

Отзыв официального оппонента о диссертации Григория Андреевича Кузнецова
«Вагнеровский Heldentenor: от Риенци до Зигфрида», представленной
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения
по специальности 17.00.02 Музыкальное искусство

Несмотря на то, что на сегодняшний день Рихард Вагнер является одним из самых изучаемых композиторов во всем мире, в его объемном и разностороннем наследии заключено еще очень много тайн. Причем, рядом с неразгаданным соседствует вроде бы давно известное и прочно закрепленное в нашем сознании, но не до конца или вовсе неправильно осмысленное – своего рода мифы. И это неудивительно: прекрасный и сложный мифопоэтический мир, который Вагнер создавал в музыке, литературных работах, а порой и в собственной жизни, наверное, должен был вызвать некое вторичное мифотворчество современников, последователей и интерпретаторов вокруг его личности и произведений. На мой взгляд, *актуальность* представленной к защите диссертации Григория Андреевича Кузнецова «Вагнеровский Heldentenor: от Риенци до Зигфрида» во многом заключается именно в том, что ее автор очень последовательно и аргументированно развенчивает ряд мифов, связанных с весьма специфической и до сих пор малоизученной областью – вокальным стилем Вагнера.

Выстраивание сюжета по принципу разоблачения мифов хотя и не объявляется автором прямо, но все же угадывается в ключевых моментах повествования. В этом Г.А. Кузнецов отчасти отталкивается от исследования Б.Дж. Уотсона (2005), опровергающего общепринятые суждения о вагнеровском героическом теноре и ставшего, как признается сам автор на с. 13 диссертации, одним из импульсов к появлению его собственного научного труда. Однако Г.А. Кузнецов в значительной мере углубляет проблему, поднятую американским ученым, и впервые в отечественном и зарубежном музыковедении исследует феномен Heldentenor'a комплексно: в исторической перспективе (от вагнеровских певцов до исполнителей наших дней), в контексте вокального стиля и концепции музыкальной драмы композитора, выявляя общие и особенные черты вагнеровских героев, наделенных этим тембром, и детально анализируя музыкальные воплощения их образов. Такое всестороннее погружение позволяет автору не просто внести коррективы в привычное понимание специфики героического тенора, а коренным образом переосмыслить его природу. Возникшим благодаря «тембровым ожиданиям публики» (с. 26) представлениям о героическом теноре как голосе с баритональной окраской, резким, даже «металлическим», призвуком, способным прорваться через плотную

оркестровую массу, автор убедительно противопоставляет принципиально иные характеристики. Один из важнейших выводов диссертации, свидетельствующий о ее несомненной *научной новизне*, заключается в том, что Heldentenor – не столько устойчивый тип голоса, сколько «сами вагнеровские герои и их вокальные партии во всем своем индивидуальном разнообразии» (с. 386), а предъявляемые к певцу высочайшие требования – красота тембра и мощь голоса, глубокое проникновение в суть личности героя, совершенное вокальное и драматическое воплощение его образа – можно развить в процессе тщательной работы над партией (с. 385–386).

Другой распространенный миф, закрепленный в вагнериане и с успехом оспариваемый автором диссертации, – взгляд на вокальный идеал Вагнера, якобы полностью противоположный итальянскому. В ходе кропотливого изучения литературных трудов и писем Вагнера, его высказываний, записанных современниками, Г.А. Кузнецов выдвигает еще одно во многом новое для музыковедения положение: несмотря на критическое отношение к итальянской опере, Вагнер прямо связывал свои представления о совершенном вокальном искусстве с итальянской традицией. И дело не только в известном обращении к идее музыкальной драмы, с которой началась история итальянской оперы. Речь идет о понимании человеческого голоса как первоосновы музыкального искусства, о требовании красоты пения (и, как следствие, стремлении создать собственное, немецкое, или «вагнеровское», бельканто), о четкости дикции и артикуляции, о совершенном владении кантиленным стилем пения и о внимании к такому чисто итальянскому приему, как *messa di voce*. Удивительно, но сам набор описанных в диссертации вагнеровских вокальных установок очень похож на краткий пересказ содержания итальянских вокально-педагогических трактатов XVIII столетия. Не хватает, правда, такого важнейшего для итальянцев положения, как безупречное владение самыми разнообразными вокальными украшениями – ведь, созданный Вагнером декламационный стиль пения, обозначаемый в работе, вслед за Юлиусом Геом, термином *Sprachgesang*, действительно, представляет собой противоположность виртуозной итальянской мелодике. Тем не менее, как мы знаем, даже примеры колоратур в творчестве Вагнера есть. Хочется добавить, что о глубинной связи с итальянской оперной школой говорит и многократное упоминание на страницах исследования случаев тщательной работы Вагнера с певцами над их партиями – как с вокально-технической, так и с драматической точки зрения. Наконец, можно сказать, что отчасти немецкий мастер унаследовал от итальянцев и такой важнейший принцип, как создание оперной партии в расчете на особенности

голоса конкретного певца: так, партия Лоэнгрин, как показывает автор в разделе 3 Второй главы диссертации, сочинялась специально для Йозефа Тихачека, в другие же партии композитор нередко вносил изменения при смене исполнителя.

Нельзя не упомянуть и еще об одном мифе, развенчанном в диссертации. Он относится не к идеям исследования, а, скорее, к его качествам. Поставив целью изучение одного типа голоса в вагнеровских операх, автор не идет по проторенному пути и не ограничивается детальным анализом теноровых партий и последующими выводами об их специфике, как это можно было бы ожидать. Его работу отличает многозадачность, стремление исследовать тему в самых разнообразных аспектах, сказать собственное слово там, где, казалось бы, уже все сказано, что свидетельствует о большом *личном вкладе соискателя* в разработку проблематики. Диссертация Г.А. Кузнецова представляет собой глубокое историческое исследование, в котором феномен Heldentenor досконально изучен и сам по себе, и, в то же время, каждый раз является поводом для раскрытия очередной стороны деятельности Вагнера и многообразных проблем его творчества. В этом смысле диссертация обладает огромной научной и практической ценностью: в дальнейшем исследователи смогут опираться, помимо уже указанных открытий, на тщательно реконструированную автором историю попыток организации Вагнером собственной вокальной школы (раздел 5 Первой главы), на подробные описания творческих портретов вагнеровских певцов (раздел 3 Первой главы), на во многом дополненные по сравнению с известными источниками истории создания «Риенци», «Тангейзера», «Лоэнгрин» и «Кольца нибелунга», на глубокую характерную, идейно-философскую и музыкально-драматическую прорисовку образов главных героев опер (Вторая и Третья главы), наконец, на удачно уточненные названия ряда лейтмотивов тетралогии (Третья глава). При этом опора текста диссертации на широчайший круг источников – музыкальное и литературное наследие самого композитора, письма и мемуары его современников, научные труды середины XIX – начала XXI века – обеспечивают *высокую степень обоснованности и достоверности* представленных в работе положений и выводов. Отмечу также, что *эмпирический материал* – нотные примеры и цитируемые фрагменты из аутентичных источников – отличает яркая *репрезентативность* и информативность.

Достоинства диссертации Г.А. Кузнецова неоспоримы, и потому некоторые возникшие в ходе знакомства с работой замечания не затрагивают ее основного содержания и носят исключительно уточняющий характер, а вопросы вызваны интересом к проблематике работы:

1. На с. 92 содержится высказывание о том, что от постановки «Кольца нибелунга» Патрисом Шеро (1976) принято вести историю режиссерской оперы. Однако эта точка отсчета вовсе не является единственной. История режиссерской оперы очень запутана. Некоторые зарубежные ученые и критики отмечают ее начало с постановки «Травиаты» Лукино Висконти в Ла Скала (1955), отечественные – со спектаклей Всеволода Мейрхольда на сцене Мариинского театра (1909–1917), однако были и более ранние прецеденты. Сошлось на неоднократно цитируемую в диссертации книгу М.Г. Раку о Вагнере, в которой исследователь пишет о режиссерском опыте Козимы, поставившей в 1894 году «Лоэнгрин», перенеся при этом действие из XIII в X век¹.

2. На с. 112, где речь идет о сольных высказываниях в опере «Риенци», используется термин «ариозо». При этом в сноске появляется уточнение, согласно которому это понятие автор применяет лишь для удобства при обозначении «развернутых и относительно замкнутых по смыслу (а иногда и форме) реплик героев в музыкальных драмах Вагнера, ни в коей мере не ассоциируя его с традиционной оперой». Здесь, во-первых, вызывает сомнение корректность употребления выражения «традиционная опера». Что под ним понимается – любая опера, написанная не Вагнером или до Вагнера, или же речь идет о каком-то определенном драматургическом типе, скажем, о номерной опере? Однако в этом случае в контексте самого творчества Вагнера и по сравнению с его последующими сочинениями «Риенци» выглядит тоже вполне «традиционно». Во-вторых, в чем же заключается принципиальное отличие замкнутых сольных фрагментов в «Риенци» от ариозо в тех самых «традиционных операх»?

3. На с. 182 есть интригующее замечание о Лоэнгрине: «На всем протяжении оперы герой ни разу не остается в одиночестве, чтобы излить сокровенные мысли и чувства и, видимо, не испытывает такой потребности». Соглашаясь с первой частью этого высказывания (Лоэнгрин, действительно, все время взаимодействует с другими персонажами), не могу не возразить по поводу второй. Разве герой может самостоятельно, без воли его создателя, испытывать какие-либо потребности? Что имеет в виду автор и по

¹ Раку М.Г. Вагнер. Путеводитель. М., 2007.С. 236.

каким причинам, на его взгляд, главный герой оперы остался без сольных характеристик?

4. Какие из интерпретаций партий героического тенора представляются автору наиболее адекватными вагнеровскому вокальному идеалу?

Высказанные замечания и вопросы ни в коей мере не влияют на высокую оценку диссертации. Работа Г.А. Кузнецова – полностью самостоятельное, серьезное и законченное научное исследование, содержащее оригинальную авторскую концепцию и вносящее существенный вклад в изучение вагнеровского творчества, а также истории и теории вокального исполнительства. Автореферат и 9 публикаций полностью отражают ее содержание. Все это позволяет сделать вывод, что представленная к защите диссертация «Вагнеровский Heldentenor: от Риенци до Зигфрида» соответствует требованиям ВАК, предъявляемым к кандидатским диссертациям, соответствует критериям, установленным п.п. 9–14 «Положения о порядке присуждения ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства РФ № 842 от 24.09.2013 года, в редакции от 28 августа 2017 года № 1024. Ее автор Григорий Андреевич Кузнецов, безусловно, заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 Музыкальное искусство.

18.01.2018 г.

Дана

Нагина Дана Александровна
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры аналитического музыкознания
Федерального государственного бюджетного
образовательного учреждения высшего образования
«Российская академия музыки им. Гнесиных»
121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 30/36.
Тел.: 8 (495) 691 62 90; факс: +7 (495) 690 17 65
E-mail организации: mailbox@gnesin-academy.ru
E-mail личный: dnagina@mail.ru
Веб-сайт организации: <http://www.gnesin-academy.ru/>

