

ОТЗЫВ

официального оппонента доктора искусствоведения М. С. Высоцкой
на диссертацию **Лопанцевой Веры Алексеевны**
«Хуго Дистлер и его творчество»,
представленную на соискание учёной степени кандидата искусствоведения
по специальности 17.00.02 – музыкальное искусство

Невероятно расширившееся в последние десятилетия культурное пространство диктует потребность в коррекции и обогащении наших знаний дополнительной информацией о тенденциях, путях развития искусства XX века — в том числе и с помощью заново открываемых и вводимых в обиход имён и текстов.

В силу ряда объективных причин Хуго Дистлер не занимает ведущих позиций среди тех композиторов XX столетия, творчество которых детально изучено отечественными музыковедами и широко представлено в репертуаре современных исполнителей. Вместе с тем, за рубежом имя композитора носят учебные заведения и коллективы¹, о нём написаны многочисленные статьи и монографии — их авторы считают творчество Дистлера наиболее значительным явлением в области Евангелической церковной музыки 1930-х годов. Ни одна из этих работ не была переведена на русский язык. В данном аспекте диссертация В. А. Лопанцевой обладает несомненной научной новизной и актуальностью — в российском музыкознании это первое монографическое исследование, представляющее Хуго Дистлера как разностороннего музыканта, наследника богатейшей традиции немецкой музыки. И действительно, творческая биография Дистлера, как и его творческая индивидуальность, являют нам классический тип немецкого музыканта — композитора, исполнителя, педагога, учёного: служба в церкви на посту кантора и органиста, концертные выступления в качестве органиста, клавесиниста, руководителя хора, преподавание в берлинской школе церковной музыки и руководство факультетом церковной музыки в консерватории Любека, реализация идеи обновления церковной музыки — организация цикла концертов (Musikalische Vespers) по типу знаменитых Abendmusiken Д. Букстехуде и участие в деятельности Вокально-исполнительского союза, Молодёжном и Органном (Orgelbewegung) движениях, публикация статей,

¹ В частности, в Штраусберге есть Musikschule «Hugo Distler», а в Берлине с 1953 года существует Hugo Distler Chor, основанный по инициативе Клауса Фишера-Дискау, брата знаменитого певца.

рецензий, написание основанного на собственных разработках учебника «Функциональная теория гармонии»...

Помимо корпуса биографических сведений о Дистлере диссертация В. А. Лопанцевой содержит важную информацию о культурно-историческом контексте жизни Германии первой половины XX века — трудном для родины композитора и трагически определившем его личную судьбу периоде политических репрессий, деятельности Национал-социалистической партии и движения Немецкие Христиане. Это контекстное рассмотрение позволяет понять, почему довольно успешный, не обделённый признанием современников музыкант в расцвете творческих сил, в возрасте 34 лет добровольно ушёл из жизни. Тоталитаризм нацистской концепции культуры прервал развитие направлений, наиболее существенных для немецкой музыки 1920-х — 1930-х годов, — нововенского экспрессионизма и неоклассицизма в глубоко национальном преломлении Хиндемита и Дистлера (первый из названных композиторов носил ярлык «атонального шумовика» и в 1938 году вынужденно покинул родину, второй был обвинён в «культур-большевизме» и доведён до самоубийства). К категории «дегенеративного искусства» оказалось причислено творчество и ярких новаторов, и вполне «умеренных модернистов», ориентированных на общеевропейскую культуру, — скажем, музыка З. Карг-Элерта. В вынужденную эмиграцию уехали А. Шёнберг, Б. Вальтер, О. Клемперер и ещё многие, многие выдающиеся представители художественной интеллигенции.

Исследование В. А. Лопанцевой знакомит читателя с коллегами и соратниками Дистлера, сообщает множество интересных фактов относительно обстоятельств жизни и творчества целого ряда деятелей культуры того времени, почерпнутых автором из зарубежных источников, как опубликованных, так и архивных. В списке литературы 29 из 64 наименований на иностранных языках — это тексты самого композитора: статьи, рецензии, предисловия к изданным партитурам. Фрагменты писем и статей Дистлера, оценки его творческих достижений современниками — всё это искусно встроено автором в повествование, благодаря чему фигура композитора предстаёт в контексте стиля и техники европейской музыкальной культуры первой половины ушедшего столетия. Большая часть размещённых в Приложении переводов хоральных текстов

сочинений Дистлера выполнена автором диссертации, как и переводы статей Г. Грабнера и Б. Дистлер-Харт, — данные тексты впервые вводятся в научный обиход. Хочется надеяться, что работа в этом направлении будет продолжена и в дальнейшем читателю будет предоставлена возможность ознакомиться уже не с фрагментами, но с полными переводами наиболее значимых литературно-критических статей композитора.

Рассматривая жанровое многообразие музыкального наследия Дистлера, В. А. Лопанцева фактически создаёт род путеводителя по сочинениям композитора. Неизбежная в данном формате краткость и избирательность аналитических наблюдений объясняется обзорным характером исследования, главная цель которого — создать «целостное представление о Хуго Дистлере как преемнике старейшей ветви европейской духовно-музыкальной традиции» (с. 7 диссертации), «"открыть" музыку Дистлера для российских исполнителей, исследователей и слушателей» (с. 203). Особую ценность, с моей точки зрения, представляют аналитические разделы, посвящённые органному творчеству композитора, — здесь большое значение имеет личный опыт автора диссертации, успешно совмещающего исследовательскую деятельность с практикой концертирующей органистки.

Мои замечания в основном касаются некоторых неточностей хронологического порядка. В частности, возникает вопрос *о датировке сборника мотетов «Духовная хоровая музыка» op. 12*. Так, на с. 35 говорится о том, что, будучи вдохновлён циклом Генриха Шютца «Духовная хоровая музыка» («*Geistliche Chormusik*», 1648), Дистлер начинает работу над одноимённым произведением в 1934 году. На с. 96 начало работы над этим сборником относится уже к 1933 году. Далее даны сведения о премьерных исполнениях отдельных мотетов: 1934 — op. 12/1, 12/3 и 12/4; 1935 — op. 12/5 и 12/6; 1936 — op. 12/7 (с. 97, 113, 114). В сводном Списке сочинений Дистлера (Приложение VIII) данный хоровой сборник датирован 1936-1941 гг., тогда как на с. 95 указано, что он появился в Любекский период жизни композитора, а это 1931-1937 гг. Возможно, корни расхождений следует искать в датировках создания опуса и его публикации (но тогда это должно быть оговорено). А может быть, причина хронологической путаницы связана с получением Дистлером неожиданного заказа от городской

администрации Любека, прервавшего его работу над ор. 12 и увенчавшегося сочинением монументальной сценической кантаты «Вечная Германия» на тексты Брокмайера, которая, как явствует из источников, исполнялась во время церемонии награждения активистов Национал-социалистической немецкой рабочей партии (и, кстати, этого произведения почему-то нет в прилагаемом к диссертации Списке сочинений, как нет в нём и «Лютер-кантаты» 1931 года). Такая же нестыковка заметна в отношении *Хоральных страстей* ор. 7, которые в Списке сочинений датированы 1933 годом, тогда как на с. 76 говорится о завершении работы в октябре 1932 года. Или в отношении *Органной партиты «Пробудитесь, взывает к нам голос»* ор. 8/2, которую Дистлер якобы играл Хиндемиту во время посещения композитором церкви Св. Иакова в ноябре 1932 года (с. 26). Однако это сочинение датируется 1935 годом и речь в данном случае, видимо, идёт о другой, более ранней партите «Приди, язычников Спаситель» ор. 8/1, созданной в искомом 1932 году, о чём, собственно, и упоминается на с. 144.

Всё это лишь усугубляет хронологическую путаницу, и без того присутствующую в каталоге сочинений Дистлера, где нередко год создания композиции не соответствует последовательности опусной нумерации.

Вследствие неясности хронологии возникает и ещё один вопрос к автору исследования: *насколько целесообразно деление творчества композитора на ранний и зрелый периоды*, если Хоральные страсти ор. 7 и Органную партиту «Приди, язычников Спаситель» ор. 8/1 (1932), которые Вы относите к ранней творческой фазе (с. 202), и «Пляску смерти» ор. 12/2 (1936?) — произведение т.н. «зрелого» периода (там же) — отделяют неполные 4 года? То, что эти опусы демонстрируют несколько различные методы работы композитора с «моделью», как мне кажется, не является в данном случае достаточным основанием, ибо наличие некоего интертекста — исторического прототипа в облике жанра, формы, характерных приёмов изложения и развития материала — присуще творчеству Дистлера в целом, вне зависимости от периода создания того или иного сочинения. Например, «Маленькие органые хоральные прелюдии», созданные в 1935-1938 гг., написаны в традиционных для этого жанра пьес формах и используют традиционные же фактурные и композиционные приёмы — не случайно именно в этом разделе текста Вы считаете необходимым сопоставить их с хоральными

обработками Д. Букстехуде и И. С. Баха. Другие примеры — Органная соната 1938 года, моделью для которой послужила форма старинной трио-сонаты, и Соната для двух скрипок и фортепиано на старинные немецкие народные песни (1936) с её вариантно-строфическими формами. Опора на старинные модели — именно то, что во многом обеспечивает стилевое единство музыки композитора, и эта идея убедительно доказывается на протяжении всего исследования. Возможно, порой даже слишком убедительно: так, я отметила в тексте как минимум 8 повторов, с небольшими вариациями акцентирующих мысль о переменности метра как типичной черте, «маркере» стиля Дистлера (с. 75, 93, 109, 129, 158, 172, 190-191, 200).

Хотелось бы получить ответы на два вопроса:

1) в седьмом мотете из собрания «Духовная хоровая музыка» Дистлер обращается к знаменитому протестантскому песнопению XVI века — хоралу богемского кантора Николауса Германа «Когда придет мой час» («Wenn mein Stündlein vorhanden ist»), имеющему богатую музыкальную историю. Можете ли Вы назвать других авторов обработок этого хорала?

2) и, наконец, замечание и вопрос терминологического характера. На страницах диссертации часто встречается термин «бициния», причём Вы обозначаете им и жанр, и форму (с. 60, 144, 146-149, 152, 157, 161). Замечу, что более традиционный вариант перевода лат. *bicipium* связан с термином мужского рода «бициний», который обычно используют для определения учебной двухголосной полифонической пьесы Возрождения или раннего барокко. Вопрос связан с уточнением дефиниции: бициний — это всё-таки жанр, форма или исторически сложившийся тип композиции, написанной по правилам контрапункта?

Диссертация написана ясным, простым языком, её оформление, как и оформление Списка литературы, практически безупречны с точки зрения ГОСТа. Тем досаднее редкие описки вроде неправильной буквы при написании инициалов имени «берлинского» («гамбургского») Баха, Карла Филиппа Эмануэля: К. Ф. И. (с. 188). Хотя возможно, автор здесь имеет в виду другого сына великого Кантора, Иоганна Кристофа Фридриха («бюккебургского» Баха) — но и в этом случае инициалы перепутаны.

Вышеизложенные замечания не снижают значения работы, результаты которой могут быть использованы и как материал для учебных лекций, и как пособие в помощь исполнителям, обращающимся к творчеству Хуго Дистлера, и как повод для дальнейшего изучения творчества композитора.

Автореферат и публикации по теме работы отражают содержание исследования. Таким образом, диссертация В. А. Лопанцевой «Хуго Дистлер и его творчество» соответствует требованиям, которые предъявляются к кандидатским диссертациям, а её автор достоин присуждения учёной степени кандидата искусствоведения.

Доктор искусствоведения,
профессор кафедры современной музыки
Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского
Высоцкая М. С.

24.02.2014