

ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА

Груцыновой Анны Петровны

на диссертацию Николаева Александра Александровича

на тему «Творчество Фернандо Сора в контексте российско-европейских культурных связей 20-х годов XIX века»,

представленную на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по научной специальности 17.00.02 — Музыкальное искусство

Фигура Фернандо Сора в наше время практически неизвестна. Упоминания о его творчестве, как правило, можно найти в научных работах, посвящённых либо истории исполнительского искусства (и в таком случае авторы естественным образом фокусируются на личности Ф. Сора-гитариста), либо истории балетного театра (как правило, бегло касаясь авторства партитур хореографического театра первой половины XIX века в целом). Однако сейчас, когда интерес авторов естественным образом смещается с широко известных и уже хорошо изученных явлений и авторов на творчество композиторов, составлявших в прошлом своего рода фон для рассмотрения прочих фигур, личность Ф. Сора представляется одной из тех, которые достойны быть исследованными. Не рассмотренными поверхностно, для того чтобы составить своего рода фон для прочих, находящихся «на виду», а исследованными как самостоятельное, заслуживающее серьёзного внимания, явление.

Актуальность работы А.А. Николаева заключается в том, что, благодаря ей, мы получаем возможность заполнить ещё одну научную лауну, относящуюся, прежде всего, к театральной и концертной жизни России 20-х годов XIX века и к нашим знаниям относительно московского балета того же времени.

Новизна этого исследования видится в самом обращении А.А. Николаева к жизни и творчеству Ф. Сора, комплексное изучение творчества и деятельности которого пока только ждало своего автора. Важно, что значительная часть представленной работы посвящена балетам композитора, ставившимся в Москве, что до того не привлекало внимания исследователей.

Деятельность Ф. Сора многообразна и охватывает несколько областей музыкального искусства (он известен и как солист-исполнитель, и как композитор — автор не только сочинений для гитары, но и произведений вокальных, фортепианных, ансамблевых, симфонических, и, конечно, музыкально-театральных), а, кроме того, она естественным образом корреспондировала с искусством и обществом современной ей эпохи. А потому А.А. Николаевым были поставлены задачи исследования, касающиеся разных сторон анализируемой проблемы, которые относятся как к собственно фигуре композитора (от выстраивания биографии композитора до вопросов, касающихся его творчества), так и к общему контексту, в котором он существовал (прежде всего, это музыкальная и музыкально-театральная жизнь Москвы и Санкт-Петербурга первой трети XIX века). Кроме того, параллельно,

своего рода периферийным, но не менее важным, вопросом, становится деятельность в московском театре Ф. Гюллень-Сора, танцовщицы и хореографа, супруги композитора. Решение поставленных задач и позволило автору обосновать **научные положения диссертационного исследования**, которые связаны с исследованием роли и значения пребывания Ф. Сора в России и как исполнителя, и как композитора.

Теоретическая значимость работы видится во введении в научный обиход неизвестных до того сведений о жизни и творчестве Ф. Сора и о некоторых из его сочинений. Кроме того, данная диссертация может и должна стать основой для дальнейшего изучения творчества композитора в целом. **Практическая её значимость** видится в возможности использовать материалы исследования в различных теоретических лекционных курсах, касающихся истории музыки, истории балета и проблем истории исполнительского искусства.

Многосторонность исследования наложила отпечаток и на его структуру — в каждой из трёх глав автором рассматривается конкретная проблема, сама по себе заслуживающая отдельного изучения.

Первая глава («Личность Фернандо Сора и обстоятельства его приезда в Россию») посвящена выстраиванию биографии композитора в широком смысле этого слова. Здесь внимание А.А. Николаева сконцентрировано не только на жизненном пути Ф. Сора, но и на истории его деятельности в России. Особенно важно, что автор не сосредотачивается исключительно на конкретной фигуре, но и охватывает широкий контекст — особенности исполнительской культуры того времени, тонкости взаимоотношений деятеля искусства и императорского двора, встречи Ф. Сора с другими музыкантами. Тем самым выстраивается очень интересная и многоплановая картина, центральная фигура в которой окружена многочисленными «персонажами второго плана». Возможно, лишь несколько излишними видятся в данном случае введённые в текст диссертации выдержки из «Варшавского курьера» (с. 38–40) и справочное перечисление исполнений произведений Ф. Сора (с. 42–45), которые бы логичным образом могли составить одно из приложений.

Вторая глава («Музыкально-театральная жизнь Москвы в 20-е годы XIX века. Специфика балетных представлений») важна своим историзмом. Если практика бытования петербургских театров изучена достаточно хорошо, то история московских балетных постановок традиционно находилась на периферии интереса исследователей. Действительно, по сравнению с Петербургом Москва не могла похвастаться ни многочисленными премьерами, ни значительной по количеству танцовщиков труппой; даже постоянный театр после утраты сначала Петровского, а затем и Арбатского театра открылся только в начале 1825 года. Однако и в Москве проходила своя активная театральнo-концертная жизнь, особенности которой скрупулёзно воссозданы А.А. Николаевым в первых трёх разделах главы. Сведения, существовавшие до того в виде разрозненных фактов и подробностей, рассыпанных в

многочисленных источниках, собраны им в единое повествование, создающее полноценную картину музыкально-театральной жизни Москвы. Важны и два завершающие раздела главы, повествующие о московских постановках 1820-х годов. Помещённые здесь справочные материалы представляют значительную научную ценность.

К сожалению, третью главу диссертационного исследования («Балеты Ф. Сора на русской сцене») назвать удачной нельзя. С одной стороны, обращение к балетам Ф. Сора, шедшим на московской сцене 1820-х годов, следует только приветствовать, так как они ещё не становились ни основой музыковедческого анализа, ни темой для самостоятельных балетоведческих исследований. С другой стороны, как кажется по прочтению, задуманное не удалось воплотить полностью.

А.А. Николаев в трёх разделах обращается к трём поставленным в Москве балетам Ф. Сора («Сандрильона», «Геркулес и Омфала», «Альфонс и Леонора»), предоставляя читателю подробный анализ музыкальных партитур. Но этот анализ можно назвать скорее некой предварительной работой, которая обычно предшествует собственно научному тексту. Разумеется, вопросы конкретных форм, использованных соло в оркестре и описаний номеров (включающих темп, размер и тональности) чрезвычайно важны. Но они важны лишь как основа для дальнейшего научного обобщения, как основа выводов, которые могли бы составить основной интерес главы. При прочтении естественным образом возникают множественные вопросы: каковы выводы из проведённых «первичных» анализов? в чём особенности проанализированных балетов? каковы особенности инструментального мышления композитора? существует ли в партитурах выстроенная тональная логика? какова музыкальная драматургия балетов (например, есть ли особенности построения картин и актов, присутствуют ли в партитурах танцевальные и пантомимные сцены и каковы их черты и т.п.)? существуют ли черты, характерные для всех анализируемых балетов Ф. Сора и тем самым их объединяющие? На с. 142 автор, завершая анализ балета «Геркулес и Омфала», подвигается к этому обобщению, указывая, что «Фернандо Сор этим балетом показывает глубокое знание современных европейских техник, связывая Венский классицизм с итальянским оперным языком. Впрочем, некоторые черты неспецифичны и несвойственны музыкальному языку того времени». Однако, этот тезис словно бы «повисает в воздухе», так как «подстрочный», первичный анализ партитуры, последовательно описывающий конкретные номера (иногда вплоть до почерка и пропусков страниц), не даёт возможности оценить связь техники Ф. Сора с «музыкальным языком того времени», так как не получает своей характеристики сама «техника Ф. Сора». В сноске 195 (с. 150), относящейся к тексту раздела, посвящённого балету «Альфонс и Леонора», читаем: «танцы в целом у Ф. Сора написаны и проработаны несомненно лучше пантомимных номеров». Однако в анализе не указано, какой из номеров автор считает танцевальным, какой — пантомимным и на чём (кроме некоторых конкретных названий, таких как *Pas*

de trois или *Pas de deux*) это разделение может базироваться. Некоторое «зерно» подобного обобщения видится в последних двух абзацах третьей главы, касающихся балета «Альфонс и Леонора», где говорится, что «балет “Альфонс и Леонора” — это классический балет, в котором можно увидеть отдельные черты нового, романтического стиля. Номерной характер балета, пантомимные сцены, повторность тематического материала — все это свидетельство классического стиля. Но достаточно большое количество танцев, векторное развитие сюжета и наличие пасторальных тем в балете являются признаками Романтизма» (с. 167). Однако, как и в предыдущих случаях, данный тезис не получает должного развития или подкрепления. Не говоря уже о том, что «номерной характер балета, пантомимные сцены», а также «повторность тематического материала» не являются неотъемлемой частью классицистского балета (в качестве примера можно привести хотя бы абсолютно номерные балеты П.И. Чайковского, многочисленные пантомимные сцены романтических балетов и повторность в них же тематического материала).

Повторю: третья глава, на мой взгляд, является самой слабой (по причине научной неразработанности) частью диссертационной работы.

В Заключении А.А. Николаев подводит итог проведенного исследования, ещё раз формулируя достигнутые в нём научные результаты.

Важны в данном случае Приложения, из которых наибольший интерес вызывают переводы либретто проанализированных в диссертации балетов и таблицы, содержащие важные сведения о поставленных в Москве балетах и дивертисментах.

По прочтении работы хочется сделать ещё несколько замечаний и задать возникшие вопросы.

Замечания

1. Исследование, к сожалению, отличает некоторая неотредактированность текста. Отсутствие кавычек при употреблении названий произведений, отсутствие запятых, опечатки, часто возникающая навязчивая тавтология, не вполне корректное библиографическое описание, например, диссертационных работ — всё это способно снизить впечатление от самого хорошего печатного текста.

2. К первому замечанию примыкает второе: в тексте встречаются хронологические и фактологические недоразумения. Например:

— на с. 28 мы читаем: «У них родился сын Джоан (Жоан) Баптиста Сор Паломерас (Joan Baptista Sor Palomeras) (1728–1758), дед композитора» и далее на той же странице: «В 1736 году восемнадцатилетний Джоан Баптиста Сор женился на Джозефе Баржибант Серрано». Тут можно высказать три предположения: либо Джоан Сор родился не в 1728 году, либо он женился не в 1736 году, либо он женился не в восемнадцать, а в восемь лет;

— или, на с. 92: «Хореографию сделал знаменитый Альбер (под псевдонимом Франсуа-Фердинандо Декомба)». Возможно, в данном случае

присутствует не вполне ясная формулировка, однако, «Альбер» — это псевдоним Франсуа-Фердинана Декомба, но никак не наоборот;

— или, на с. 94 можно прочитать: «В первом акте шла торжественная увертюра “Торжество муз”, написанная композитором Шольцем, где балерина танцевала роль музыки Терпсихоры». Здесь в одном послы объединяются увертюра Ф. Шольца, которая была написана для торжественного спектакля (и под которую не танцевали), и пролог «Торжество муз», в котором действительно танцевала В. Гюльень-Сор;

— на с. 140 можно найти странность перевода либретто: «Омфала дает Гераклу прялку и веретено и показывает ему, как шить» и т. п.

3. К сожалению, от внимания автора ускользнуло некоторое количество книг и статей, которые были бы полезны при разрабатывании избранной темы. Например, в библиографии отсутствуют второй том издания «Петербургский балет. Три века»¹, охватывающий интересующий автора период с 1801 по 1850 год, полная версия статьи Д.И. Лешкова «Балет в Москве»² или статья «75-летие Большого театра в Москве»³, опубликованная в 1900 году в «Русской музыкальной газете».

Вопросы

1. Анализируя балет «Сандрильона», А.А. Николаев указывает два источника, которые были положены в основу этого раздела: изданная в 2011 году партитура и хранящийся в библиотеке Мариинского театра репетитор балета. По какой причине автор не обратился к третьему варианту партитуры, вполне доступному (и, судя по приведённому в диссертации анализу, отличающемуся от первых двух), который размещён в электронном виде⁴ на сайте Французской национальной библиотеки (Gallica)? То же касается двух версий партитуры «Альфонс и Леонора»⁵, доступных в той же электронной библиотеке.

¹ Петербургский балет. Три века: хроника. Том II. 1801–1850: сост. И.А. Боглачева. СПб.: Академия русского балета, 2014.

² Лешков Д.И. Балет в Москве: краткий исторический очерк // Московский Большой театр. 1825–1925. М.: Издание Управления государственных академических театров, 1925. С. 163–200

³ У.У. 75-летие Большого театра в Москве // Русская музыкальная газета. 1900. № 1. 2 января. Стб. 1–10.

⁴ Cendrillon / Ballet en 3 actes. - Chorégraphie de François Decombes, dit Albert. - 1re représentation: Paris. Académie royale de musique. 3 mars 1823 [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collapsing=disabled&query=%28gallica%20all%20%22Cendrillon%22%29%20and%20dc.relation%20all%20%22cb39689917p%22&rk=21459;2> [дата обращения: 19.05.2022]

⁵ Alphonse et Léonore ou L'amant Peintre: Ballet pantomime... par M. Anatole Petit... musique de Ferdinand Sor [Электронный ресурс] URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52507505w.r=Alphonse%20et%20L%20C3%A9onore?rk=64378;0> [дата обращения: 19.05.2022];

2. На с. 95 читаем: «На волне успеха Гюльень-Сор решила перенести московскую “Сандрильону” на столичную сцену. 10 января 1829 года петербургский Большой (Каменный) театр принимал балет “Сандрильона”». И далее: «К этому балету публика отнеслась благосклонно, о чем свидетельствует положительный отзыв в “Северной пчеле”». Как указывается автором в сопутствующей сноске, отзыв в «Северной пчеле» был напечатан 2/14 августа 1828 года. Каким образом можно объяснить то, что премьера состоялась 10 января 1829 года, а отзыв на неё появился 2/14 августа 1828 года?

3. Вызывает многочисленные вопросы и размещённый в тексте обширный музыкальный анализ. Например:

— на с. 105 значится: «Первый номер балета имеет черты сюитности с элементами развития. Это выражено в сменяющихся размерах и темпах танцев, а симфоническое развитие определяется разными тональностями номера и сквозным развитием первой сцены». Каким образом симфоническое развитие может выражаться в смене тональностей? и каким образом в данном случае соотносятся «первый номер» и «первая сцена»?

— на с. 116 можно прочесть: «Форма рондо характерна для танцевальных сюит». Не может ли автор привести другие примеры такого рода сюит?

— на с. 136: «Необычным является преимущество мажорных тональностей. Тональный план с небольшим количеством ключевых знаков (бемолей) оправдан практикой того времени, т. к. инструменты были несовершенны и большой разброс тональностей представлял значительную сложность для исполнения». Почему преимущество мажорных тональностей видится столь необычным? И каков тональный план, выстроенный композитором?

— на с. 138 читаем: «Тема, проходящая у скрипок, возможно, похожа на фугу И.С. Баха». Каким образом тема может быть похожа на столь сложную полифоническую форму, как фуга?

4. На с. 166 приведена таблица-реконструкция двух вариантов балета «Альфонс и Леонора» — трёхактного и одноактного. Если её рассмотреть в представленном виде, то следует прийти к выводу, что одноактный спектакль состоял из семнадцати сцен (из них две — это дивертисменты, каждый из которых состоял из трёх танцев), а трёхактный — из тех же семнадцати сцен, но с одним дивертисментом из трёх танцев. Неужели одноактный спектакль действительно был продолжительнее трёхактного?

4. В Заключении на с. 168 читаем: «Предложен метод анализа балетов и их роли в культурной жизни российских столиц в зависимости от популярности и востребованности у артистов и публики». Какова суть метода этого анализа?

Тем не менее, следует сказать, что, несмотря на многочисленные замечания и вопросы, работа представляет собой завершённое самостоятельное исследование. Автореферат диссертации и шесть публикаций (из них три в изданиях, входящих в перечень рецензируемых научных изданий, рекомендованных ВАК РФ) в достаточной степени отражают содержание работы.

Диссертация Николаева Александра Александровича на тему «Творчество Фернандо Сора в контексте российско-европейских культурных связей 20-х годов XIX века», соответствует критериям «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства РФ № 842 от 24.09.2013 г. в действующей редакции, а ее автор Николаев Александр Александрович заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по научной специальности 17.00.02 — Музыкальное искусство.

24.05.22

Официальный оппонент:
доктор искусствоведения
по специальности 17.00.02 – музыкальное искусство,
доцент, профессор кафедры междисциплинарных специализаций
музыковедов ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени
П.И. Чайковского»

Груцынова Анна Петровна



Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Московская государственная консерватория имени
П.И. Чайковского»

Адрес: 125009, Москва, ул. Большая Никитская, д. 13/6.

Тел.: +7 (495) 629-07-70,

e-mail: itf@mosconsv.ru

web-сайт: <https://www.mosconsv.ru/>

e-mail (личный): anna_gru@mail.ru



Подпись *А. П. Груцынова* удостоверяю

Специалист
по персоналу

Подпись

Ф.И.О.