

## ОТЗЫВ

официального оппонента

на диссертацию Мальцевой Анастасии Александровны  
«Учения о музыкальных фигурах в трудах эпохи барокко:

история, теория, рецепция»,

представленную на соискание учёной степени доктора искусствоведения  
по специальности 5.10.3. Виды искусства  
(музыкальное искусство) (искусствоведение)

В современном отечественном музыкознании продолжает оставаться востребованным подход к анализу музыки эпохи барокко с позиций учения о музыкально-риторических фигурах, о чём свидетельствуют публикации последних лет. При этом складывается парадоксальная ситуация, заключающаяся в том, что собственно музыкально-риторические представления теоретиков музыки эпохи барокко, на которые как бы *a priori* опирается указанный подход, в отечественной музыкальной науке мало изучены. Не освоена источниковедческая база: трактаты, в которых излагаются учения о музыкальных фигурах, за редким исключением, не переведены. Исследования ограничены буквально считанными работами. В этом плане диссертация А. А. Мальцевой, в которой впервые предпринимается комплексное исследование учений о музыкальных фигурах в трудах эпохи барокко, обладает несомненной **актуальностью** и **научной новизной**. Она заполняет большую лауну, существовавшую до этого в отечественном музыкознании.

Но ясное представление о существе аутентичного феномена теории музыки эпохи барокко с неизбежностью заставляет автора диссертации обратиться к современной его рецепции – учению о музыкально-риторических фигурах, и критически её осмыслить. Дело в том, что обозначенный подход базируется на некоторых ложных допущениях в отношении музыкально-риторических представлений XVII – первой половины XVIII века, и настоящей задачей современного отечественного музыкознания становится преодоление подобных заблуждений, чем обусловлена не меньшая **актуальность** диссертации А. А. Мальцевой. Системный критический анализ «учения о музыкально-риторических фигурах» – что важно, охватывающий в том числе русскоязычный материал, – делается впервые, и это добавляет диссертации А. А. Мальцевой ещё один важный пункт **научной новизны**.

Автор диссертации демонстрирует впечатляющее владение как матери-

алом исследования – это внушительная источниковедческая база, включающая обширный корпус музыкально-теоретических трудов эпохи барокко, так и научной литературой по теме, начиная с самых ранних работ, появляющихся ещё в первой половине XIX века, и заканчивая публикациями буквально последних лет. К этому добавляется многообразная научная литература из различных областей знания, которая позволяет воссоздать нужные детали культурно-исторического контекста (обширно представленного и в основном тексте, и в сносках). Всё это обеспечивает *высокую степень достоверности* положений и выводов диссертации, а научному письму сообщает особую свободу при изложении материала (что интересно, не без вкрапления риторических приёмов). Удачным решением видятся многочисленные таблицы и схемы, которые в наглядной и ёмкой форме демонстрируют результаты наблюдений.

Двусоставность объекта исследования находит отражение в двухчастном строении диссертации. *Структура диссертации* логична и определяется последовательным решением поставленных задач.

Первая часть диссертации открывается освещением истории изучения в западном музыкознании (прежде всего, немецкоязычном) учений о музыкальных фигурах, аналогичных риторическим, содержащихся в музыкально-теоретических трактатах эпохи барокко. Выводы, к которым приходит автор диссертации: при наблюдающемся общем процессе включения в предметное поле исследования всё большего числа исторических источников, списки их у разных исследователей, в силу ряда причин, несколько различаются. Таким образом, уже сам отбор для диссертации источников, репрезентирующих учения о фигурах, становится исследовательской задачей. Эта задача решается во втором параграфе. Признание сложности и противоречивости картины в отношении существовавших в XVII – первой половине XVIII века перечней музыкальных фигур заставляет, как указывает автор диссертации, «по-новому взглянуть на ранее известные сведения и обратиться к реконструкции знания эпохи барокко о музыкальных фигурах, аналогичных риторическим, восприняв его в проблемном ключе» (с. 47). Ещё один вопрос, который обсуждается в первой главе, в третьем её параграфе, – миграция номенклатуры фигур, что важно, обнаруживающая несколько линий преемственности.

В названии второй главы заявлен один из аспектов терминологии фигур

– присущий ей полилингвизм. Содержательное наполнение главы, однако, шире. Речь идёт о контекстных условиях, ментальных и культурно-исторических, в которых, собственно, формируются перечни фигур. В первом параграфе перечни фигур рассматриваются в контексте представлений эпохи барокко о письменной передаче знания. Многие их свойства, кажущиеся современному исследователю проявлением несистемности, алогичности, нагромождения разнородных элементов, в некоторых случаях претензии на учёность, достаточно убедительно объясняются автором диссертации «спецификой барочной модели репрезентации знания» (с. 87). Второй параграф являет собой образец блестящего анализа культурно-исторического контекста, определяющегося, как генеральная линия, гуманистическими тенденциями. Указывается на роль риторики как важнейшей составляющей культурной парадигмы эпохи и доказывается усиление значения в системе образования древних языков и античного литературного наследия, как и повышенное внимание к искусству красноречия. Прекрасной задумкой является проследить, чему обучались Иохим Бурмейстер – первый автор, который оставил нам учение о музыкальных фигурах, и И. С. Баха – «великий ритор» эпохи, говорящий на языке музыки.

В третьей главе исследуется ещё один важный аспект учений о фигурах – музыкальные примеры фигур в трактатах. Важно отметить, что специальное, комплексное исследование данного вопроса в отечественном и зарубежном музыкознании до этого не предпринималось, а между тем, музыкальные примеры на страницах трактатов предоставляют ценнейший материал для изучения. В трёх параграфах главы охватывается весь спектр проблематики. Выявляются разные формы фиксации музыкальных примеров и объясняются причин обращения авторов трактатов к той или иной форме. Суммируются результаты атрибуции музыкальных примеров, автор сам вносит лепту в атрибуцию. Показывается, к каким композиторам обращаются теоретики и почему. Прослеживаются заимствования, модификация и адаптация музыкальных примеров в контексте преемственности списков фигур.

В пяти очерках, составляющих содержание четвёртой главы, представлена панорама учений о музыкальных фигурах, среди которых – самое раннее зафиксированное и наиболее позднее, принадлежащие протестантским авторам и католическим и проч. В каждом очерке учение о фигурах предстаёт в

особом, индивидуальном ракурсе, вынесенном в название очерка. В отношении учения Бурмейстера – это этапы его формирования, в отношении учения Нудия – генезис и т. д. Это – интереснейший материал, и судя по всему, много концептуальных идей здесь – авторские.

На мой взгляд, первой части диссертации недостаёт репрезентации хотя бы одного учения о фигурах, представленного комментированным переводом, а лучше, переводом с полноценным анализом учения. Подобная задача, впрочем, в качестве одной из перспектив дальнейшего исследования, озвучивается в Заключение. Однако её реализация в рамках предлагаемой диссертации способствовала бы большей конкретизации объекта исследования. Можно было бы в границах данного учения разъяснить значение всех фигур, связь означающего (имени фигуры) и означаемого (музыкального содержания фигуры), отличие фигуры, манеры, приёма диминуирования и проч.

Вторая часть диссертации переносит нас в теорию музыки XX – XXI веков. В пятой главе показывается, как в немецкоязычном музыкознании формируется учение о музыкально-риторических фигурах в направлении от «аутентичной» к «интерпретационной» модели, с абсолютизацией семантического аспекта. При формировании последней, уже автономной от исторического первоисточника, «произошло – прибегая к формулировке автора диссертации – движение в сторону «универсализации» и «оптимизации» знания о фигурах в аналитических, а точнее, музыкально-герменевтических / экзегетических целях» (с. 256). Последний параграф главы содержит ёмкие выводы относительно противоречий между аутентичными учениями и современным (первые обозначены в диссертации как *Figurenlehren*, второе – как *Figurenlehre*). Нужно признать, что на подобные, очень ответственные выводы настоящий учёный может решиться, только если он опирается на глубокое знание предмета и абсолютно уверен в своей правоте.

В шестой главе даётся обзор основных тенденций в современной музыкально-риторической аналитике, приводится критика *Figurenlehre* в немецкоязычном музыкознании и указываются некоторые пути преодоления сложившейся ситуации. Во втором параграфе главы высказывается очень важное для понимания путей развития отечественного учения о музыкально-риторических фигурах положение: «для ряда современных ученых источником знаний о музыкально-риторических фигурах стали не теоретические тек-

сты эпохи барокко, а труд А. Швейцера, оказавший сильнейшее влияние на отечественное музыкознание, в особенности благодаря его переводу на русский язык» (с. 302).

Диссертационное исследование дополнено в Приложении авторским переводом принципиальной для проблематики диссертации статьи Арнольда Шеринга.

Максимально полный возможный охват «первичных» и «вторичных» источников по теме, глубокое знание предмета, тщательная проработка материалов, исследовательский талант позволили автору диссертации **прийти к убедительным и глубоким выводам**. Некоторые выводы, как следствие предельной объективности автора, оказываются «неудобными», но такова цена истины.

Перейду к замечаниям:

1. В работе всё-таки встречаются стилистические неточности. Например, вызывает вопросы разъяснение первой появляющейся в диссертации фигуры (с. 24) – это *commissura* Иоганна Нуция. Фигура описывается Ю. А. Хофманом в статье 1830 года: «Она образовывалась, если или из предшествующего, или из последующего консонанса возникал диссонанс. Она была [следующих разновидностей]: *directa* и *cadens*». Не очень понятно, как «из последующего консонанса возникал диссонанс»? Либо это погрешность стилистического характера в тексте Хофмана, на которую автору диссертации следовало как-то отреагировать, либо дело всё-таки в переводе. Фигура *commissura* Нуция ещё дважды конкретизируется в диссертации, и обе формулировки не безупречные: «Если наряду с предшествующим или последующим консонансом выражается диссонанс» (сноска на с. 400, перевод автора диссертации с оригинала на латыни); «*Commissura* рассматривается как синкопированное задержание диссонанса» (с. 400, перевод с немецкого из статьи Х. Унферрихта).

Возникает вопрос, что всё-таки представляет собой фигура *commissura* у Нуция? Если её суть – в необходимости подготовки и разрешения диссонанса, то за названием, заимствованным из риторики, стоит одно из базовых правил контрапункта строгого письма. Но, возможно, приготовление и разрешение диссонанса – это только условие существования фигуры, а для уяснения её сути нужно обратиться к двум её разновидностям: *directa* и *cadens*,

которые в диссертации объявляются, но не разъясняются.

2. В одном из переводов близкое соседство понятий «подражание» и «имитация» вызвало сомнение, и я обратилась к оригиналу (он отсутствует в диссертации). Это начало анализа мотета Орландо ди Лассо «In me transierunt irae tuae», проделанного Кристофом Кальденбахом в его диссертации 1664 года: «Первый период содержит в себе некое вступление (exordium) ко всему вокальному произведению и развивается благодаря двойному украшению, а именно благодаря фигурам Fuga и Hypallages. Под фугой мы понимаем подражание мелодии (imitatio modulaminis), под Hypallages же – разнообразие и противодвижение при имитации» (“*Prima Periodus Exordium veluti totius Cantici continet; quod exornatur duplici ornamento, Fuga nimirum, et Hypallages. Fugam ex imitatione modulaminis; Hypallagen autem ex imitationis varietate, et moto quodam contrario intelligimus*”). 1) В оригинале первое предложение – не простое, как в переводе, а сложное. Союзное слово «quod» («который», относит. мест., ср. р.) относится не к подлежащему «Periodus» («период», сущ., ж. р.), а к дополнению «Exordium» («вступление», сущ., ср. р.). 2) Среди значений глагола «exornatur» (ex-orno – снабжать, располагать, снаряжать и проч.), которые приводятся в «Латинско-русском словаре» И. Х. Дворецкого (около 50 000 слов), нет значения «развивать». 3) Слово «фигуры» в оригинале отсутствует. 4) Слово «imitatio», дважды встречающееся в тексте оригинала, следует передавать не двумя разными словами: «подражание» и «имитация», а одним – «имитация». При переводе смысл вроде как не искажается, но требование как можно более точного перевода никто не отменял.

3. Не могу согласиться с трактовкой автора диссертации фигуры *ellipsis* в нотных примерах из трактатов Бернхарда, Беера, Штирляйна и Вальтера (с. 168–170). Пауза на месте заливочной ноты приходится не на момент разрешения диссонанса, как указывается в диссертации, а на момент его приготовления. В нотных примерах из трактатов Бернхарда и Беера это проходящий диссонанс, в нотном примере из трактата Штирляйна и, соответственно, Вальтера досочинение вводит ещё и вспомогательный диссонанс.

Впрочем, высказанные замечания носят уточняющий характер.

Подводя итоги, отмечу, что диссертация А. А. Мальцевой «Учения о музыкальных фигурах в трудах эпохи барокко: история, теория, рецепция»

выполнена на высоком научном уровне, является завершённым авторским исследованием и имеет несомненную теоретическую и практическую ценность. Материалы диссертации могут быть использованы для дальнейших исследований в области истории европейской музыки, истории музыкально-теоретических систем, методологии музыкального анализа, а также быть востребованы в учебных курсах исторической, теоретической и исполнительской направленности.

Основные научные результаты диссертации изложены в 31 научной статье, 17 из которых опубликованы в изданиях, включённых в Перечень рецензируемых научных изданий, утверждённый Министерством науки и высшего образования Российской Федерации. Автореферат в полной мере отражает содержание диссертации.

Вышеизложенное даёт основание утверждать, что диссертация Мальцевой Анастасии Александровны «Учения о музыкальных фигурах в трудах эпохи барокко: история, теория, рецепция» полностью соответствует критериям, предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени доктора наук в пп. 9–11, 13, 14 «Положения о присуждения учёных степеней», утверждённого Постановлением Правительства Российской Федерации от 24 сентября 2013 г. № 842 (в действующей редакции), а её автор заслуживает присуждения искомой ученой степени доктора искусствоведения по специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

01.02.2024

Доктор искусствоведения  
(по научной специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство),  
доцент, профессор кафедры теории музыки  
ФГБОУ ВО «Казанская государственная консерватория  
имени Н. Г. Жиганова»  
Гирфанова Марина Евгеньевна

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Казанская государственная консерватория  
имени Н. Г. Жиганова»

Адрес организации: 420015, г. Казань, ул. Большая Красная, д. 38

Телефон служебный: +7 843 2365533

E-mail места работы: 2365533@list.ru

Web-сайт места работы: www.kazancons.ru

E-mail автора отзыва: grfn@inbox.ru

