

Отзыв официального оппонента на кандидатскую диссертацию
Анны Константиновны Демидовой
«ОРКЕСТРОВОЕ ПИСЬМО РАННЕГО ГАЙДНА
(НА МАТЕРИАЛЕ СИМФОНИЙ 1757–1774 ГОДОВ)»,
представленную на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Тема диссертации А.К.Демидовой и актуальна, и интересна. Но, кроме того, это еще и сложная тема, т.к. *ранний период творчества* – особый объект, требующий от исследователя большого мастерства. К тому же, обращение к ранним сочинениям Гайдна связано с необходимостью держать в поле зрения две стилевые системы, барочную и классическую, различая в органичном сплаве проявления каждой из них.

Сложен и *предмет* рассмотрения: речь идет о гайдновском оркестровом письме, взятом в аспекте его взаимосвязей с формой, гармонией, ритмикой, артикуляцией.

В том же ряду сложностей находятся и исследовательские установки А.К. Цель одной из них – создать *иллюзию присутствия*: вначале – на репетиции гайдновского оркестра, с тем, чтобы ▪ уточнить его состав и расположение, понять, какой была роль дирижера, на каком инструменте он играл; ▪ выяснить, можно ли было извлечь очень высокие или очень низкие звуки в партии того или иного инструмента; если можно, то как именно? не следовало ли применить октавную транспозицию, чтобы «усреднить» тесситуру? Установка на иллюзию присутствия позволяет осуществить и нечто вроде *реконструкции творческого процесса*, которая состоит в «мысленном сведении» всей оркестровой ткани к двухголосию и обратном ее «воссоздании». По словам исследовательницы, «такой (отдаленно родственной идеям Шенкера) метод – путь от гармонии к фактуре и затем собственно ее тембровому оформлению – позволяет выявить логику в соотношении слоев оркестровой ткани» (С.200).

Эти и другие свойства диссертации свидетельствуют о серьезности научных намерений А.К.Демидовой.

Текст обсуждаемого исследования состоит из четырех глав, в которых оркестровое письмо в ранних симфониях Гайдна рассматривается с разных позиций.

Глава 1, «Раннеклассический оркестр Гайдна: состав и инструментальные амплуа», дает представление «об инструментальных, тембровых ресурсах» оркестра и его жанровых разновидностях – театральной, церковной и камерной. Эффектное начало главы – раздел «Капельмейстерские наставления Йозефа Гайдна» – представляет собой детальный и содержательный анализ гайдновского письма 1768 г. с указаниями по поводу исполнения его кантаты «Applausus».

В разделе «К понятию раннеклассического камерного оркестра», отметим важное наблюдение относительно инструментовки. По словам А.К., на ранней стадии классической эпохи оркестровая ткань все еще понималась как сумма голосов, и оркестр разделялся на группы не по тембровому, а по тесситурному принципу, как в ренессансных и барочных партитурах.

Здесь же затрагиваются другие важные вопросы: ▪ о статусе группы basso continuo (А.К. не просто констатирует постепенное упразднение функции

continuo, но объясняет это обстоятельство возрастанием роли каждой партии в струнной группе, а также партий духовых инструментов и развитием техники духовых педалей), о владении альтернативными инструментами – струнными и духовыми – и умении импровизировать по чужой партии в манере, характерной для своего инструмента, и др.

В тексте немало исторических подробностей, которые проясняют картину оркестрового исполнительства в середине 18 века, а иногда и украшают изложение, привнося в него элемент занимательности. Яркий пример такого рода – обсуждение вопроса о количестве и даже наличии альтов в оркестре Гайдна. *Партия* альты присутствовала в партитуре – в отличие от документальных свидетельств *об альтистах* капеллы – первое из них датировано 1766 годом. А.К. приводит объяснение, вполне понятное читателю ее труда: «Такое положение вещей связано, вероятно, с тем, что обозначение музыканта в трудовом договоре в качестве альтиста предполагало меньший размер жалованья, чем его же оформление в качестве скрипача» (С.64).

Глава 2, «Соло в ранних симфониях Гайдна», посвящена сочинениям, которые диссертантка называет *симфониями с концертирующими инструментами*. Обсуждая естественно возникающую аналогию с концертной симфонией, А.К. настаивает на том, что это разные формы, т.к. в симфониях с концертирующими инструментами отсутствуют важнейшие признаки Sinfonia Concertante: двойная экспозиция, сольные каденции, 3-частный цикл. Да и по тембровой архитектонике это «более сложный вариант типичного тембрового плана раннеклассической оркестровой симфонии» (С.104). Концертные же аналогии ведут в барокко. В то же время существуют и тонко подмеченные отличия между барочными и раннеклассическими образцами. А.К., постоянно держащая в поле зрения момент формы, в котором происходит то или иное инструментальное «событие», отмечает, что у Гайдна «солирующим инструментам поручается экспонирование темы, тогда как в барочном concerto grosso солисты, напротив, чаще играли в интермедийных разделах формы» (С.122).

Значительная часть главы посвящена концертирующим инструментам, типичным и редким, играющим соло и в ансамбле; проанализированы и особенности концертирования в разных частях симфонии. По словам диссертантки, самые необычные солисты представлены в трио менуэтов, где мелодический материал прост, и требования к солистам не так высоки, как в других частях. Здесь допускается солирование инструментов, находящихся в оркестре «на вторых ролях»: даже контрабас выступает и как «чистый» солист, и в ансамбле солирующих инструментов.

2-я глава включает также аналитические очерки, где немало интересных и тонких наблюдений. Одно из них связано с парами солирующих инструментов, часто звучащих в трио (С.143). Приведенные в работе *инструментальные* примеры такого рода можно было бы сравнить со сходными по фактурным приемам моментами *ансамблевого пения солистов в хоровых фугах* Гайдна – это небольшие коллективные каденции перед заключительным хоровым тутти в поздних гайдновских мессах и в «Сотворении мира».

Глава 3 посвящена типологии оркестровой фактуры в ранних симфониях Гайдна. Здесь привлечена *теория* фактуры, при этом свою задачу автор видит в том, чтобы, «выделив различные тембро-фактурные типы, научиться более дифференцированно *слышать, понимать и ценить* (выделено мною. – Л.Г.) оркестровое письмо раннеклассического этапа» (С.151), – иными словами, теория привлечена ради практических, и очень *музыкально* сформулированных, целей. Глава начинается с обсуждения *критериев типологии раннеклассического оркестрового письма*: основные параметры здесь – плотность и тембр. Далее, обращаясь к проблеме фактурных функций, А.К. акцентирует свое внимание на *контурном двухголосии* – это «фактурный минимум», который иногда представлен буквально, но чаще скрыт за более сложно устроенной фактурой. В перечне фактурных функций наряду с основными – мелодией и басом – представлены дополнительные – *гармонический голос, контрапункт, дублировка, педаль и акцент*. Здесь, как и в других разделах работы, материал равномерно хорош, но особенно хочу отметить некоторые характеристики оркестровой педали и акцента. *Педаль*: «в силу своего колористического эффекта» она получает тематическое достоинство»; «ее нельзя изъять без существенного нарушения облика и, как следствие, выразительного смысла данного фрагмента – несмотря на то, что это структурно второстепенная фактурная функция» (С.187). *Акцент*: эта функция поручалась обычно валторнам; акценты с их участием «в некоторых случаях были, видимо, настолько желательны, что вопрос, какие звуки собственно при этом игрались, отступал для композитора на второй план. Только этим можно объяснить тот факт, что при звучании субдоминантовых или доминантовых гармоний валторновые партии не раз включают гармонически чуждые звуки» (С.199).

В 3-й главе А.К. пользуется понятиями «большое» и «малое» тутти, а затем и «тутти с просветами» – с этим образным выражением связан некоторый элемент неточности: во-первых, оно, в качестве понятия, вводится дважды, на сс. 203 и 220, а во-вторых выбор слова с корнем *-свет-* отсылает к оппозиции светлого/темного, вряд ли соответствующей эффекту чередования тутти и кратких моментов солирования.

Последняя, **4-я, глава** посвящена соотношению *инструментовки и формы* (которая описывается с позиций музыкальной теории 18 века). А.К. рассматривает «связь между тембро-фактурным ритмом и формой в каждой из частей, различные по протяжённости тембро-фактурные секции – то, что другие исследователи именуют «фрагментами», «кусочками», характерными для синтаксиса многих инструментальных сочинений Гайдна; маркировку граней формы посредством оркестровки.

Особое внимание уделено тембро-фактурным сменам в масштабах цикла: наиболее статичной, с минимумом перемен в оркестровке, была медленная часть, наиболее динамичной и изменчивой – первая: «менуэт и финал, как правило, представляли собой компромисс» (С.213). В разделах, посвященных тембровой

артикуляции каждой из частей цикла, немало интересных наблюдений, тонко подмеченных деталей. Отдельного упоминания заслуживает аналитическая запись начального построения из 1-го Allegro Симфонии №4, в которой показаны комбинации мотивов в условиях метрической игры (пример 110).

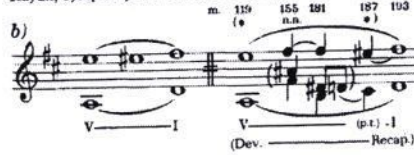
Умело написанное Заключение подводит итог работы. «Знакомство с достижениями западного музыковедения и исполнительства, – пишет А.К., – позволило нам приступить к очень интересной проблеме раннеклассического оркестрового письма, совместив зарубежные достижения с накопленным в отечественном музыковедении аналитическим опытом в области истории оркестра и инструментовки, теории оркестровой фактуры. Настало время детализации, уточнения и проверки добытых предшествующими поколениями знаний» (С. 289). Здесь же предлагается оценка ранних симфоний Гайдна: присущий им оркестровый стиль – «самобытный <...> может быть, более свежий и яркий, чем тот, что известен по более поздним партитурам» (С.289). А.К. подчеркивает важность обоснованного в ее работе понятия *раннеклассический оркестр*, и указывает на тенденцию к *всё более полной фиксации инструментовки в партитуре* как на важнейший фактор стабилизации состава оркестра.

ЗАМЕЧАНИЯ И ВОПРОСЫ

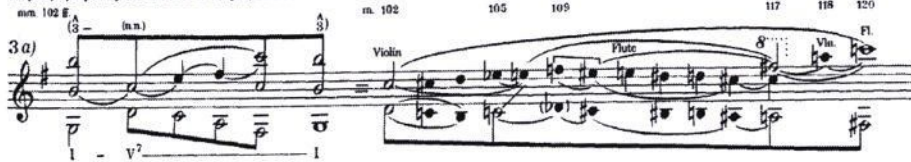
Текст диссертации написан хорошим и ясным языком, выверен с большой тщательностью. Могу отметить лишь единичные погрешности. Среди них – пропуск слова (с.288, посл. абз.: определение без определяемого существительного), и, напротив, «лишние» слова – фрагмент переписки диссертантки и ее научного руководителя: несколько предложений в деловом стиле, случайно попавших в беловой текст (С.346, конец 1 абз.).

Вопросов всего два. Первый из них - об аналитическом приеме, состоящем в развертывании контурного двухголосия в полную оркестровую фактуру: А.К. связала этот прием с идеями Шенкера. Как известно, в т.н. графическом анализе Шенкера отсутствовали реальные голоса сочинения, и тоны *Umlinie* нередко «добывались» им из разных голосов фактуры. Сказанное относится и двум шенкеровским примерам из 104 симфонии Гайдна («Свободное письмо», №№ 104.2.б и 106.3.а), которые я предлагаю А.К. для уточнения ее позиции. В чем именно состоит «отдаленное сходство», а в чем – отличие примеров из ее диссертации и примеров Шенкера?

Haydn, Symphony No. 104 in D Major, 4th mvt.



Haydn, Symphony No. 104 in D Major, 2nd mvt.



Второй вопрос - о продемонстрированной в работе на ряде примеров взаимосвязи между присущей Гайдну игрой квадратных/неквдратных, четных/нечетных тактовых групп и особенностями инструментовки: существуют ли какие-либо «правила инструментовки» для таких построений?

Диссертация А.К.Демидовой – это научно-квалификационная работа высокого уровня. Актуальность избранной темы, весьма значительный объем материала исследования и тщательность его проработки, высокое качество полученных результатов и практическая значимость работы, материалы которой могут быть использованы в целом ряде вузовских курсов, позволяют считать, что диссертация соответствует требованиям п. 9 «Положения о порядке присуждения ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства Российской Федерации № 842 от 24 сентября 2013 г., предъявляемым к кандидатским диссертациям, а ее автор, А.К.Демидова, заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения.

29.08.2015.

Л.Л.Гервер,
доктор искусствоведения,
Профессор РАМ им.Гнесиных
121069 г. Москва ул. Поварская д. 30/36
+7 495 691-15-54

mailbox@gnessin-academy.ru

Подпись
удостоверяю

Главный
отдел
Е.И.С.

