

Отзыв официального оппонента на диссертацию Мальцевой Анастасии Александровны «Учения о музыкальных фигурах в трудах эпохи барокко: история, теория, рецепция», представленную на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

Диссертация А. А. Мальцевой посвящена изучению одного из интереснейших феноменов в истории европейской музыки. В центре внимания автора — учения о музыкальных фигурах и весьма разнородный и разнокачественный научный опыт их интерпретации.

Работа состоит из двух частей.

Часть I, «ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ», посвящена источникам XVII – первой половины XVIII века (по преимуществу, немецким), а именно — печатным и рукописным трактатам, словарям и нотным изданиям, содержащим сведения о музыкальных фигурах. Диссертантка раскрывает перед читателем все новые и новые аспекты существования и научного восприятия «так называемых “музыкально-риторических фигур”» (авт:3) — казалось бы, давно известных и освоенных наукой элементов музыкального языка.

Глава 1 содержит подробную историю открытия источников *Figurenlehren* — учений о фигурах: множественное число этого понятия, как подчеркнуто в работе, соответствует *совокупности учений о фигурах* эпохи барокко. Отдельно обсуждаются перечни музыкальных фигур и их соотнесение с фигурами риторическими, рассматриваются трактаты, в которых содержалось или учения о фигурах, или только списки фигур, а также посвященные фигурам исследования, которые начали появляться во второй половине XVIII века.

В главе 2, «Терминология фигур в аспекте полилингвизма», сочетание разных языков в названиях фигур трактуется как проявление барочной модели репрезентации, а язык названия конкретной фигуры — как маркер ее происхождения. Очень интересна увязка возрастающей роли греческого языка и латыни в образовании с распространением искусства красноречия. «Постепенное накопление и углубление риторико-лингвистических познаний, — пишет диссертант-

ка, — вело к тому, что при экстраполяции вербальных риторических фигур на музыкальную материю не ощущалось ни терминологических, ни понятийных барьеров» (дис:100).

В главе 3, «Музыкальные примеры фигур в трудах эпохи барокко», показано, каким образом происходила адаптации риторической идеи к музыкальному материалу. Далеко не все авторы приводили нотные примеры — во многих случаях они довольствовались отсылками к сочинениям, как правило, хорошо известным. Существовали различные формы письменной фиксации фигур: они записывались не только нотами, но и буквами (это было гораздо дешевле), со словами и без слов. Все эти сюжеты А.А. сопровождает статистическими таблицами и схемами. Затронут вопрос и об атрибуции нотных примеров, так как «указание на авторство рядом с музыкальной цитатой было скорее исключением, чем правилом» (дис:131). Один из неназванных источников примера установлен диссертанткой (дис:134): это фрагмент речитатива из оперы Бонтемпи в трактате Кристофа Бернхарда. Атрибуция подкреплена идентичностью литературного текста, и если бы сравниваемые фрагменты имели одинаковую протяженность — по границам тексто-музыкальной фразы, — их сходство, в первую очередь, ритмическое, выглядело бы более убедительным.

Глава 4, «Контекстуализация перечней фигур», содержит пять самостоятельных и очень интересных сюжетов, посвященных трактовке музыкальных фигур в учениях Бурмейстера, Нуция, Але, Фейертага и Шписса.

Первый из этого списка — *Иоахим Бурмейстер*, автор трех трактатов, в которых последовательно уточняется и обновляется концепция, в конечном счете получившая название *Musica poetica*. Музыкальные фигуры *Иоганна Нуция* рассматриваются, так сказать, в конфессионально-биографическом ключе. «Долгое время было принято считать, — пишет А.А., — что музыкальные *Figurenlehren*, — это порождение исключительно протестантского мира, однако не следует забывать о том, что <...> есть и католическая линия» (дис:183). Нуций, «хронологически первый» из представителей этой линии, обучался у

протестанта Винклера, и это обстоятельство определило направленность всего его творчества.

Особый читательский интерес вызывает фигура *Иоганна Георга Але*, назвавшего цикл текстов об основах музыкальной композиции *беседами* — по одной на каждое из четырех времен года. Примечателен и сатирический поворот риторической темы. Але высмеивал неумеренное использование фигур повторения (в сочиненных им же музыкальных примерах). Вся эта ситуация, вплоть до избыточных повторов одного и того же незначительного мотива как средства высмеивания, находит отклик в жанре оперных пародий.

Мориц Фейертаг — автор малоизвестного трактата *Syntaxis Minor zur Sing-Kunst*, в котором А.А. справедливо усматривает «пересечение вокально-исполнительской и композиторской практик» (дис: 211). Говоря о музыкальных фигурах, Фейертаг «не сопоставляет их предназначение с функциями фигур в риторике, не проводит параллелей между музыкой и искусством красноречия. Но дает “рецепты” применения устойчивых оборотов, предостерегая от использования фигур сверх меры» (дис:20). Видимо, демонстрацией такого нарушения меры служит нотный образец, воспроизведенный в иллюстрациях 8 и 9: мелодия с фигурой восклицания и ее редуцированный вариант, который Фейертаг считает более уместным. Сравнительный анализ двух вариантов мелодии и «элизия» обсуждаемой фигуры в качестве инструмента анализа — одна из частностей, говорящих о достоинствах труда, удачно дополнившего трактаты из основного списка учений о фигурах. *Майнрад Шписс* — автор последнего из пяти трактатов — представлен в конфессиональном и «музыкально-научном контексте» эпохи как католический священник, теоретик музыки, рекомендующий употребление церковных ладов в середине XVIII века, член Мицлеровского общества и составитель перечня музыкальных фигур, «которые надлежит знать композитору». А.А. подчеркивает, что Шписс — композитор-практик, который писал свой труд для композиторов как пособие по автодидактике, но называет этот труд и трактатом-компендиумом, появившимся «на исходе эпохи “готового слова”» (дис:241).

Часть II, «РЕЦЕПЦИЯ», — не столько «надстройка» (авт:32), сколько показ уже рассмотренного явления с некоей новой, достаточно дистанцированной позиции. В двух главах этой части (пятой и шестой) А.А. впервые обращается к концепции *Figurenlehre* — учения о фигурах. Характерно название главы 5: «Легенды и мифы музыкальной риторики». Результаты наблюдений оказались настолько несходными между собой, что позволили диссертантке выстроить целую систему бинарных оппозиций, убедительно противопоставив *ризоматичность* и *системность*, качественную *разнородность* и *однородность*, *историчность* и *внеисторичность* подходов к фигурам в трудах различных авторов. Наиболее подробно проанализирована непосредственно связанная с темой исследования оппозиция *Figurenlehre* (как понятия внеисторического) и *Figurenlehren* (как понятия исторического). Оппозиционность заметна и в самих научных «легендах и мифах». А.А. рассматривает актуальное для ряда исследований противопоставление, так сказать, севера и юга — немецкого *протестантского* пространства, с которым в середине прошлого века связывали учение о фигурах, и пространства *католического* (итальянского и южно-немецкого). Или, иначе говоря, противопоставление *интеллектуального* (северного, протестантского) и *интуитивного* (южного, католического) подходов к музыкальному творчеству: противопоставление, отягощенное не только географическими, но и идеологическими привязками. «В итоге, — пишет А.А. со ссылкой на Фрица Фельдмана, — образуется своего рода “перевернутая картина мира”, где на заре XVII века центром становится лютеранская Германия — источник “музыкальной риторики”, а периферией — подлинный центр музыкального авангарда — Италия» (дис:255).

Диссертацию завершает глава 6, «Методологические поиски XX–XXI века», где рассматривается «эффективный герменевтический подход», приведший, по выражению Янины Классен, к «продуктивному непониманию» (дис:288) — имеется в виду «непонимание» как обязательный компонент и отправная точка герменевтического опыта. Широкая распространенность «мифологизирован-

ных» представлений побуждает диссертантку перейти от критики к относительному приятию *Figurenlehre* в качестве учения герменевтического толка.

Замечания и вопросы

Многие замечания касаются контрапунктических «мотивов» диссертации. Для исследователя учений о фигурах это, несомненно, сложная, часть материала, которая требует особого внимания, в том числе и когда дело касается переводов, где попадаются загадочные фразы вроде следующей: «Под фугой мы понимаем подражание мелодии (*imitatio modulaminis*)» (фраза в начале большой цитаты из трактата Кристофа Кальденбаха, дис:50).

1. Диссертантка указывает на «заимствованные из риторики названия отдельных приемов» в трактате Иоганна Нуция, которые были «ошибочно приняты» К. Ю. А. Хофманом за элементы фуги, «вероятно, вследствие созвучности слов “фуга” и “фигура”: “Составные части фуги <...> назывались *repetitio*, *climax*...”» (дис:24). Согласно определению Нуция, которое дано в той же VII главе его трактата «Поэтика музыки», что и перечень фигур, «Фуга – это не что иное как неоднократное <...> повторение одной и той же темы в различных голосах» (дис:400). Поэтому вряд ли Хофман ошибается, так как состав фигур, выбранных Нуцием для характеристики компонентов фуги, так сказать, подходит к ней: *Repetitio*, по Нуцию, — повторение темы в другом голосе, т.е. имитация, *Climax* — удвоение в несовершенный консонанс — прием, хорошо известный по фугам в обычном смысле слова, и т.д., включая синкопирование¹ (дис:400), которое встречается среди правил фуги у более поздних авторов, например, у Г.И. Альбрехтсбергера. Не получается ли, что Нуций мыслит представляемые им музыкальные фигуры в *составе фуги*? 2. В другом месте, критикуя намерения «поместить абсолютно все приемы, названные в трактатах греко-латино-итальянскими терминами, в прокрустово ложе “риторичности”», А.А. пишет: «Фигуры-конструктивные приемы <...> в аналитике почти не были востребованы и *стали* предметом изучения в области контрапункта и истории теории музыки» (дис:276). Но правильное ска-

¹ Обращаю внимание на разночтение в переводе Учения о музыкальных фигурах Шеринга: ср. «соединение (*Syncoratio*)» — соединение чего с чем? и «Фигура *Syncoratio* означает синкопирование» (дис:400).

зять, что они *были* предметом изучения в области контрапункта до возникновения Figurenlehren и *остались* таковыми. Однако важно учитывать и то, что в учениях о фуге конца XVII — XVIII века замечен «налет» риторической лексики, в том числе и — возможно — полученной из «первых рук». Варен Киркендейл, показавший, что источниками необычных приемов в поздних фугах Бетховена послужили идеи из трактатов Ф.В.Марпурга и Альбрехтсбергера, приводит нотный пример из Альбрехтсбергера под названием Interruptio, в котором преобразованная тема содержит паузу после каждого звука² — как в бетховенской Большой фуге оп. 133, — и рассуждает о возможном воздействии на Альбрехтсбергера примеров Interruptio из «Риторических наставлений» Квинтилиана (Institutio Oratoria, IX, ii, 54)³.

3. Сопоставляя списки «превосходнейших» авторов, музыке которых следует подражать (согласно девизу Imitatio auctorum), диссертантка (или Хайнц фон Леш, на которого она ссылается) вначале пишет, что Галл Дресслер (автор «Наставлений в музыкальной поэтике») называл превосходнейшим, «прежде всего, Орландо ди Лассо» и что «более ранние композиторы, такие как Жоскен, у Дресслера вообще не встречаются». Но тут же, через абзацный отступ, добавляет: «Дресслер, в свою очередь, рекомендовал писать контрапункты, подражая Жоскenu де Пре, Хенрику Изааку» (ровеснику Жоскена) и т.д.: перечень заканчивается именем Лассо (дис: 143). Ко всему этому замечу, что в диссертации Дресслер фигурирует и как Галл, и как Георг (с. 29, 176, 266). Что же здесь верно, а что нет?

4. Еще одна цитата: «Хофман-Эрбрехт обнаруживает passus duriusculus <...> в бетховенском наследии — в каноне Kurz ist der Schmerz из Торжественной мессы...» (дис:295). Это загадочное недоразумение. Понятно, что в католической мессе не может быть ничего, что пелось бы по-немецки. Kurz ist der Schmerz — отдельное сочинение в песенном жанре, бесконечный 3-

² См.: Johann Georg Albrechtsberger. Gründliche Anweisung zur Composition. Leipzig, 1790. S.194–195, 380.

³ Warren Kirkendale. Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik. 1966. P.263-264

голосный канон без опусного номера (Canon WoO 163) на текст заключительного стиха «Орлеанской девы» Шиллера: «Минута — скорбь, блаженство — бесконечно» (пер. В. Жуковского). Причем же здесь Торжественная месса? Может быть, и в ней найдется пример *passus duriusculus*?

5. И, наконец, вопрос концептуального свойства. В главе 5, в связи с недооценкой роли Италии многими исследователями музыкально-риторической традиции, А.А. приводит цитату из Фельдмана: «в XVII веке образцовое применение фигур восхваляли и изучали по музыкальным примерам XVI века», который, «как выясняется, обходился <...> без “перечней фигур”» (дис:255). При этом в Италии XVI века существовала идея *подражания слову* (букв. «словам»: *imitazione delle parole*), которая реализовалась не только в мадригализмах, но и в речевой и декламационной интонационности⁴. Как можно было бы объяснить это историческое распределение ролей? Укладывается ли оно в ранее упомянутое противопоставление «севера и юга»?

Высказанные замечания и вопросы могут оказаться полезными при подготовке текста к печати — такая книга, конечно, при должной предпечатной подготовке, несомненно, найдет своего читателя.

Критическая часть отзыва не мешают мне дать самую высокую оценку работе А.А.Мальцевой. Новизна, актуальность, значительность охвата информации, четкая структурированность материала и высокое качество выполнения поставленных задач не вызывают сомнений.

Диссертация А.А.Мальцевой представляет собой завершенное исследование, выполненное на высоком научном уровне. Автореферат и публикации соответствуют содержанию диссертации, а в публикациях представлен текст всех основных ее разделов. Диссертация А.А.Мальцевой соответствует критериям, установленным пп. 9–14 Положения о порядке присуждения ученых степеней, утвержденного Постановлением Правительства Российской Федерации от 24 сентября 2013 г. № 842 (в текущей редакции), а ее автор, Анастасия Алексан-

⁴ См.: Russell Joseph O' Rourke. Representation, Emotion, and the Madrigal in Sixteenth-Century Italy. Columbia University.

дровна Мальцева, заслуживает присуждения искомой ученой степени доктора искусствovedения по специальности 5.10.3 «Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствovedение)».

08.02.2024



Гервер Лариса Львовна,
доктор искусствovedения, профессор,
профессор кафедры аналитического музыкознания
РАМ имени Гнесиных

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Российская академия музыки имени Гнесиных»
121069, Москва, ул. Поварская, д. 30–36,
e-mail: mailbox@gnedin-academy.ru
тел.+7 (495) 691-15-54
fax+7 (495) 690-49-08

