

О Т З Ы В
официального оппонента о диссертации
Анастасии Александровны МАЛЬЦЕВОЙ
«УЧЕНИЯ О МУЗЫКАЛЬНЫХ ФИГУРАХ
В ТРУДАХ ЭПОХИ БАРОККО:
ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, РЕЦЕПЦИЯ»,
представленной на соискание ученой степени
доктора искусствоведения
по специальности 5. 10. 3 — Виды искусства
(музыкальное искусство) (искусствоведение)

Некоторые мнения особенно устойчивы. О барокко, к примеру, часто судят как об эпохе риторической: всеобщая риторизация бытия наложила отпечаток на культуру, связи риторики с музыкой несомненны, сложение музыкального синтаксиса, эквивалентного фигурам красноречия закономерно; это привело к зарождению музыкально-риторических фигур. По меткому замечанию А. В. Михайлова суть риторики и заключалась в том, «чтобы придавать слову статус готового, канонически определенного и утвержденного»¹. Может сложиться впечатление, что вся культура XVII—первой половины XVIII века одета исключительно в доспехи риторики.

Возрождение интереса к музыкально-риторическим учениям принято связывать с А Шерингом², хотя до него опыты рассмотрения фигур уже имелись. К середине 1950-х годов в музыкознании закрепился довольно обширный перечень авторов, причастных к вопросу о музыкально-риторических фигурах. В отечественной литературе на перспективность исследования взаимосвязей музыки и риторики указывал Б. В. Асафьев еще в 30-е годы XX века, отмечая, что «риторика не могла не быть чрезвычайно влиятельным по отношению к музыке как выразительному языку фактором»³. Важными в изучении данной проблематики явились работы О. И. Захаровой 70-х и начала 80-х годов

¹ Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. — М.: Языки русской культуры, 1997 — С. 117–118/

² Schering A. Die Lehre von den musikalischen Figuren // Kirchenmusikalisches Jahrbuch. — 1908. — Jg. 21. — S. 106–114;

³ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музгиз, 1963. — С. 31.

XX века, которые долгое время оставались единственным опытом постижения связанных с музыкальной риторикой вопросов в нашей стране⁴.

Музыкально-риторические фигуры изучаются с различных позиций — формы и строения ее элементов, генезиса и семантики, коммуникативного характера музыкальной речи и носителя определенного аффекта. В связи с этим велись активные поиски «символических изобразительных тем», «семантически значимых мотивных образований», «мигрирующих интонационных формул», закрепились понятия «эмблема» и «символ», что в конечном счете привело к отождествлению понятий «интонационный символ» и «музыкально-риторическая фигура»⁵. Обращением к этим и другим, связанным со спецификой риторической эпохи явлениям, обусловлена **актуальность** предпринятой А. А. Мальцевой работы: назрела необходимость в осмыслении и обобщении опыта отечественного и зарубежного музыкознания в воззрениях на музыкальную риторику, а также пересмотра сложившихся к настоящему времени представлений о музыкально-риторических фигурах. По мнению автора диссертационного исследования актуальность работы определяется: «1) необходимостью демифологизации представлений о музыкально-риторических фигурах; 2) отсутствием переводов на русский язык фрагментов трудов эпохи барокко, содержащих разъяснения музыкальных фигур; 3) потребностью в реконструкции и контекстуализации музыкально-теоретических воззрений авторов списков музыкальных фигур эпохи барокко; 4) необходимостью обобщения подходов отечественного и зарубежного музыкознания к пониманию музыкально-риторических фигур»⁶.

Объектом исследования являются учения о музыкальных фигурах эпохи барокко и их осмысление в музыкальной теории, а **предметом** — перечни музыкальных фигур в музыкально-теоретических трактатах XVII — первой половины XVIII века и исследовательская литература XX–XXI веков соответствующей проблематики. **Материалом** исследования послужили музыкально-теоретические тексты, в которых, аналогично риторическим, представлены музыкальные фигуры. Это труды Иохима Бурмейстера, Иоганна Нудия, Иохима Турингуса, Афанасия Кирхера, Кристофа

⁴ Захарова О. Музыкальная риторика XVII — первой половины XVIII века // Проблемы музыкальной науки. — М.: Сов. композитор, 1975. — Вып. 3. — С. 345–378; Она же. Музыкальная риторика XVII века и творчество Генриха Шютца // Из истории зарубежной музыки. — М.: Музыка, 1980. — Вып. 4. — С. 55–80; Она же. Риторика и немецкая музыка XVII — первой половины XVIII века: Дис. <...> канд. иск. — М.: Моск. гос. конс. имени П. И. Чайковского, 1980. — 208 с.; Она же. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. — 77 с.

⁵ См. об этом: Мальцева А. А. Учение о музыкальных фигурах в трудах эпохи барокко: история, теория, рецепция: Дис. <...> докт. иск. — Новосиб. гос. конс. им. М. И. Глинки, 2023. — С. 5–6.

⁶ Там же. — С. 11.

Бернхарда, Иоганна Кристофа Штирляйна, Морица Фейертага, Иоганна Беера и других авторов.

Предложенный в диссертации подход к изучению музыкальных фигур с «содержательной» стороны, обусловленный рядом факторов—таких, как понятийный аппарат, выявление типологии фигур, представления об их смысловых свойствах, структурно-типологических особенностях и других, позволяет выделить важнейшие тенденции в учении о музыкальной риторике XVII–XVIII века.

Избранные автором диссертационного исследования **тактика и стратегия** исследования (контекстуализация музыкально-теоретических учений о музыкальных фигурах, а также рецепция самого феномена в отечественном и зарубежном музыкознании) обеспечили убедительность доказательной базы. При этом **цель** работы—«в опоре на музыкально-теоретические, музыкально-исторические источники и исследовательскую литературу сформировать многоаспектное представление о феномене учений о музыкальных фигурах; критически осмыслить и представить обобщение научного опыта музыкознания в этой области»⁷—оказалась вполне достигнутой.

Диссертация логично выстроена: этапам изучения риторических учений и их рецепции соответствуют две части, где Первая часть—«История и теория» включает четыре главы, а вторая часть—«Рецепция» содержит две главы. Их обрамляют Введение, и Заключение, Список литературы и Приложение.

Первая глава Первой части посвящена изучению музыкальных источников, содержащих музыкально-риторические фигуры. Проблемы терминологии фигур с позиции полилингвизма решаются во Второй главе. В главе Третьей музыкальные примеры фигур анализируются в качестве «звучащей» материи в тесной связи с композиторской, исполнительской и дидактической практиками. Четвертая глава Первой части (построена в виде очерков) рассматриваются музыкальные фугуры в работах Бурмейстера, Нуция, Але, Фейертага и Шписса.

Вторая часть диссертационного исследования—своеобразная «надстройка» по отношению к Первой части—посвящена осмыслению феномена «музыкальная фигура» в зарубежном и отечественном музыкознании. В Пятой главе Второй части выявляются противоречия между учением о фигурах, зафиксированным в музыкальных трактатах эпохи барокко (*Figurenlehren*), и герменевтическим подходом, сложившимся в музыкальной науке (*Figurenlehre*). В завершающей Шестой главе Второй части представлены актуальные направления современной науки в области методологии музыкальной риторики далеко за пределами музыки барокко, «распространяясь и на те творения музыкального искусства, авторы которых даже и не подозревали о существовании так называемых музыкально-

⁷ Мальцева А. А. Учение о музыкальных фигурах в трудах эпохи барокко: история, теория, рецепция. — С. 12.

риторических фигур»⁸. В Заключении содержится обобщение полученных результатов, подчеркивается ее научное значение и намечены перспективы дальнейших исследований в этой области.

Автору удалось добиться состоятельных результатов, корректирующих имеющиеся на сегодняшний день представления о музыкальных фигурах. Речь идет как о теоретических воззрениях на риторику (учении, учениях о фигурах), так и об особенностях функционирования этого важнейшего явления в искусстве XVII–XVIII веков.

К таковым в первую очередь относится изучение перечней музыкальных фигур в контексте истории музыкальной теории, равно как и осмысление рецепции фигур в современном музыкознании. Не менее значимым представляется и другое достижение диссертанта. Оно касается стремления выявить типологические особенности музыкальных фигур, их содержательные характеристики и, тем самым, раскрыть один из механизмов музыкальной коммуникации эпохи. Отметим также доказательность утверждения соискателя относительно необходимости различения *Figurenlehren* (как совокупности учений о фигурах эпохи барокко) и *Figurenlehre* (как герменевтического подхода). Наконец, ценность представляет разрешение проблем историко-генетического характера, связанных с происхождением терминов (с позиций полилингвизма), выявленная в ходе анализа разнородность самих музыкальных фигур, их обусловленность нормами контрапункта соответствующего времени.

Нельзя не отметить и другие достоинства работы.

1) В ходе решения основных задач соискателем осуществлен анализ большого числа музыкально-теоретических источников, среди которых с высокой степенью подробности рассмотрены учения о фигурах Бурмейстера, Нуция, Але, Фейертага, Шписса. Это способствует полноте охвата музыкальной действительности, объективности выводов.

2) Раскрытие специфики художественно-содержательных особенностей фигур опирается на прочный фундамент авторитетных суждений. Обращаясь к трудам как старинных авторов (А. Кирхера, К. Бернхарда, И. Бурмейстера, И. Г. Але, Т. Б. Яновки, И. А. Шайбе), так и современных (А. Шеринга, Х. Г. Эггебрехта, Э. Бартеля, Т. Д. Тумпулидиса, Б. В. Асафьева, Я. С. Друскина, Б. Л. Яворского, О. И. Захаровой и других), автор представленного исследования не только искренне разделяет их научные позиции, но и корректно интерпретирует последние в надлежащем ключе.

3) Риторические фигуры рассматриваются в широком (музыкально-эстетическом) контексте как проявления барочной модели репрезентации знания.

⁸ Там же. — С. 289.

4) На базе прежде всего немецкого музыкознания исследованы источники, включающие в себя учения о фигурах (Figurenlehren).

5) Оправданным видится вывод автора, что с расширением сферы деятельности риторики на последующие XIX и XX столетия учение о фигурах перестает быть специфической чертой эпохи барокко, подразумевая под собой уже определенный творческий метод.

Отметим, что постановка основных задач потребовала от диссертанта разрешения целого ряда сопутствующих вопросов. Весомые итоги работы А. А. Мальцевой не дают повода усомниться в качестве идей, защищенных столь убедительным образом. В целом диссертация выполнена на высоком научном уровне, представляет собой стройную концепцию. Активное практическое применение материалов диссертации, несомненно, принесет большую пользу в преподавании курсов истории теории музыки (музыкально-теоретических систем), истории западноевропейской музыки, музыкальной эстетики, полифонии, методологии анализа, а также в учебных курсах исторической, теоретической и музыкально-исполнительской направленности.

Высоко оценивая работу А. А. Мальцевой, хотелось, все же, обратить внимание на некоторые детали, требующие дополнительного прояснения.

1. На с. 22 диссертации говорится о наличии в музыкально-теоретических трудах эпохи барокко списков музыкальных фигур, составленных по аналогии с риторическими. Отсюда следует, что риторические фигуры оказываются нетождественными музыкальным, хотя и составлялись по аналогии с первыми. Вместе с тем, в тексте исследования неоднократно встречается дефиниция «музыкально-риторические фигуры» (например, на с. 35, 61). В употреблении и другие «родственные» термины и понятия, такие как «мелодические фигуры» (с. 55 диссертации), «фигуры вербальные и музыкальные» (с. 82). Существуют ли между указанными понятиями различия? Или они используются на правах синонимов?

2. Автор пишет, что музыкально-риторические фигуры по инерции приписываются области «*musica poetica*», нередко эти понятия отождествляются, «хотя в действительности часть упоминаемых теоретиков-католиков термин *musica poetica* совсем не применяла, придерживаясь итальянской бинарной традиции (*musica theotica* и *musica practica*)» (с. 35 диссертации). В истории музыки не так много понятий, породивших вокруг себя загадки и тайны. Одно из них — «*musica poetica*». Его можно сравнить разве что с «*musica reservata*», по мнению А. Эйнштейна, фантомом, призраком и подобно призраку, столь же неуловимым

явлением⁹. *Musica poetica*, видимо, интересовали особая экспрессия слова и глубина выражения того или иного аффекта музыкальными средствами. С этим связан второй вопрос: насколько музыкальные (музыкально-риторические) фигуры являются «визитной карточкой» *musica poetica*? И как трактует понятие «*musica poetica*» автор диссертации?

3. Названия музыкально-риторических фигур в барочных трактатах даются на различных языках, на что указывается на с. 81 и далее диссертации. Автор пишет: «полилингвизм терминологии музыкальных фигур... в музыкально-теоретических трудах XVII—первой половины XVIII века является одним из аспектов, объясняющих пестроту... наименований этих фигур <...> то, какой язык выбирает автор трактата для номинализации фигуры, — древнегреческий, латинский, немецкий или итальянский, — позволяет определить... профессиональную область применения этого термина <...> проблема полилингвизма терминологии... приглашает задуматься о причинах... языкового многообразия»¹⁰.

Автор задается вопросом о причинах данного явления, но прямого ответа на него, кажется, так и не дает. Доводом в пользу древнегреческого и латинского может послужить «ученость» языков, и фактором этой «учености» могло выступать апеллирование к научному тезаурусу, в частности, древнегреческим и латинским терминам. А вот как быть с «новыми» языками — немецким и итальянским? В отношении итальянского языка отмечается, что «названия исполнительской практики пришли из итальянского языка»¹¹. Но это — не причина «языкового многообразия», скорее следствие. Ситуация с немецким языком и вовсе не комментируется. Каковы все же причины полилингвизма терминологии, ее «языковое многообразие»?

4. Известно, что наряду со сторонниками анализа музыки методом музыкальной риторики имеются и противники — те, кто высказывал сомнения в его эффективности. В связи с этим автор исследования предпочитает говорить о девальвации механизмов интерпретации музыки, «поскольку с увеличением знаний о музыкальной теории искусственно изобретенный метод *Figurenlehre* не мог не вызывать сомнений...»¹². Далее А. А. Мальцева утверждает: «Отсутствие в среде исследователей однозначного ответа на вопрос, принимать или отвергать опору на перечни фигур в процессе музыкальной аналитики, продолжает удерживать данную тематику в проблемном поле музыкознания,

⁹ *Einstein A.* The Italian madrigal. — V. I. — Princeton; New Jersey: Princeton Univ. press, 1949. — P. 225.

¹⁰ Мальцева А. А. Учение о музыкальных фигурах в трудах эпохи барокко: история, теория, рецепция. — С. 81–82.

¹¹ Там же. — С. 88.

¹² Там же. — С. 321.

провоцируя все новые дискуссии»¹³. Интересно было бы узнать, какой позиции в отношении этого вопроса придерживается сам автор? Следует ли учитывать при анализе музыки смысловую сторону музыкально-риторических фигур или стоит воздержаться от этого?

У оппонента также возник ряд замечаний. Ограничимся некоторыми.

1) Думается, автор избрал не самый удачный метод при изложении диссертации — описательный. Реферирование литературы, многочисленные ссылки, обилие цитат мало способствуют проявлению авторской позиции. В некоторых случаях ее явно не хватает.

2) Руководствуясь методом разумного самоограничения, следовало более строго подойти к отбору материала. К примеру, § 1 Четвертой главы Первой части — «Музыкальные фигуры Иохима Бурмейстера: три версии одного учения» — занимает 9 страниц (с. 175–183), из которых фигурам отводится только 3 страницы (с. 181-й по 183-ю). Остальное время отводится разговорам о жизненном пути Иохима Бурмейстера «от вербальных фигур к музыкальным... через возвращенное на идеалах эпохи Гуманизма образование»¹⁴, занимаемым им должностям, школьным учебным программам и так далее.

Аналогично обстоит дело и с § 2 Четвертой главы Первой части — «Музыкальные фигуры Иоганна Нуща и их генезис»: из 8 страниц (изложение о нем начинается со с. 184 и по 191) фигуры описываются только на 3 страницах (с. 186, 187, 190).

Такая же ситуация с § 3 все то же Четвертой главы Первой части — «Музыкальные фигуры Иоганна Георга Але в контексте источников эпохи барокко»: из 20 страниц (с. 192–211) учение о самих фигурах занимает 12 страниц (с. 199-й по 210-ю). Примеры могут быть продолжены.

3) Текст диссертации не всегда безупречен, и в ряде случаев требует некоторой стилистической правки. Ограничимся только двумя примерами. На с. 63 сказано: «Подводя итоги, следует заключить, что два рассмотренных признака перечня фигур — сравнение с риторикой и перечисление — проявляются в трудах эпохи барокко не всегда точно и последовательно». Основная идея такова: два признака проявляются не всегда точно и не всегда последовательно. Если признак проявляется неточно, можно ли считать его признаком? Что значит не последовательно, если признаков только два. Какой порядок является непоследовательным — 1-й признак, потом 2-й или наоборот?

¹³ Там же. — С. 332.

¹⁴ Мальцева А. А. Учение о музыкальных фигурах в трудах эпохи барокко: история, теория, рецепция. — С. 178.

Еще одна цитата: «Если предпринять географический обзор, опираясь на города, в которых были изданы трактаты..., получим с запада на восток..., с севера на юг...». В этом случае комментарии излишни (с. 64).

4) Не всегда корректно осуществлен перевод текстов на русский язык. Приведем только два примера. На с. 36 диссертации написано: «В *Musica Poetica* Бартель обсуждает, помимо Бурмейстера и Бернхарда, тринадцать теоретиков». Вряд ли теоретики обсуждаются. И что означает «обсуждают» применительно к тринадцати теоретикам? Обсудить можно работы теоретиков, либо речь о том, что в работе Бартеля содержится упоминание об этих ученых мужах?

В разделе о перечнях фигур упоминается диссертация, защищенная профессором риторики Кристофом Кальденбахом в Тюбингене 22 июня 1664 года. На с. 50 приводится перевод фрагмента 18 главы этого труда. Речь идет о фигурах «Fuga» и «Hypallages». Перевод автора: «Под фугой мы понимаем подражание мелодии (*imitatio modulaminis*), под *Hypallages* же — разнообразие и противодвижение при имитации». Автор предпочитает дать так называемый подстрочный перевод. Однако он не всегда дает ясное представление о сути. В самом деле, что понимается под подражанием? Если речь об имитации как приеме, почему не дать такой перевод? А как толковать «разнообразие» применительно к фигуре «Hypallages»? А противодвижение, которое можно понимать и как ракоход, и как инверсию, если пользоваться современными понятиями? В таких случаях требуется интерпретирующий перевод. И в данной ситуации, думается, он предпочтительнее.

5) Названия трактатов, думается, следует приводить не только на языке оригинала, но и в переводе на русский язык. То же относится и к музыкально-риторическим фигурам.

6) На с. 134 автор утверждает, «что в основе примера фигуры *transitus inversus* в *Tractatus compositionis augmentatus* Бернхарда лежит переинтонированная мелодия речитатива Париса (*Pur si ravviva, e non so come, il core*) из Третьей сцены Второго действия оперы «Парис» Джованни Андреа Бонтемпи, представленной в Дрездене 1662 году. Далее приводятся оригинал и заимствование.

Во-первых, пропущен предлог «в» перед указанием года. Во-вторых, предпочтительнее все же говорить, что опера была поставлена в Дрездене, а не представлена. В-третьих, вряд ли факт заимствования можно считать подтвержденным — уж очень высока степень «переинтонирования». В этом случае более уместными были бы слова «напоминает», «отсылает».

7) На с. 145 диссертации трактат Г. Гларена неверно написан: «Dodekachordon» вместо «Dodecachordon».

Хотелось бы обратить внимание уважаемых членов диссертационного совета, что сам факт постановки этих, а, возможно, и других вопросов более всего служит подтверждением высокой информационной насыщенности работы. Оценивая труд А.А.Мальцевой в целом, отметим, что это состоявшееся исследование, успешно продолжающее традиции отечественного музыковедения и не оставляющее сомнений в дальнейшей перспективности поиска в избранном соискателем направлении. Ее автор, успешно выполнив поставленные задачи, создал работу, обладающую научной ценностью.

Практическое значение диссертации очевидно. Ее основные положения обсуждались на заседаниях кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И.Глинки, материал исследования успешно апробирован в целом ряде научных и научно-практических конференций и конгрессов, включая зарубежные, и отражен в публикациях, семнадцать из которых размещены в изданиях, рекомендуемых ВАК РФ. Немаловажно, что диссертация явилась закономерной ступенью в обобщении педагогического опыта автора: ведущие положения исследования на протяжении ряда лет находили применение в курсе «Основы музыкальной риторики», который читался автором на фортепианном и теоретико-композиторском факультетах Новосибирской государственной консерватории имени М.И.Глинки. Публикации А.А.Мальцевой полно отражают основное содержание диссертации. Автореферат излагает важнейшие положения диссертации в надлежащем объеме.

Резюмируя отзыв, подчеркнем, что диссертация Анастасии Александровны Мальцевой «Учения о музыкальных фигурах в трудах эпохи барокко: история, теория, рецепция» является законченным исследованием, выполнена на высоком научном уровне и соответствует критериям, установленным пунктами 9, 10, 14 Положения о порядке присуждения ученых степеней, утвержденного Постановлением Правительства РФ от 24 сентября 2013 года, №842, с последующими изменениями. Полученные в процессе исследования результаты вносят существенный вклад в разделы музыкознания, связанные с теорией и историей западноевропейского музыкального искусства. Содержание диссертации соответствует паспорту специальности 5.10.3 «Виды искусства (музыкальное искусство (искусствоведение)», в частности, п.15 «Эстетика музыки как дисциплина, изучающая ее специфику», п.16 «История музыки», п.18 «Общая теория музыкального искусства», п.19 «Специальная теория музыки в совокупности составляющих ее дисциплин, теория и анализ музыкальных форм, техники композиции, инструментоведение, история теоретических учений», п.20 «История и теория музыкальных жанров, музыкального языка», п.21 «Музыкальная семиотика и семантика», п.26. «Музыкальное источниковедение. Музыкальная текстология», п.27 «История и

теория музыковедения, музыкальной критики». Автор диссертационного исследования, Анастасия Александровна Мальцева, заслуживает присуждения искомой ученой степени доктора искусствоведения по специальности 5.10.3 «Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение)».

Отзыв составлен 22. 01. 2024

Проректор по учебной и методической работе,
доктор искусствоведения, доцент,
профессор кафедры теории музыки
Московской государственной консерватории
имени П. И. Чайковского

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
образования «Московская государственная консерватория имени
П. И. Чайковского»

Тел. +7 (495) 629-37-54

e-mail:

125009 город Москва, Улица Большая Никитская, дом 13



Тарасевич Н. И.

