

ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА

Рыжинского Александра Сергеевича

на диссертацию

Брагинской Наталии Александровны

«Игорь Стравинский в диалоге с европейской музыкальной культурой: формы, фазы, генезис»,

представленную на соискание ученой степени доктора
искусствоведения по специальности 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение)

Диссертационное исследование Н.А. Брагинской посвящено поистине неисчерпаемому по своему объему и интерпретационному потенциалу музыкальному наследию одного из главных титанов музыки XX века И.Ф. Стравинского. Даже приблизительное число отечественных и зарубежных исследований, посвященных русскому гению, сегодня трудно себе представить, в особенности, если речь идет об осмыслении всего его творческого пути. Тема диалога воспринимается как весьма естественная и органичная при характеристике творческой личности Игоря Стравинского. Рискнем даже предположить, что понятие диалога будет в числе первых ассоциаций, возникающих при упоминании имени Игоря Стравинского, особенно в контексте российского музыкознания, для которого русскоязычное издание бесед Стравинского с Робертом Крафтом «Диалоги. Воспоминания. Размышления» уже более 50 лет остается одной из ключевых книг в исследованиях, посвященных композитору.

При том, что феномен диалога культур специально или косвенно изучался различными исследователями творчества Стравинского, вплоть до настоящего времени не существовало работы, которая была бы посвящена комплексному осмыслению данного явления применительно практически ко всему творческому наследию композитора. Данный факт, безусловно, свидетельствует об *актуальности* настоящей работы. Поставив своей целью представление «картины контактов И.Ф. Стравинского с наследием музыкальной Европы», Н.А. Брагинская последовательно достигает ее в пространстве масштабной работы, состоящей из восьми глав, три из которых

(третья, пятая и седьмая) несут функцию изящных интермедий, с одной стороны, чуть оттеняющих основные культурно-географические магистрали, с другой – заметно дополняющих ключевые разделы диссертации введением в подавляющем своем большинстве новых, практически не представленных в исследовательской литературе фактов.

Виртуозное владение системным, компаративным, музыкально-семантическим анализом автор диссертации дополняет собственной методологией изучения диалога в творчестве Стравинского. Вместе с привлечением значительного объема литературы отечественных и зарубежных ученых это сообщает *достоверность* исследованию и гарантирует *обоснованность научных результатов*. Помимо единства методологии целостность общей композиции настоящей диссертации обеспечивают и сквозные темы, среди которых и значение диалога Игоря Стравинского с Сергеем Дягилевым для всего последующего творческого пути композитора, и глубокий интерес Стравинского к фоническим свойствам различных языков, к особенностям их музыкального претворения, и влияние творчества Стравинского на его зарубежных современников.

Нет необходимости в тесных рамках отзыва на диссертацию повторять все то, что сказано в исчерпывающих характеристиках основных установок диссертационного исследования. Укажем здесь лишь то, что *научная новизна* диссертации Н.А. Брагинской – бесспорна, она не ограничивается традиционным введением в научный обиход новых источников, апробацией новых аналитических подходов, уточнением фактов биографии и истории создания отдельных сочинений. Здесь перед нами тот редкий случай, когда результаты исследования имеют не только теоретическое, но и практическое значение, по сути, мирового уровня. В первую очередь это связано с историей найденных при проведении исследования оркестровых голосов считавшейся утерянной «Погребальной песни» Стравинского, что повлекло за собой проведенное автором диссертации восстановление партитуры, позволившее осуществить ее мировую премьеру, и первый детальный анализ сочинения, определивший важный вывод о значительном влиянии музыки Рихарда Вагнера на формирование молодого композитора. Можно с уверенностью

сказать о том, что подобные случаи даже при работе над докторской диссертацией являются редчайшими и даже исключительными!

Последовательно анализируя каждое из избранных семи культурно-географических направлений диалога Игоря Стравинского, автор диссертации убедительно представляет произведения русского композитора как «диалогический микст», в котором на разных уровнях выявляются основные и сопутствующие связи. Среди наиболее ярких примеров назовем оперу «Соловей» как перекресток французской, китайской и скандинавской линий, священную балладу «Авраам и Исаак» с пересечением ближневосточной (сюжет, текстовая основа на иврите) и австрийской (додекафонный метод Шёнберга) линий. Ряд примеров можно продолжать почти бесконечно. И в этой связи зададим автору диссертации вопрос: возможно ли обнаружить в неоклассических и поздних серийных сочинениях Стравинского проявление непосредственно русской линии кросс-культурного диалога? Или, в основном, речь здесь может идти лишь о тех культурно-географических единицах, которые были выявлены автором как основополагающие?

Укажем также, что несмотря на введенное уже в самой формулировке темы ограничение исследования изучением диалога Игоря Стравинского с европейской музыкальной культурой, в качестве побочных в тексте диссертации возникают темы диалога с культурами отдельных стран (США, Швейцария) и даже целых регионов (например, Дальний (Китай, Япония) и Ближний (Израиль) Восток). В отношении последнего заметим, что начало «освоения иврита» Стравинским (Диссертация. С. 253) было положено в работе над «Threni», где композитор, работая с латинским текстом Библии, не имел возможности показать красоту оригинального акростиха, но, тем не менее, дал своего рода ссылку на него озвучиванием отдельных букв еврейского алфавита (пяти в первой песне и пятнадцати – в третьей).

Уникальный диалогический анализ Н.А. Брагинской позволяет также реконструировать художественную атмосферу Санкт-Петербурга в период творческого формирования Стравинского, фактически восстановив, исходя из дат премьер музыкальных сочинений Дебюсси, Вагнера, Штрауса и других композиторов, звучащий контекст этого процесса. Автору диссертации

удается пролить свет и на малоизученные факты биографии Стравинского. Среди них новые сведения о взаимоотношениях молодого композитора со своим учителем Н.А. Римским-Корсаковым, а также об опосредованном (через Римского-Корсакова) влиянии на Стравинского творчества Г. Берлиоза. Перспективной для дальнейшего изучения представляется изложенная в работе гипотеза о разбуженном Берлиозом принципе «жанрового строительства» Стравинского (термин С.И. Савенко). Отметим также попытку реконструкции диалога Федора Стравинского, отца композитора, и Мариуса Петипа, которая косвенно свидетельствует в пользу возможности постановки проблемы влияния хореографической поэтики Петипа на становление неоклассицизма Стравинского, а также более масштабной проблемы – влияния пластических стилей хореографов на эволюцию элементов композиторской техники русского мастера.

Учитывая гигантский объем исследовательской литературы, посвященной различным аспектам творчества Игоря Стравинского, Н.А. Брагинская делает важный акцент на более детальном представлении тех сочинений, которые еще не получили должного освещения в музыковедческих трудах. Среди них – «Два стихотворения Поля Верлена», оркестровки пьес Фредерика Шопена и Яна Сибелиуса, «Четыре норвежских впечатления», кантата «Вавилон», музыкальное представление «Потоп». Все это также свидетельствует о фундаментальности исследования и его безусловной *научной новизне*. Диалогический метод Н.А. Брагинской позволяет открывать новые грани в изучении и хорошо известных сочинений И.Ф. Стравинского. Замечательным примером здесь может служить рассмотрение самой большой оперы Стравинского – «Похождения повесы» – в сопоставлении со знаменитой «Оперой нищего», в свою очередь, созданной в сатирическом противостоянии с операми великого Г.Ф. Генделя.

Большое внимание в диссертации уделяется работе Стравинского с текстами на различных языках. В рамках анализа камерно-вокального диптиха «Два стихотворения Поля Верлена» Н.А. Брагинская, вступая в полемику с Ричардом Тарускиным, доказывает, что первичным языком текстов, с которыми работал композитор, был французский, а не русский. Кроме того, убедительным представляется вывод автора о том, что созданию

крупных сочинений Стравинского с использованием иноязычных рядов предшествовали своего рода лабораторные работы композитора более скромных размеров. Так, «Два стихотворения Поля Верлена» предшествуют созданию мелодрамы «Персефона», а миниатюрная кантата «Вавилон» предвосхищает обращение к английскому тексту в Кантате на тексты староанглийских поэтов-анонимов и в кантате «Проповедь, притча и молитва». Тем не менее, возникает вопрос: даже если не брать во внимание вольности просодии, обусловленные намеренным противоречием музыкальных и вербальных акцентов в партитуре «Персефоны», почему после скромного по своему объему «Вавилона» Стравинский все же не побоялся работать с англоязычным текстом в кантатах 1952 и 1961 года? Имели ли место замечания критиков, касающиеся особенностей просодии в этих сочинениях?

Не отрицая детальной аргументации положений диссертации, исчерпывающей фактологии, позволим себе внести лишь небольшие дополнения, касающиеся отдельных, не имеющих отношения к генеральной линии исследования, фактов. Говоря об интересе Арнольда Шёнберга к библейскому материалу (Диссертация. С. 370–371) можно было упомянуть и о неоконченной оратории «Лестница Иакова» (1917 – 1922) – первом сочинении Шёнберга, в котором явственно заявил о себе его интерес не только к Торе, но и к Каббале, а также о второй пьесе цикла «Четыре хоровые пьесы» op.27 («Ты не должен, ты обязан») – по сути, первом примере «современного псалма» Шёнберга – жанра, который получит свое продолжение в последние годы жизни композитора.

Конечно, Н.А. Брагинская не могла пройти мимо чрезвычайно популярной в отечественном и зарубежном музыкознании темы диалога Стравинского и Шёнберга, получившей замечательное развитие на страницах диссертации. Укажем здесь лишь на возможность установления дополнительных творческих параллелей на уровне применения додекафонной техники. Так, оперирование шестизвучными сегментами серии «Авраама Исаака» – на наш взгляд, не что иное как отражение главной особенности додекафонной техники в версии Шёнберга, когда в большинстве случаев австрийский композитор использует именно такой вариант

сегментации, зачастую намеченной уже в самой структуре серии. Кроме того, сама возможность работы с «неортодоксальным» рядом, состоящим не из 12 звуков могла быть почерпнута Стравинским из отдельных сочинений Шёнберга. В одном из них – финальной пьесе цикла «Четыре пьесы для смешанного хора» ор.27 «Жалоба влюблённого» – Шёнберг работает с пятизвучной серией, своим строением напоминающей классический китайский звукоряд. Этот пример интересен еще и тем, что является вместе с «Песнью о Земле» Малера одним из редких примеров обращения современников Стравинского к сборнику Ганса Бетге «Китайская флейта». Также укажем в качестве возможной дополнительной причины применения приема *parlando* в партитуре поздних вокальных опусов Стравинского и ориентацию на характер *Sprechgesang* поздних партитур Шёнберга («*De profundis*», «Современный псалом»), в которых, в отличие от его ранних сочинений – «Счастливой руки» и «Лунного Пьеро» – речевое пение трансформировалось, по сути, в ритмизованную декламацию.

Линия диалога с Арнольдом Шёнбергом может быть дополнена и диалогом с другими представителями Новой венской школы. Так, изучение механизмов преобразования вокальной полифонии Джезуальдо в партитуру сочинения Стравинского подвигает автора диссертации к выводу о «широком внедрении техники гокета и элементов пуантилизма» (Диссертация. С. 111), а также о возможном, но меньшем влиянии Антона Веберна и его знаменитой оркестровки шестиголосного ричеркара из «Музыкального приношения» И.С. Баха. И хотя Н.А. Брагинская делает вывод о том, что «метод интенсивных тембровых ротаций композитор вывел из самой мадригальной фактуры Джезуальдо» (там же), представляется перспективным изучение влияния техники *Klangfarbenmelodie* нововенцев на анализируемое сочинение, а также на иные работы Игоря Стравинского. Полученные выводы могли бы стать дополнительным подтверждением того факта, что большинство сочинений Стравинского являются кросс-культурными феноменами, соединяющими в себе то, что можно назвать различными культурно-географическими и культурно-историческими влияниями.

Заключение диссертации подтверждает перспективность заявленной темы для дальнейших исследований. И вместе с указанной автором

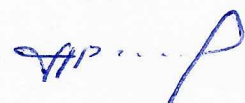
возможностью рассмотрения иных «географических» линий, интертекстуальных пересечений музыки Стравинского с творчеством отдельных композиторов, можно предположить и возможность создания отдельного исследования, посвященного диалогу творчества И.Ф. Стравинского с конкретными историческими эпохами в развитии музыкального искусства, тем самым подтверждая или опровергая гипотезу о наличии в творческой эволюции Стравинского прогрессирующей тенденции к диалогу с музыкой все более ранних эпох: от импрессионистических влияний в «Жар-птице» и «Звездоликом» до увлечения контрапунктом Ренессанса и Ars Nova в «Threni» и «Requiem canticles». Не менее масштабной проблемой для новых исследований представляется системное изучение обратной ситуации – влияния Стравинского на европейских композиторов. Укажем здесь, что и эта линия намечена в настоящей диссертации. На 48 – 50 страницах автор, отталкиваясь от высказывания итальянского музыковеда Л. Верди о том, что в год премьеры «Весны священной» «зародилась новая итальянская музыка» (Диссертация. С.48), намечает параллели творчества Стравинского и его итальянских коллег – от Малипьеро до Даллапикколы и Берио. Подобные же связи возможно проследить, как в остальных шести представленных в данной работе направлениях кросскультурного диалога Стравинского, так и в иных. Все это говорит о поистине неисчерпаемом характере заявленной Н.А. Брагинской темы и ее высоком исследовательском потенциале.

Представленные в настоящем отзыве вопросы и комментарии ни в коем случае нельзя рассматривать как замечания, скорее – как свидетельства того, что выводы Н.А. Брагинской имеют значительный потенциал для дальнейших исследований творчества Игоря Стравинского сквозь призму его диалога с различными культурами, стилями, жанрами, конкретными произведениями искусства и их авторами.

Таким образом, можно с полным правом сделать вывод о том, что диссертация Н.А. Брагинской представляет собой масштабное завершенное, самостоятельное исследование, выполненное на высочайшем научном уровне. Материалы диссертации послужили основой для 20 публикаций, среди которых монография, учебное пособие и 18 статей в изданиях,

рекомендованных ВАК при Минобрнауки России. Автореферат диссертации в полной мере соответствует содержанию диссертации и отражает ее основные положения. Диссертация отвечает критериям, установленным п.п. 9-14 «Положения о присуждении ученых степеней» (утверждено Постановлением Правительства РФ «О порядке присуждения ученых степеней» от 24 сентября 2013 г. №842 в действующей редакции).

По актуальности, научной новизне, обоснованности научных положений, выводов и их достоверности диссертация «Игорь Стравинский в диалоге с европейской музыкальной культурой: формы, фазы, генезис» соответствует требованиям, предъявляемым к докторским диссертациям, а ее автор Брагинская Наталия Александровна заслуживает присуждения ученой степени доктора искусствоведения по специальности 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).



Рыжинский Александр Сергеевич,
доктор искусствоведения, профессор
ректор, профессор кафедры хорового дирижирования
Федерального государственного бюджетного
образовательного учреждения высшего образования
«Российская академия музыки имени Гнесиных»,
15.02.2024г.

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Российская академия музыки имени Гнесиных»
121069 г. Москва, ул. Поварская, 30-36,
Телефон (495) 691-15-54
e-mail организации: mailbox@gnesis-academy.ru
e-mail личный: Loring@list.ru
веб-сайт организации: <https://gnesis-academy.ru/>

Подпись
удостоверяю



ЗАМЕСТИТЕЛЬ НАЧАЛЬНИКА
ОТДЕЛА
ЛЕБЕДЕВАА. Ю.
15 02 24

