

О Т З Ы В

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

Исследование Е.И.Максимова посвящено *вариациям* — музыкальному жанру «на все времена» — и *варьированию* — одному из основных принципов музыкальной композиции. Почти два века из истории вариаций представлены здесь огромным корпусом сочинений для фортепиано solo и для различных составов с участием фортепиано: это и вариационные циклы как таковые, и иные формы, в которых вариационное начало играет определяющую роль.

Во Введении и в Первой главе изложены методологические установки и исторические сведения, предваряющие основную часть работы — главы 2, 3, 4, и 5, где последовательно рассмотрены фортепианные вариации классико-романтической эпохи.

Введение содержит обзор литературы по истории и теории вариаций, чрезвычайно ценный и очень подробный, вплоть до литературы по отдельным сочинениям в этом жанре: здесь, как и во многих других случаях, первенство принадлежит Бетховену. Среди множества характеристик вариационного жанра во Введении особо отметим понятие «история» (*Geschichte*), которым пользовались Шуман и Брамс, подразумевая «развитие сюжетной линии в вариационном цикле, скрытую программность» (16¹), введенное П.Мисом понятие «спиральное варьирование» (*Spiralvariation*) и парные понятия «формирование и преобразование» (*Gestaltung und Umgestaltung*), введенные Й.Мюллером-Блаттау (там же).

Названные понятия отчасти перекликаются с перечнем «архетипов» вариационной формы, которую, по словам диссертанта, можно «уподобить кольцу, иногда — спирали, иногда — целенаправленному подъёму к высшей цели, иногда — калейдоскопу» (5). Поскольку прямого подтверждения в тексте работы эти интересные наблюдения почти не получают, предлагаю уточнить высказанные автором аналогии и привести соответствующие примеры.

Во Введении и далее в главах диссертации подробно представлены разного рода источники, *современные* музыке, которой посвящена работа: критика 18-19 вв., эпистолярное наследие композиторов, создававших сочинения в вариационном жанре и обсуждавшие связанные с ним вопросы. Все это — весьма ценный материал, сообщающий исследованию такое качество как *историческая достоверность*.

Первая глава под названием «Жанр фортепианных вариаций и музыка Нового времени» содержит самые разнообразные сведения. В ее вводной части предложена емкая характеристика различий между музыкальными стилями 18 века — «барокко, склонным к очень щедрому и порой чрезвычайно хитроумному полифоническому варьированию («Гольдберг-вариации» И. С. Баха), рококо, где

¹ Здесь и далее в скобках указаны страницы диссертации.

орнамент приобретает самоценность, но не возводится в систему, и классическим стилем, в котором структура остается неизменной, а варьирование фактуры носит последовательный и рационалистический характер» (26). Значительное внимание здесь уделено *теме* вариаций, выступающей «в роли порождающей субстанции, иногда резко очерченной, а иногда почти нейтральной» (25). Тема, по замечанию диссертанта, должна обладать такими качествами, чтобы, «будучи повторенной десятков раз», не «рисковала наскучить и вызвать раздражение» (44).

Рассуждения о теме прямо связаны с парной категорией свое/чужое, имеющей, как подчеркивается в работе, особое значение именно для изучаемого жанра. В посвященном этому вопросу § 3 диссертант подробно рассматривает разные типы «чужих» тем. Прежде всего, это хорошо известные публике арии из опер – именно с ними, как показано в работе, связано появление в 19 в. такой жанровой разновидности как концертные вариации (50) – и народные песни, частое обращение к которым объясняется «пробуждением национального самосознания и активизацией общественно-политической жизни» (48). С понятным вниманием диссертант относится к проявлению (в первой половине 19 в.) «особого интереса к русским народным песням» (48).

Стоит заметить, что в состав Первой главы входят параграфы, практически не связанные с объявленной в названии проблематикой. Это §1, «Фортепиано и пианист в музыке классико-романтической эпохи», - в центре внимания здесь сведения инструментоведческого характера и данные о взаимосвязи между лондонским и венским типами фортепиано и одноименными школами фортепианного исполнительства. Точно также не связан с вопросами жанра § 4 под названием «Феномен коллективных вариаций в XIX веке», полный исторических подробностей и в очередной раз демонстрирующий прекрасное владение материалом исследования. Возможно, такие несоответствия связаны с не очень удачной формулировкой названия главы, в котором, к тому же, не вполне проясненной остается отсылка к «музыке Нового времени».

Со Второй главы, «Становление жанра фортепианных вариаций: Гайдн и Моцарт», начинается поэтапное изложение истории фортепианных вариаций. Внимательно и со знанием дела здесь рассмотрены многочисленные сочинения Гайдна – и вариации, и написанные по вариационному принципу части сонатного цикла, которые, как справедливо замечает диссертант, в сущности, представляют собой двойные или тройные трехчастные формы (71). Гайдновский раздел содержит много ценных наблюдений, в том числе и над частными деталями, такими, к примеру, как особенности вариационной формы, обусловленные ее местоположением в сонатном цикле. Особое внимание уделено принципу двойного варьирования у Гайдна и классификации его вариационных циклов.

Моцартовский раздел столь же успешен. Здесь, наряду с вариациями в виде самостоятельных пьес, рассмотрены и упомянуты многочисленные вариационные части сонатных циклов – это не только фортепианные сонаты, но и сонаты для фортепиано и скрипки, квартеты, концерты. Изложение украшают сведения историко-культурного, биографического характера – о том, по какому поводу написаны вариации, на какую тему, где и когда их исполнял автор... В анализе особенностей драматургии и стилистически характерных моментов трактовки

вариационного цикла особенно интересны наблюдения над фортепианной фактурой: речь идет не только о типичных для Моцарта приемах фортепианной игры, но и об их привязанности к определенным фазам вариационного цикла, действительно, присущей моцартовской трактовке жанра.

Единственное, что может вызвать несогласие, - отнесение вариаций Моцарта, к фазе *становления жанра*. Да и к Гайдну такая постановка вопроса применима лишь отчасти. Речь может идти скорее о «чеканке» (выражение А.Эйнштейна²), которую, получает форма – *ставшая*, а не становящаяся, – в творчестве гениального композитора.

Третья глава, «Вариации Бетховена и их эволюция», составляет значительную часть всего объема исследования. Она посвящена не просто следующему, но, как показано диссертантом, важнейшему этапу в развитии жанра. Здесь подробно описаны вариации боннского и венского периодов, «новая манера» в орр.34, 35 и в 32 вариациях с-moll - появление этих сочинений названо *прорывом* в истории жанра. Столь же красноречивы и другие формулировки названий: «Вариации позднего периода: *взгляд в будущее*». «Вариации Бетховена в истории жанра». Подтверждением такой оценки служат не только аналитические построения Третьей главы, но и многочисленные отсылки к Бетховену в последующих главах: диссертант тонко улавливает моменты сходства с бетховенскими вариациями, будь то приемы или отдельные элементы звучания. Тщательность проработки материала, насыщение текста интересными, удачно найденными историческими деталями, музыкальными аналогиями, вообще характерные для диссертации Е.И.Максимова, в бетховенской главе проявляется с особенной полнотой. В этом диссертант следует примеру своего научного консультанта – проф.Л.В.Кириллиной.

В разделах Четвертой и, далее, Пятой глав масштаб рассмотрения резко меняется – перечень композиторов, авторов представленных здесь вариаций, насчитывает более четырех десятков имен. Однако в целом модус исследования остается тем же, что и в первой части работы.

Четвертая глава посвящена классическим и романтическим тенденциям в вариациях первой половины 19 века. В первом ее разделе речь идет о сочинениях Крамера, Гуммеля, Риса, Вебера и Шуберта. Здесь выделяется параграф, посвященный Ф.Рису, сочинения которого, как справедливо замечает автор, «едва ли хорошо знакомы как исполнителям, так и исследователям». В то же время «по серьезности и содержательности» они превосходят большинство вариаций пианистов-виртуозов первой трети XIX века», а потому «заслуживают изучения, а также включения в концертный репертуар современных пианистов» (275, 285).

В разделе 2, посвященном жанру вариаций в России первой половины 19 века, представлен важный пласт истории русской инструментальной музыки. Здесь отметим наблюдение о «методе звукоподражания», которым часто пользовались русские композиторы: речь идет об «имитации приемов игры на народных инструментах <...> Каждый инструмент ассоциировался с определенной образной сферой. В частности, подражание балалайке было часто связано с созданием

² Эйнштейн А. Моцарт. М. 1977. С.131.

настроения непосредственной радости, юмора. Эти приемы освоили в своих вариациях и композиторы западноевропейского происхождения, которые жили в России» (340). Среди других интересных наблюдений и фактов - данные из истории нотных публикаций в России. Автор отмечает, что первыми напечатанными фортепианными сочинениями были именно вариации на народные темы (325), и приводит немало других важных исторических деталей, однако, к сожалению, без ссылок на источники. Остается непонятным, имел ли он дело с самими этими нотными раритетами или же с какими-то иными изданиями? Такой же вопрос возникает при чтении содержательного и интересного разбора вариаций Глинки (на собственную тему и на песню «Benedetta»), где предприняты сравнения автографов и печатных изданий: ссылки на автографы, да и на старинные издания, о которых идет речь, отсутствуют. Вариациям русских композиторов посвящен также заключительный раздел Пятой главы, где представлены сочинения конца XIX — начала XX веков. И здесь, при всей обстоятельности изложения, встречается «зависание» информации: Тема с вариациями c-moll Танеева названа незаконченным произведением, без уточнений о том, каким образом оно было издано, — по-видимому, в расчете на просвещенного читателя, которому известно, что последние такты дописаны Шебалиным.

Вернемся к Четвертой главе. В 3-м ее разделе, посвященном обзору концертно-виртуозных вариаций первой половины XIX века, автор остроумно предоставляет слово музыкальной критике того же времени, устраняясь от подробного описания сочинений, относимых Шуманом к разряду «сорняков», которые «невозможно искоренить» (346).

Шуман, творческий метод которого неразрывно связан с вариационным принципом, - центральная фигура следующего, 4-го, раздела. Ценным элементом текста является подборка высказываний композитора, так или иначе связанных с вариациями: это и реакция на критику в адрес сочинений в вариационной форме, и изложение принципов, которыми следует руководствоваться при сочинении вариаций, например следующий: «Вариации должны представлять собою нечто целостное, центральным моментом которого является тема (поэтому ее можно было бы иной раз поместить в середину или в конец)» (382). Результатом анализа вариационных циклов Шумана становится вывод о формировании в его творчестве особого типа «фантазий-вариаций», драматургия которых строится на романтических принципах. Один из них — скрытая программность, присущая темам шумановских вариаций. (408).

В Пятой главе сходную характеристику получают вариации Брамса (раздел 2). Анализ его сочинений чередуется с прекрасно подобранными фрагментами писем: [при варьировании] «мы очень стремимся сохранить мелодию, но не обращаемся с ней свободно. В действительности мы не создаем из нее ничего *нового*; напротив, мы только разрушаем ее. Мелодия поэтому становится едва узнаваемой». «В теме вариаций именно бас, *в сущности*, имеет для меня почти исключительное значение. Но он для меня священен; это прочная основа, на которой я строю свои истории (Geschichte). То, что я делаю с мелодией, является только игрой или забавой (Spielerei)» (434). Одно из важных наблюдений над характером вариаций Брамса — выявление их принадлежности к традиции *hommage*: это род сочинений

на темы великих композиторов прошлого, которому посвящена одна из сквозных линий исследования. Столь же важен и вывод о наличии новой концепции вариационного цикла: в этом отношении роль Брамса, по мысли диссертанта, сродни роли Бетховена. Смысл концепции заключается в «более строгом и чистом» варьировании (выражение Брамса), при котором ключевая роль принадлежит *басу как источнику тематического развития* (448).

Центральная фигура 3 раздела Пятой главы – Регер, автор многочисленных вариаций для фортепиано, органа и оркестра. В небольшом, но насыщенном тексте, посвященном фортепианным вариациям композитора, нашлось место и для его колоритных высказываний, неизменно привлекающих внимание исследователей регеровского творчества.

Дополняя обширную коллекцию вариаций, представленных в работе Е.И.Максимова, назову еще одно сочинение Регера, имеющее отношение к фортепианным вариациям на заимствованные темы: это «111 канонов для фортепиано» (1885 г.), значительная часть которых написана на цитаты из народных песен и авторских сочинений (Бах, Шопен, Бетховен, Клементи).

Поскольку замечания и вопросы были высказаны ранее, перехожу к заключительной части отзыва.

Диссертация Е.И.Максимова – серьезное, основательное исследование, в котором значителен элемент новизны. Это научно-квалификационная работа, являющаяся крупным научным достижением. Актуальность темы, весьма значительный объем материала исследования и тщательность его проработки, высокое качество полученных результатов и практическая значимость работы, результаты которой могут быть использованы в вузовских курсах (таких как музыкальная форма, история фортепианного исполнительства, история музыки), позволяют считать, что она соответствует требованиям п. 9 «Положения о порядке присуждения ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства Российской Федерации № 842 от 24 сентября 2013 г., предъявляемым к докторским диссертациям, а сам автор заслуживает присуждения ему ученой степени доктора искусствоведения.

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

ПОДПИСЬ *Гервер Л.Л.*
УДОСТОВЕРЯЮ

Андреев А.В.

