

«Утверждаю»



Ректор Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

Народный артист России, профессор

Э.Б. Фертельмейстер

14 января 2015 г.

**Отзыв ведущей организации
на диссертацию Казанцевой Юлии Александровны
«Фортепианные пьесы Арнольда Шёнберга: эволюция стиля и
проблемы интерпретации»,
представленную на соискание ученой степени кандидата
искусствоведения (специальность 17.00.02 – музыкальное искусство)**

Исследование Ю.А. Казанцевой представляет собой первую в отечественном музыковедении масштабную работу, посвященную стилистическому и исполнительскому анализу *всех* фортепианных сочинений А.Шёнберга, и уже одно это обстоятельство обуславливает ее **научную новизну**. Несомненно, к настоящему моменту фортепианное творчество Шёнберга трудно назвать малоизученным, однако в данной диссертации автор избрал интересный ракурс – шёнберговские пьесы рассматриваются здесь в первую очередь глазами вдумчивого пианиста, и все аналитические этюды имеют своей целью помочь исполнителю постичь непростую музыкальную ткань. Если учесть, что в XXI веке фортепианная музыка Шёнберга уже перешла в разряд «высокой классики» и нередко входит в студенческие вузовские программы, то такой практический подход исследователя представляется своевременным и **актуальным**. За последние годы был

защищён ряд диссертаций, посвященных Шёнбергу (с. 6 рецензируемого исследования, прим. 9), что говорит о возрастающем интересе к нововенцам, и работа Ю.А.Казанцевой занимает в этом ряду свою нишу.

Основной текст работы состоит из пяти глав, и в каждой из них, помимо исторических справок и анализа музыкальной ткани пьес, есть разделы, в которых исследователь рассматривает особенности интерпретаций разными пианистами тех или иных пьес Шёнберга, а пятая глава полностью посвящена исполнительским проблемам, с которыми сталкивается музыкант, играющий шёнберговскую фортепианную музыку. Эти разделы, на наш взгляд, являются наиболее убедительными, научно ценными и практически значимыми в диссертации. Литературы (в том числе англо- и немецкоязычной), посвященной анализу формы и фактуры в шёнберговских пьесах, существует довольно много, и автор в своих теоретических штудиях большей частью вынужден присоединяться к мнению того или иного исследователя. Что же касается анализа интерпретаций и исполнительских проблем, то здесь диссертант приводит большое количество новой и интересной для современного пианиста информации. Ю.А.Казанцева исследует многочисленные аудиозаписи шёнберговских пьес и использует для этого статистические методы, позволяющие выявить определенные закономерности и тенденции в истории интерпретаторских стилей. Автор рисует графики, на которых точками отмечена длина звучащих в записях пьес в минутах и секундах, и благодаря этим графикам можно увидеть, к примеру, что пьеса ор.11 № 3 в последние 20 лет исполняется пианистами чуть медленнее, чем раньше (с. 46). Помимо статистики, Ю.А.Казанцева дает ёмкие характеристики наиболее ярких и оригинальных интерпретаций пьес – это, в первую очередь, записи Штойермана, Гульда, Поллини, Любимова и Риттнера.

Свои впечатления от пьес и их «внутренние сюжеты-сценарии» автор описывает весьма ярко и образно. В некоторых случаях эта описательность грешит чрезмерной эмоциональностью и субъективностью, однако это лишь

свидетельствует о том, что тонко чувствующий музыкант-исполнитель здесь берет верх над бесстрастным исследователем-аналитиком.

В первой главе Ю.А.Казанцева дает убедительные характеристики ранним доопусным фортепианным сочинениям Шёнберга, которые известны гораздо менее, нежели его зрелые пьесы. Не вызывают сомнений параллели между ранним Шёнбергом и поздними интермеццо Брамса, а также отдельными страницами творчества Шуберта и Шумана.

При описании формы и «сюжета» атональных шёнберговских опусов (орр. 11 и 19) автор испытывает известные трудности, так как формы этих пьес предельно далеки от традиционных схем, и избежать описательно-повествовательного метода здесь практически невозможно. Более же поздние пьесы являются гораздо более «уловимыми» с точки зрения их структуры, поэтому аналитические очерки, посвященные им, более строги и аналитичны.

Одна из наиболее интересных находок исследователя – это параллели между «внутренним сюжетом» пьесы ор.33b и отдельными сюжетными линиями оперы «Моисей и Аарон» (с. 144 и далее), которую композитор создавал в то же время, что и пьесу. Фактура пьесы ор. 33b действительно сильно перегружена, ее «постижимость» слушателем с первого раза практически равна нулю, поэтому аналогии между отдельными мелодическими голосами в пьесе, партиями Аарона, Моисея, а также материалом, который поёт хор-толпа – аналогии эти помогут исполнителю сделать эту миниатюру более понятной и фактурно дифференцированной.

К лучшим страницам исследования, несомненно, принадлежит пятая глава, посвященная вопросам интерпретации. В ней содержится ёмкая и убедительная характеристика фортепианного стиля Шёнберга, изложены требования самого автора к исполнителям его музыки, дан анализ исполнительских трудностей в пьесах, а также статистика по количеству записей этих пьес в период 1945-2005 гг. В связи с содержанием пятой главы возникает несколько вопросов к автору, которые являются, скорее, не замечаниями, а поводами для дополнительных размышлений.

1. В нотном тексте своих пьес Шёнберг использует формально неисполнимое указание *cresc.* и *dim.* на одном звуке (с. 175-176). Исследователь называет эти знаки «фирменными» шёнберговскими знаками. Однако Шёнберг, конечно, не изобрел этот загадочный динамический прием. Первым, кто использовал этот знак в клавирной музыке, видимо, был Бетховен, который уже в своей сонате op.2 №1 неоднократно использовал этот знак, похожий в рукописи на ромбик (\diamond) и имеющий название *schwelltonzeichen*. Интересные сведения об этом знаке, который игнорировали или «исправляли» практически все редакторы сонат Бетховена, содержатся в предисловии к новейшему уртекстному изданию сонат Бетховена под ред. П.Егорова и Д. Часовитина (Спб., 2004). В частности, там говорится, что «швельтонцайхен» можно встретить в фортепианной музыке Мендельсона, Шумана, Шопена, Брамса, Франка (один из самых известных примеров – последний такт «Паганини» из шумановского «Карнавала»). Таким образом, Шёнберг в очередной раз выступает здесь не как новатор-изобретатель, а как продолжатель традиции выписывания в нотном тексте знаков, которые имеют скорее психологическое, нежели непосредственно акустическое значение.

2. На с.180-181, завершая анализ наиболее ярких интерпретаций шёнберговских пьес, автор работы делает вывод, что «современные пианисты, начиная с Глена Гульда, играют музыку Шёнберга контрастнее, динамичнее, “графичнее” и строже, утратив мягкость звучания и романтический флёр». Может быть, дело не столько в Гульде, сколько в созвучности того, что делал Гульд, и общих интерпретаторских тенденций второй половины XX века? Нельзя не признать, что романтический пианизм, царивший в Европе и Америке до Второй мировой войны, с 1950-х годов постепенно маргинализируется и превращается в один из многочисленных интерпретаторских стилей. В «магистральном» исполнительстве наступает культ ремесла, точности, резкой контрастности и яркости, в каком-то смысле даже техногенности. Этому способствовало множество различных факторов – от «конкурсомании» до небывалого доселе взрыва высоких технологий. Гений Гульда, на наш взгляд, просто чутко уловил

мейнстримовую тенденцию в исполнительстве и именно поэтому оказался один из первых. И хочется задать закономерный вопрос: что, по мнению диссертанта, будет происходить с интерпретациями фортепианного Шёнберга дальше? Качнется ли маятник в обратную сторону, вернется ли «штойермановский» Шёнберг на новом витке исторической спирали? Или техногенность и строгость будут со временем только усиливаться?

Работа Ю.А.Казанцевой, несомненно, заслуживает высокой оценки, и может иметь **практическое применение** в курсах истории зарубежной музыки XX века, истории исполнительских стилей и истории фортепианного искусства.

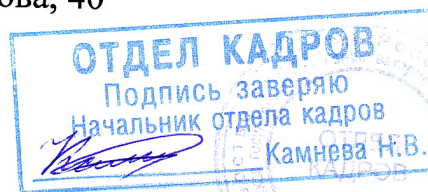
Автореферат в достаточной степени содержателен и отражает основные положения исследования. Диссертационное исследование соответствует требованиям ВАК РФ, а его автор Казанцева Юлия Александровна заслуживает присуждения ей ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 - Музыкальное искусство.

Отзыв составлен кандидатом искусствоведения, доцентом Русланом Александровичем Разгуляевым; заслушан, обсужден и утвержден на кафедре истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М.И.Глинки 14 января 2015 г. Протокол № 6.

Кандидат искусствоведения,
доцент кафедры специального фортепиано
ФГБОУ ВПО «Нижегородская государственная
консерватория (академия) им. М.И. Глинки»
603600, ГСП-30 г. Нижний Новгород, ул.Пискунова, 40
+7 920 019 47 44 E-mail: rrazgul@gmail.com

Р.А.Разгуляев

Заведующая кафедрой истории музыки
ФГБОУ ВПО «Нижегородская государственная
консерватория (академия) им. М.И. Глинки»,
доктор искусствоведения, профессор



Т.Н.Левая