



Frau Dr. Olga Nowikowa
Dissertationsrat, M.I. Glinka Konservatorium Nowosibirsk
Sowetskaja Str. 31
630099 Nowosibirsk
Russland

Gutachten

über die Habilitationsschrift

Musikalische Figurenlehren in Barockquelle: Geschichte, Theorie, Rezeption

vorgelegt von

Frau Dr. Anastasia Maltseva, Nowosibirsk

Die Beschäftigung mit musikalischen Figuren als Möglichkeit der Textdeutung hat in der deutschen Musikwissenschaft eine lange Tradition. Schon im 19. Jahrhundert versuchte Albert Schweitzer, angeregt von seinem Lehrer Charles-Marie Widor, malerische Elemente in Kompositionen Johann Sebastian Bachs zu identifizieren und eine enge Verbindung von Sprache und Musik zum Zwecke der Katechese aufzuzeigen. Ihm folgte Arnold Schering, der Philosopheme Ernst Cassirers aufnahm, um die Symbole, die er in Bachs Kantaten zu finden glaubte, zu systematisieren. Musik, so dieser Ansatz, der zumal von Musikwissenschaftler, die der protestantischen Kirche nahestanden, vertreten wurde, sei eine Predigt in Tönen, musikalische Motive glichen Vokabeln, mit deren Hilfe Texte im wörtlichen Sinne in Musik „übersetzt“ werden könnten. Zahllose Autoren griffen diese Methode auf, um zumal Kirchenmusik des mitteldeutschen Barocks mit katechetischer Intention zu beschreiben. Ihnen lieferte Hans-Heinrich Eggebrecht mit seiner vielbeachteten Monographie zu Heinrich Schütz, den er – in missverständlicher Übernahme eines Titels von Nicolaus Listenius aus dem Jahre 1537 – einen „musicus poeticus“ (Göttingen 1959) nannte, eine methodologische Grundlage, indem er aus der Rhetorik, der Leitdisziplin des akademischen Diskurses im 17. Jahrhundert, den Begriff

Fon +49 351 4923-600 Fax +49 351 4923-657
www.hfmdd.de

Wettiner Platz 13
Postfach 120039
01001 Dresden

Hochschule für Musik
Carl Maria von Weber Dresden

der Figur adaptierte. Solche Rede von einer musikalischen Rhetorik hatte umso größere Konjunktur, als sie geeignet war, Gestaltungsmittel alter Musik einem größeren Publikum unmittelbar verständlich zu machen. Hartmut Krones erweiterte diesen Ansatz nicht unerheblich, indem er auf Verbindungen von Rhetorik und Musik auch in späteren Zeiten aufmerksam machte; sein Postulat einer Omnipräsenz von „Figuren“ ist freilich viel zu allgemein, als dass es musikalische Sachverhalte gütig erfassen könnte: Kaum ein Musikstück wäre auszumachen, das nicht mit Kategorien der Rhetorik zu beschreiben wäre.

Auf der Gegenseite hatte Carl Dahlhaus bereits 1953 akzentuiert, dass der Begriff der „Figur“, aus der Rhetorik übernommen, ein satztechnisches Phänomen meint, dem eine hermeneutische Qualität zuzuschreiben keineswegs schon eine Intention der Musiktheoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts war. Ungeachtet etlicher weiterer Aufsätze von ihm, auch aus den letzten Lebensjahren, hat sich der Gedanke, es gäbe eine „Figurenlehre“, die einer Anleitung zur Predigt in Tönen gleichkomme, immer stärker konsolidiert. Besonders nachhaltig und nicht zum Vorteil des Verständnisses von musikalischer Rhetorik wirkte in dieser Hinsicht ein „Handbuch der musikalischen Figurenlehre“, hrsg. von Dietrich Bartel, das, lexikalisch angelegt, einen unhistorischen Ansatz verfolgt und daher nur vermeintlich ein einschlägiges Kompendium zur Rekonstruktion barocker Kompositionspraxis bildet.

Dieses Spannungsfeld zwischen einer akademischen „Figurenlehre“, entwachsen einer Analysepraxis aus dem Geist protestantischer Homiletik, und einem auf die Satztechnik orientierten musiktheoretischen Schrifttum des 17./18. Jahrhunderts ist in jüngerer Zeit immer wieder thematisiert worden, ohne dass schon seine Voraussetzungen wie auch seine Implikationen erhellt worden wären. In diesen Kontext ist nun auch die Habilitationsschrift von Dr. Anastasia Maltseva einzuordnen. Schlagwortartig fasst sie die besagte Differenz mit den Begriffen „Figurenlehre“ und „Figurenlehren“: eine pointierte Formulierung als Leitthema einer Abhandlung, die denkbar umfassend angelegt ist. Denn Frau Maltseva hat alle erreichbaren Musiktheoretica, die im Laufe des 17./18. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum erschienen sind, aufgearbeitet und in eindrucksvoller Präzision Filiationen und Abhängigkeiten der für „Figuren“ verwendeten Begriffe aufgezeigt. Dabei hat sie die Bezeichnungen nicht nur etymologisch erschlossen, sondern auch terminologisch und – ganz neuartig – mit Blick auf die Klanglichkeit, die ihre Verwendung erst motiviert. Dieser unkonventionelle, zunächst durchaus überraschende Zugriff erweist sich als außerordentlich ergiebig, indem die phänomenale Qualität der Figur erhellt, in der sich die Begrifflichkeit der Rhetorik mit einer genuin künstlerischen Affektivität aufs willkommenste verbinden. Zur Analyse von barocker Musik liegt nun ein differenziertes Instrumentarium vor, das den Gegensatz zwischen einer auf die Satztechnik bezogenen Produktionsästhetik und einer theologischen Implikation, der es an künstlerischer Fundierung mangelte, aufzuheben erlaubt.

Erweist sich Frau Maltseva in diesen Kapiteln als versierte Historikerin, der es eindrucksvoll gelingt, das Corpus von ca. 70 mitunter sehr umfangreichen musiktheoretischen Traktaten bündig zu systematisieren, so ist dieser philologische Teil ihrer Studie doch nur der Ausgangspunkt, eine selektive Rezeption solcher „Figurenlehren“ in der deutschen Musikforschung des 20. Jahrhunderts näher in den Blick zu nehmen. So schließt sich den Untersuchungen der ersten Kapitel, in der die Beziehungen der Autoren musiktheoretischer Schriften des 17./18. Jahrhunderts minutiös erhellt werden, eine klug disponierte Folge weiterer Ausführungen an, in denen gezeigt wird, wie die terminologische Verengung der Figurenlehren sich mit einer Instrumentalisierung der Musikwissenschaft aus dem Geist des Protestantismus verbindet: zentrale Voraussetzung für die erwähnten hermeneutischen Ansätze des vergangenen Jahrhunderts, deren Metakritik erst auf einem solchen Fundament möglich wird.

So souverän Frau Maltseva Aufweis der Verästelungen in der musiktheoretischen Theoriebildungen, so breit das Methodenrepertoire, das sie heranzieht, ihre These zu stützen. Nicht nur Fragen von Traditionen des Wissens um das satztechnische Handwerk werden umfassend beantwortet, auch Aspekte der Epistemik und Wissenschaftssoziologie vermag Frau Maltseva imponierend in den klug strukturierten Gang ihrer Argumentation einzuflechten. Dass ihrer stupenden Belesenheit eine elegante Sprache korrespondiert, macht die Lektüre nicht nur zum intellektuellen Ereignis, sondern auch zu einem Genuss.

Eine solche Studie, wie sie Frau Maltseva hier vorlegt, kann vielleicht nur aus der Distanz eines anderen Landes verfasst werden. Innerhalb der deutschsprachigen Musikwissenschaft walten vermutlich noch zu starke Ressentiments, gegebenenfalls auch falsch verstandene Loyalität gegenüber den längst verblichenen Granden des Faches, als dass eine kritische Aufarbeitung dieses großen Kapitels der Musikgeschichte, aber auch musikalischer Theoriebildung schon gelänge. So gereicht es Frau Maltseva zur großen Ehre, hier eine Studie verfasst zu haben, die zweifellos den Charakter eines Referenzwerkes gewinnen wird; zugleich gebührt den russischen Kollegen kein geringerer Dank für die Bereitschaft, sich der Diskussion eines Themas zu öffnen, deren Ergebnisse kennenzulernen auch der Musikwissenschaft in Deutschland eine Verpflichtung sein sollte.

Mithin empfehle ich mit größtem Nachdruck die Annahme der Studie und eine Weiterführung des Verfahrens.



Prof. Dr. Michael Heinemann

Professor für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden

Dresden, 17. Januar 2024

[Надписи вдоль правой стороны страницы]

Дрезденская высшая школа музыки имени Карла Марии фон Вебера

Веттинер Платц 13

Почтовый ящик 120039

01001 Дрезден

Телефон +49 351 4923-600 Факс +49 351 4923-657

www.hfmd.de

Г-же докт. Ольге Новиковой

Диссертационный совет, Новосибирская консерватория имени М.И. Глинки

ул. Советская, 31

630099 Новосибирск

Россия

Отзыв

на докторскую диссертацию

Учения о музыкальных фигурах в трудах эпохи барокко: история, теория, рецепция

представленную

г-жой докт. Анастасией Мальцевой, Новосибирск

Изучение музыкальных фигур как средства интерпретации текстов имеет давнюю традицию в немецком музыкознании. Еще в XIX веке Альберт Швейцер, вдохновленный своим учителем Шарлем-Мари Видором, попытался выявить живописные элементы в произведениях Иоганна Себастьяна Баха и продемонстрировать тесную связь между языком и музыкой в целях религиозного наставления. Его примеру последовал Арнольд Шеринг, воспринявший философские идеи Эрнста Кассирера, чтобы систематизировать символы, которые, по его мнению, он обнаружил в кантатах Баха. Согласно этому подходу, за который особенно ратовали музыковеды, близкие к протестантской церкви, музыка была проповедью в звуках, музыкальные мотивы были подобны словарю, с помощью которого тексты можно было в буквальном смысле „перевести“ в музыку. Бесчисленные авторы использовали этот метод для описания церковной музыки эпохи среднегерманского барокко с намерением церковного наставления. Ханс Генрих Эггебрехт предоставил им методологическую основу в своей высоко оцененной монографии о Генрихе Шютце, которого он назвал „musicus poeticus“ (Геттинген, 1959) - ошибочно переняв заглавие работы 1537 года авторства Николая Листения и адаптировав понятие фигуры из риторики - ведущей дисциплины академического дискурса XVII века. Такие

Дрезденская высшая школа музыки имени Карла Марии фон Вебера

рассуждения о музыкальной риторике были тем более популярны, чем более они позволяли сделать композиционные средства ранней музыки непосредственно понятными широкой аудитории. Хартмут Кронес значительно расширил этот подход, обратив внимание на связи между риторикой и музыкой и в более поздние периоды; его постулат о вездесущности „фигур“, конечно, слишком широк, чтобы можно было достоверно описать истинное положение вещей в музыкальной сфере: едва ли можно найти музыкальное произведение, которое нельзя было бы описать с помощью риторических категорий.

С другой стороны, Карл Дальхаус еще в 1953 году подчеркивал, что термин „фигура“, заимствованный из риторики, относится к композиционно-технической области, которой музыкальные теоретики XVII и XVIII веков не были намерены приписывать герменевтические качества. Несмотря на ряд дальнейших его работ, в том числе и в последние годы жизни, идея существования „учения о фигурах“ („Figurenlehre“), представляющего собой руководство по проповеди в звуках, все более укреплялась. Особенно сильное влияние в этом отношении, и не в пользу понимания музыкальной риторики, оказала работа „Руководство по учению о музыкальных фигурах“ („Handbuch der musikalischen Figurenlehre“) под редакцией Дитриха Бартеля, которая благодаря своей словарной структуре отражает внеисторический подход и поэтому лишь отчасти представляет собой компендиум, пригодный для реконструкции барочной композиторской практики.

Эта проблемная область, образующаяся между академическим „Figurenlehre“, выросшим из практики анализа в духе протестантской гомилетики, и музыкально-теоретической литературой XVII / XVIII веков, ориентированной на композиционную технику, неоднократно обсуждалась в последнее время без выяснения предпосылок и следствий. Теперь в этот контекст можно поместить докторскую диссертацию Анастасии Мальцевой. В ней резюмируется вышеупомянутое различие между терминами „учение о фигурах“ и „учения о фигурах“ („Figurenlehre“ и „Figurenlehren“): четкая формулировка, как лейттема работы, является всеобъемлющей, насколько это возможно. Г-жа Мальцева проанализировала все существующие музыкальные теории, появившиеся в немецкоязычном мире в течение XVII-XVIII веков, и с впечатляющей точностью показала филиации (здесь: преемственность) и соотношения терминов, используемых для обозначения „фигур“. При этом она анализирует термины не только этимологически, но и терминологически, а также – совершенно по-новому – с точки зрения сущности звучаний, мотивирующих их использование. Этот нетрадиционный, поначалу весьма неожиданный подход оказывается необычайно плодотворным, высвечивая феноменальное качество фигуры, в которой концептуальность риторики самым желанным образом сочетается с подлинно художественной аффектностью. Теперь для анализа барочной музыки доступен дифференцированный набор инструментов, позволяющий смягчить контраст между эстетикой продуцирования, основанной на композиторской технике, и теологической импликацией с ее недостатком художественного основания.

[Надпись вдоль правой стороны страницы]

Дрезденская высшая школа музыки имени Карла Марии фон Вебера

Хотя в этих главах г-жа Мальцева проявляет себя как опытный историк, с впечатляющим успехом систематизируя корпус из 70 порой весьма объемных трактатов по теории музыки, эта связанная с текстами часть ее исследования, тем не менее, является лишь отправной точкой для более детального рассмотрения избирательного восприятия подобных „Figurenlehren“ в немецких музыковедческих исследованиях XX века. Таким образом, за исследованиями первых глав, в которых скрупулезно освещаются связи авторов музыкально-теоретических трудов XVII / XVIII веков, следует искусно выстроенная последовательность дальнейших разъяснений, в которых показывается, как терминологическое сужение учений о фигурах сочетается с развитием музыковедения в духе протестантизма, – главная предпосылка для вышеупомянутых герменевтических подходов прошлого века, метакритика которых возможна только на таком фундаменте.

Наглядная демонстрация г-жой Мальцевой последствий музыкально-теоретического „теоретизирования“ столь же виртуозна, сколь широк и арсенал методов, которые она использует для обоснования своих тезисов. Г-жа Мальцева не только дает развернутые ответы на вопросы о традициях знания относительно композиторского ремесла, но и умеет эффектно вплести аспекты эпистемологии и социологии науки в искусно выстроенный ход своей аргументации. Благодаря тому, что ее потрясающая эрудиция сочетается с элегантным языком, чтение этой работы становится не только интеллектуальным опытом, но и удовольствием.

Исследование, подобное тому, которое представила г-жа Мальцева, может быть написано, пожалуй, только с дальнего расстояния, из другой страны. В немецкоязычном музыкознании, вероятно, все еще слишком много ресентимента, а возможно, и неправильно понятой приверженности к давно ушедшим корифеям науки, чтобы критическая переоценка этой великой главы истории музыки, а также формирования музыкальной теории могла оказаться успешной. Это делает г-же Мальцевой большую честь – быть автором исследования, которое, несомненно, носит характер образцового труда; в то же время не меньшую благодарность следует выразить российским коллегам за открытость к обсуждению этой темы, знакомство с результатами исследования которой должно стать обязанностью немецкого музыкознания.

Поэтому я настоятельно рекомендую принять исследование и продолжить процесс.

[Подпись]

Проф. докт. Михаэль Хайнеман

Профессор музыкознания Дрезденской высшей школы музыки имени Карла Марии фон Вебера

Дрезден, 17 января 2024 года

*Перевод с немецкого языка на русский
язык выполнен переводчиком Ткаченко Ольгой
Александровной*

Российская Федерация

Город Новосибирск, Новосибирская область

Двадцать первого февраля две тысячи двадцать четвёртого года

Я, Наумова Яна Юрьевна, нотариус нотариального округа города Новосибирска, свидетельствую подлинность подписи переводчика Ткаченко Ольги Леонидовны.

Подпись сделана в моем присутствии.

Личность подписавшего документ установлена.

Зарегистрировано в реестре: № 54/76-н/54-2024-2-542.

Уплачено за совершение нотариального действия: 928 руб. 00 коп.

Я.Ю.Наумова

