украшением работы является проведенный автором исторический анализ ретроспективы вагнеровского вокала, занимающий первую главу диссертации. Серия развернутых биографических этюдов, посвященных жизни и творчеству знаменитых в прошлом вагнеровских теноров, читается с неослабевающим интересом и может представить собой отдельно взятую публикацию. Изложение свидетельствует о несомненных литературных способностях автора диссертации. Эта часть работы имеет безусловный практический интерес, она может быть

использована в различных вузовских курсах, касающихся истории и теории исполнительского искусства. Автору удалось создать галерею ярких творческих портретов знаменитых в свое время вагнеровских теноров. Соответственно, на наш взгляд, диссертант мог бы существенно расширить разделы, посвященные современному состоянию вагнеровского вокала, в частности, отведенные таким эталонным исполнителям теноровых вагнеровских партий, как Зигфрид, Парсифаль и Логе: Зигфриду Йерусалему, хорошо известному по видеозаписям спектаклей в Метрополитен опера, а также столь же аутентичному исполнителю партии Тристана Джону Веккерсу, искусство которого также достаточно хорошо задокументировано видеозаписями спектаклей. Не менее ценными являются почерпнутые из литературы на иностранных европейских языках и впервые введенные автором в русскоязычный научный оборот свидетельства постоянной и интенсивной режиссерской работы Вагнера с певцами-солистами в ходе подготовки спектаклей, его непрекращающиеся и порой весьма драматичные поиски подходящих исполнителей, его попытки основать вокальную школу. Впервые вводятся в научный оборот вагнеровская брошюра, посвященная авторскому пониманию характера Тангейзера, фрагменты эпистолярия и воспоминаний современников, дающие представление об особенностях его педагогических подходов к певцам в постановочном процессе. Материал этот вносит дополнительные нюансы в комплексные жизнеописания композитора, дополняя известные в русскоязычных переводах монографии, статьи и мемуары. Специально отметим, что увлеченность автора работами вопросами исполнительской трактовки, адекватной вагнеровским намерениям, проявляется в стремлении формулировать собственное понимание художественных задач, стоящих перед певцами, не только опираясь на сохранившиеся высказывания композитора и воспоминания о нем, но и в условиях отсутствия зафиксированных письменно указаний и намерений Вагнера, отталкиваясь от собственного понимания исполнительских задач, заложенных в партитурах, как это имеет место в исполнительском анализе партий Зигмунда и Зигфрида (в третьей главе диссертации), к которым Вагнер не оставил столь подробных исполнительских комментариев, какими он снабдил в свое время «Риенци» и «Тангейзера». Правда, в диссертации такого рода материал чрезмерно разросся по объему и включает пространные разделы, разные по качеству анализа, а также выходы за рамки специфики исполнительских указаний в сферу историографии вагнероведения, от истории создания опер до истоков сюжетов, что напрямую не связано с темой диссертации и должно было бы быть предметом исследования совсем иной специфики. Но все эти особенности диссертации демонстрирует владение темой почти на уровне готовности певца к сценическому воплощению образов и создают предпосылки доверия к теоретическим построениям, касающимся особенностей и генезиса вагнеровского вокала.

Научная состоятельность диссертации в целом не вызывает сомнений. Однако в ряде случаев результаты исследования представляются не бесспорными.

Во-первых, предустановленный автором диссертации подход к специфичному для Вагнера-драматурга целостному пониманию оперной формы со стороны вокала, естественно, влечет за собой позиционирование вербальной основы вагнеровских оперных замыслов и всю их публицистическую «надстройку» как первичную по отношению к факторам, относящимся к области оперного симфонизма, а также и обобщенного мелодического мышления. Следствием является вполне традиционная, но не во всех случаях единственно плодотворная, по крайней мере для Вагнера, схематичная установка анализа по принципу «от либретто к музыкальному воплощению». Проблема только осложняется тем, что Вагнер сам был либреттистом своих опер и проявил при этом незаурядное литературное дарование. Однако он всегда направлял литературное дело к музыкальным обобщениям. В своих построениях диссертант мыслит в направлении, обозначенном исключительно вектором сценического процесса, доктриной преодоления «номерной» оперной формы и подчинения вокальной мелодики влияниям речевой интонации, представляющей поэзию. Разумеется, диссертант следует здесь в контурах идей, сформулированных Вагнером-теоретиком оперного искусства, обозначившим (в «Опере и драме») именно поэзию как оплодотворяющее начало в комплексном совокупном художественном произведении будущего, и подчеркивает этот фактор вагнеровского пения использованным Вагнером, но напоминающим также и о Шёнберге понятием *Sprachgesang*. Однако в работе, специально посвященной вагнеровскому вокалу, соискатель явно недооценивает итоговых и вершинных проявлений у Вагнера обобщенного мелодического мышления в традиционных для бель канто композиционных структурах, преодолевающего главенство поэтического Слова. В качестве примера может быть названа завершающая сцена «Валькирии», известная в концертном варианте как «Прощание Вотана и заклинание огня», где уникальная по красоте и внутренней завершенности мелодическая тема, оформленная в виде ариозо, передается в оркестр, образует обширную постлюдию и получает именно там свое смысловое завершение, но уже без поддержки слова и в адекватном ей тембре солирующей группы виолончелей, преодолевающих присущую вокалу неоднородность верхнего и нижнего регистров, стирая также и роковую для вокалистов «зону перехода», о которой неустанно напоминает нам автор диссертации. Не забудем и о проявившем себя именно в этот момент избирательном средстве этой темы с трубным гласом медных инструментов, торжественно провозглашающих лейттему Зигфрида. Не здесь ли мы видим и слышим цельное и непротиворечивое претворение Вагнером его идей о нераздельности «мужского» и «женственного» начал в теоретических построениях о «музыке будущего»? Такого рода примеры романтического искупления «абсолютной мелодией» имеют место не только в баритональном певческом регистре (у Вотана или Голландца, в разной степени подтверждающих актуальность упоминавшейся автором диссертации идеи о «баритональном предыкте» к вагнеровским

героическим тенорам), но и в теноровых партиях, включая завершение «Гибели богов», где функцию оркестровой постлюдии к предсмертному монологу Зигфрида берет на себя Траурный марш, или в кульминационном разделе второго действия «Парсифаля», после рокового поцелуя Кундри, где мелодическое обобщение свершившегося преобразования героя идет уже параллельно с дальнейшим развитием драматургического процесса и на материале темы-воспоминания о ране Амфортаса. Функция смыслового мелодического обобщения опять-таки передана оркестру, однако голос постоянно вступает с ним в отношение гетерофонного диалога, а не гомофонно-гармонической поддержки вокальной партии. Обозначенная этими примерами невозможность раздельного рассмотрения вокального и симфонического факторов мышления у Вагнера является проблемой, в равной мере относящейся не только к анализу оркестровых решений, но и к исследованию вагнеровского вокала.

Во-вторых, вызывает определенные сомнения обоснованность выбора материала для анализа во второй и третьей главах. Обозначенная последовательность теноровых партий, избранная автором и структурированная более дробными позициями второй и третьей глав диссертации, возможно, и соответствует поставленной задаче проследить становление технической стороны интересующего автора вагнеровского оперного амплуа, однако вступает в противоречие с общепринятой периодизацией творческого пути композитора, оставившей за чертой достижения полной творческой зрелости «Риенци» (подобного рода критической оценки своей первой получившей признание оперы придерживался, как известно, и сам композитор, исключивший «Риенци» из репертуара байройтских фестивалей). Оценки «Риенци», постулированные автором диссертации, противоречат общему характеру изложения, постоянно ставящего анализ вокального стиля каждой из анализируемых опер в контекст формирования концепции художественного произведения будущего, отличного от существовавшей во время Вагнера оперной традиции. Диапазон решений этой проблемы ограничен пространством от «Летучего голландца» до «Парсифаля». Однако ни та, ни другая опера не подвергнуты автором диссертации сколько-нибудь подробному рассмотрению, ни как крайние точки эволюции представлений Вагнера о «совокупном произведении искусства будущего», ни как разные ипостаси решения проблемы тенорового исполнения на сцене. Между тем, принципиальный перелом, обозначившийся в творческой эволюции Вагнера между «Риенци» и «Летучим голландцем», имеет своей первопричиной не смену техники вокальной композиции, а изменившееся идейное наполнение партий героического тенора. Диссертант детально исследует (в главе первой) меняющееся отношение Вагнера к современным ему национальным оперным школам и вокальным стилям, берет на учет все доступные для наблюдения свидетельства того, что проблемы вокала постоянно были в центре внимания Вагнера, однако упускает из виду другую, не менее важную сферу приложения его творческой энергии – симфоническую музыку и оркестровое дирижирование. Вагнеровское «паломничество к

Бетховену» является главным противовесом неприятию Вагнером существовавших в его время оперных традиций, исчерпывающее владение которыми композитор продемонстрировал в «Риенци». Однако именно феномен Девятой симфонии Бетховена, в особенности ее хоровой финал, авторитетным истолкователем и интерпретатором которого был Вагнер, в публицистике композитора указывает пути в будущее, а партия тенорового соло («Läufet, Brüder, eure Bahn, freudig, wie ein Held zum Siegen...») с последующей оркестровой постлюдией намечает и звуковые ресурсы трактовки феномена вагнеровского героического тенора, причем вовсе не в характере антитезы «героя и толпы», без достаточного основания экстраполируемой диссертантом на концепции последующих оперных замыслов композитора. Кроме того, в балладе Сенты Вагнер впервые со всей присущей ему силой художественного обобщения претворил и связь своего оперного вокала с песенной культурой Австрии и Германии, и специфические для вокальной музыки формы адаптации симфонической техники, и саму идею восстановления в своих правах абсолютной мелодии и завершенной, самодостаточной строфической вокальной формы, неоднократно встречающейся в операх «Кольца» и завоеванной героическим тенором в партии Вальтера фон Штольцинга.

В третьих, автор диссертации в своем труде не допускает и тени сомнения ни в истинности вагнеровской художественно-философской концепции, ни в полном соответствии вагнеровской теоретической доктрины совокупного художественного произведения будущего высочайшему и непревзойденному уровню вагнеровских художественных свершений. Воздавая должное преклонению диссертанта перед авторитетом и творческими свершениями Мастера, позволим себе напомнить, что и на сегодняшний день продолжает оставаться актуальной старая идея, выраженная в достаточно известном афоризме: «двойной узел противоречий характеризует Вагнера. С одной стороны, это противоречия между мировоззрением и творчеством. Конечно, нельзя отрицать связей, существовавших между ними, но деятельность композитора-Вагнера далеко не совпадала с деятельностью Вагнера – плодовитого писателя-публициста [...] С другой стороны и его эстетические и социально-политические взгляды остро противоречивы» (цитируем по изданию: Друскин М.С. История зарубежной музыки. Выпуск четвертый. М., «Музыка», 1976. С. 13). Характерно, что и сам Вагнер расценивал себя как крайне противоречивую личность, указывая, вместе с тем, что именно музыка дает разрешение всех антиномий его жизни в искусстве. Одним из таких противоречий была растущая автономизация высокоразвитого вокального стиля, опирающегося прежде всего на ресурсы поэтической декламации, и симфоническое развитие лейтмотивной ткани, расхождение, в перспективе ведущее к соотношению вокала и оркестровой партии в поствагнеровский период истории оперы («Саломея», «Воццек», «Кардильяк», «Семен Котко» и т. д.). С этой точки зрения, инициатива исследования вагнеровского вокала, хотя бы и внешне ограниченная певческим диапазоном и сценическим амплуа героического тенора, актуальна. Однако напрашивается

пожелание автору не упускать из виду параллельный процесс усложнения форм координации вокального мелоса с оперным симфонизмом, вовсе не ограничивающимся цитированием лейтмотивов и гармонической поддержкой вокальных партий. Каталоги тем-лейтмотивов, представленные в приложении к диссертации, выглядят в достаточной степени формальной данью консервативному вагнероведению. Автор хорошо осведомлен о новациях современной западноевропейской вагнерианы. Однако вызывает чувство сожаления то обстоятельство, что он прошел мимо ряда концепций отечественных исследователей, в особенности Н.С. Николаевой, раскрывшей философский универсализм художественного мировоззрения Вагнера в «Кольце» именно на основе анализа лейтмотивной системы тетралогии, восходящей от «природных» тем, основанных на обертоновых соотношениях, к острейшим проявлениям тонально-гармонической неустойчивости, вызванной к жизни драматическим повествованием, облеченным в форму оперного мифа (см., к примеру, статью «Об оперном симфонизме Вагнера», опубликованную в сборнике «Рихард Вагнер». Сборник статей. /Ред.-составитель Л.В. Полякова. М.: Музыка, 1987, с. 147-176). Это позволило бы существенно расширить представления о художественном мире, где действует вагнеровский героический тенор, за рамки его тесситуры до необозримого звукового пространства природного универсума, у Вагнера от контрабасового ми бемоль начала «Золота Рейна» до горних высот, на которые восходят скрипки в эпизоде пробуждения Брюнгильды (из «Зигфрида»).

Высказанные замечания не снижают достоинств диссертации, вопросы вызваны высокой степенью актуальности работы и предполагают дальнейшее развитие научной мысли ее автора.

Автореферат и публикации в полной мере отражают содержание исследования, которое раскрыто в 9 публикациях автора (6 из них – в ведущих рецензируемых научных журналах).

Диссертация Григория Андреевича Кузнецова «Вагнеровский Heldentenor: от Риенци до Зигфрида» соответствует необходимым требованиям, установленным в п.9 Положения о присуждении ученых степеней (утверждено Постановлением Правительства РФ от 24 сентября 2013 г. № 842), а ее автор достоин присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 – «музыкальное искусство».

Отзыв ведущей организации составлен по поручению кафедры музыкального воспитания и образования ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена» доктором искусствоведения, профессором кафедры музыкального воспитания и

образования Конновым Владимиром Петровичем, обсужден и одобрен на заседании кафедры музыкального воспитания и образования ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена» (протокол № 7 от 16 января 2018 года).

Заведующая кафедрой музыкального воспитания
и образования, кандидат искусствоведения,
профессор,
Шитикова Раиса Григорьевна

Доктор искусствоведения,
профессор кафедры музыкального воспитания и образования
Коннов Владимир Петрович

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования «Российский государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена»

Адрес: 191186, Санкт-Петербург, Набережная реки Мойки, д. 48.

Телефон: 8-812- 312-44-92

E-mail: mail@herzen.spb.ru

Веб-сайт организации: <https://www.herzen.spb.ru/>

