

ОТЗЫВ

официального оппонента на диссертацию Максимова Евгения Ивановича «История фортепианных вариаций классико-романтической эпохи», представленную на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.02 — музыкальное искусство

Изобретение принципа варьирования, как достижение человеческой мысли в музыке не может быть переоценено. Возможность повторить, доподлинно не повторяя, вырастить некий невиданный ранее экземпляр на возделанной почве — действительно гениальная идея.

Вариационная же форма как таковая в музыке для клавишных инструментов появилась, как известно, в XVI веке. Считается, что испанец Антонио де Кабесон был первым, кто написал циклы вариаций на темы народных песен и танцев, назвав их *diferencias* (буквально — различия). В дальнейшем мало кто из европейских композиторов, писавших для клавишных, обходил этот жанр вниманием. Многие из вариаций Свелинка, Фрескобальди, Пахельбеля, Бема, принадлежат к жемчужинам репертуара. И, наконец, никак нельзя обойти вниманием истинное сокровище доклассического периода истории вариационной формы — «Гольдберг-вариации» И.С. Баха.

Впрочем, жанр отзыва на диссертацию призывает нас закончить вступительную часть и обратиться непосредственно к тематике и тексту оной. Тема работы «История фортепианных вариаций классико-романтической эпохи» охватывает значительный период и предполагает обращение к множеству нотных образцов, что мы и находим в представленной работе. Фактологическая насыщенность, обилие разнообразных сведений, касающихся не только самих сочинений, — но и исторических обстоятельств, которые сопровождали их появление и исполнение на концертной эстраде, впечатляют.

С другой стороны, многочисленные детали не затемняют строгой логики изложения и продуманной, четкой композиции исследования. Читающий его с неослабевающим вниманием следит за развитием, так сказать, сюжета, повествующего о становлении жанра вариаций, проходящих в своем развитии драматические коллизии.

Значительную часть библиографии, включающей 342 позиции, составляют издания на иностранных языках, причем все они, судя по тексту диссертации, вдумчиво освоены автором.

Актуальность выбранной темы не вызывает сомнений. Необходимость осмыслить значительный временной отрезок бытования вариационной формы в ее фортепианной ипостаси весьма насущна как для историков и теоретиков музыки, так и для ее исполнителей, тем более, что такого рода панорамных исследований не наблюдалось до сих пор ни в отечественном, ни в зарубежном музыкознании. Более глубокому раскрытию темы способствует и расширение исследовательского поля – кроме собственно вариационных циклов автор рассматривает части сонат, написанные в вариационной форме, вариации для фортепиано с оркестром.

Одной из сильных сторон диссертации, по моему мнению, является сравнительный анализ, выполненный автором на материале вариационных циклов, написанных на одну и ту же тему несколькими композиторами, например, вариаций на тему Вегля Бетховена и Гелинека. Высокой степенью убедительности и самостоятельности обладают, в частности, выводы, венчающие разбор вариаций Гайдна и Моцарта.

Новизна тематики и материала диссертации заключена как в самой формулировке темы – синкретической по отношению к двум различным эпохам в истории музыки, так и в выводах, подтверждающих непрерывность исторических процессов, и в том, что к исследованию привлечен значительный объем ранее не изученных в мировом музыкознании нотных источников (например, вариационные циклы композиторов так называемого «второго ранга»). По поводу формулировки научной новизны диссертации,

хотелось бы задать автору вопрос. Е.И. Максимов определяет свою работу как «первое в мировом музыковедении монографическое исследование поэтики и композиционных особенностей фортепианных вариаций от первых ярких образцов до великих достижений» (см. Автореферат, с. 7). Поскольку объектом исследования является классико-романтическая музыка, то получается, что начало эпохи характеризуется «яркими образцами», а «великие достижения» появляются лишь в романтическом периоде? Несколько странный аксиологический подход.

Однако я не зря начала свой отзыв с исторического экскурса, так как полагаю, что открыть диссертационное исследование было бы логичным именно Гольдберг-вариациями, хоть они формально и не относятся к классико-романтической эпохе, но являются не только компендиумом баховской композиторской техники, но и вместилищем концептуальных заявок на многие десятилетия вперед.

Хотелось бы отметить исполнительские комментарии в тексте диссертации, которых, по моему мнению, могло быть значительно больше. Особый интерес, например, у меня вызвал анализ «32 вариаций» Бетховена с исполнительской точки зрения – сравнение темповых соотношений внутри формы у разных исполнителей. Возможно, было бы неплохо, если такого рода аналитическими рассуждениями были бы снабжены и другие циклы, пользующиеся особой популярностью у современных исполнителей.

Отдавая должное значительной работе, проведённой автором, и в целом оценивая её положительно, представляется необходимым всё же обозначить её *отдельные недочёты*, которые неизбежны в трудах подобного масштаба, охватывающих целую эпоху в связи с развитием музыкального жанра.

Первое замечание касается отбора музыкального материала для исследования. При том, что автор включает в круг своего интереса немалое количество произведений композиторов «второго ранга», таких как Крамер,

Гуммельт, Рис, Геслер, Штейбельт, в диссертации отсутствует анализ одного из самых значительных в истории фортепианных вариаций и репертуарных циклов – рахманиновских «Вариаций на тему Корелли». Упоминая о том, что в этом цикле жанр вариаций у Рахманинова получает существенное развитие, автор «забывает» конкретизировать свое высказывание. Отсутствует также и работа Брянцевой о «Вариациях» Рахманинова на тему Корелли в списке литературы.

Второе замечание касается некоторых неточностей в описании примеров. В частности, на с. 112–113 – в примере 2.27 приводится тема «Вариаций» Моцарта KV 501, а не минорная вариация на Allegretto KV 500, как читаем в тексте работы. На с. 106 автор исследования пишет: «Моцарт вносит в секвенции мелодическое и ритмическое разнообразие [пример 2.21]». Однако в указанном примере не наблюдается никаких разнообразий в двух звеньях секвенции.

Вопросы, которые мне хотелось бы задать Евгению Ивановичу, связаны с желанием уточнить некоторые не до конца проясненные моменты.

На с. 3 автореферата Евгений Иванович определяет вариации как «самый востребованный жанр своего времени». В таком случае, есть ли у автора исследования гипотеза, объясняющая преобладающее количество, наоборот, сонатных циклов над вариационными у многих композиторов, например, у Гайдна (62 сонаты против пяти самостоятельных вариаций), Моцарта (19 и 14 соответственно), Бетховена (32 и 20)?

Хотелось бы также уточнить, чем конкретно отличаются фортепианные вариации Гайдна от клавирных (см. утверждение автора на с. 5 реферата о том, что у Гайдна «собственно формируется жанр именно фортепианных вариаций»). Возможно, Гайдн использует в поздних вариациях специфическую фортепианную фактуру, идиоматический фортепианный стиль? Тогда неясно, почему последний самостоятельный цикл композитора «Andante с вариациями» фа минор так любят играть исполнители на клавинофортепиано. В тексте диссертации нет ответа на этот вопрос. Следующее после цитированного

предложение звучит так: «Примерно та же тенденция наблюдается в творчестве Моцарта». Конкретизации заявленного тезиса также не обнаруживается в тексте исследования. Хотелось бы выяснить, каким же образом все-таки формируется жанр фортепианных вариаций у Моцарта, и какой смысл автор вкладывает в слово «примерно» в данном контексте?

Высказанные замечания и заданные вопросы являются лишь результатом внимательного прочтения представленной работы и не умаляют её научной и практической ценности.

Диссертация представляет собой завершённое, самостоятельное исследование. Работа написана добротным, языком, читается с большим интересом, однако кое-где встречаются и стилистические каверзы, впрочем, достаточно редкие для объёма работы в 551 страницу. Приведу один из «ляпов» такого рода: «Если первая половина вариационного цикла преимущественно связана с разработкой основных элементов темы в их сочетаниях, то во второй половине *Брамс преобладает* [выделено автором отзыва] тенденция ко всё большей дифференциации и трансформации отдельных элементов» (см. с. 439 диссертации). В автореферате на с. 7 читаем: «Наконец, поставлена задача обоснования связи исполнительских принципов вариаций с теорией вариационного цикла». Здесь, вероятно, имеются в виду принципы исполнения вариаций.

В заключение хочу еще раз отметить высокий научный уровень диссертации Е. И. Максимова. Автореферат и публикации по теме (в том числе 15 статей в изданиях, входящих в список ВАК) полно отражают ее основное содержание.

Материалы работы имеют большое *практическое значение*. Они представляют несомненный интерес для педагогов и студентов высших музыкальных учебных заведений, для исполнителей, а также для дальнейших

научных изысканий. Результаты исследования могут быть включены в курсы лекций по истории западноевропейской музыки, истории фортепианного исполнительства, читаемые в музыкальных колледжах и консерваториях.

Не вызывает сомнений то, что диссертация Евгения Ивановича Максимова соответствует требованиям, предъявляемым к докторским диссертациям согласно Положению «О порядке присуждения ученых степеней», утвержденному Постановлением Правительства Российской Федерации № 842 от 24 сентября 2013 года, а ее автор заслуживает присуждения искомой степени.

26.09.2014

Доктор искусствоведения,
доцент Казанской государственной консерватории
(академии) имени Н. Г. Жиганова

Бурундуковская
Елена Викторовна



420015 г. Казань, ул. Большая Красная, д. 38

Тел. (843) 236-55-33

pavana511@gmail.com

elenaburun@mail.ru

Подпись Бурундуковской Е. В. заверяю.
Нар. оч. И. Шамуров