

**Отзыв официального оппонента о диссертации
Пастушковой Анны Сергеевны «Современные про-
блемы изучения инструментальных партитур Антонио
Вивальди: органология, нотация, композиция», пред-
ставленной на соискание ученой степени кандидата
искусствоведения по специальности 5.10.3. «Виды ис-
кусства (музыкальное искусство) (искусствоведение)»**

Формулировка названия диссертации А. С. Пастушковой привлекает внимание редким сочетанием музыкально-теоретических дисциплин, с позиций которых изучаются инструментальные партитуры Антонио Вивальди: *органология, нотация и композиция*. Состав дисциплин, а также вся направленность исследования объясняются очень важным и, несомненно, благоприятным обстоятельством. А. С. работала с рукописными источниками произведений Вивальди, что определило не только материал, но и, в конечном счете, самый предмет исследования. В рамках каждой из этих дисциплин А. С. удалось дополнить и уточнить существующие представления об инструментальных партитурах Вивальди.

Первая глава диссертации посвящена терминологии. В центре внимания автора *редкие термины* — жанровые обозначения, названия инструментов и партитурные указания, которыми «пестрят» партитуры Вивальди (дис:20). Это своего рода отголосок «ошеломляющего разнообразия» терминов (наряду с разнообразием техник, стилей и форм), отмеченного в свое время Манфредом Букофцером в искусстве раннего барокко¹. Основная часть терминов относится к органологии струнных смычковых инструментов. Струнными смычковыми являются и *редкие инструменты* — английские виолы и скрипка-трумшайт (Violino in tromba marina), представленные в замечательно интересных исследовательских сюжетах Первой главы. Обсуждаются различные варианты именования этих инструментов и их возможные органологические особенности: возможные — потому что «"разгадывание" названий в любом случае приводит к появлению гипотез, а не аксиом» (дис:114). «Разгадывание» названия *английские виолы* связано с эпитетом «английские». Это слово трактовалось и как свидетельство происхождения виол, и как указание на место их производства, и как знак популярности этих инструментов в Англии. Наконец, существует версия, согласно которой слово «английские» — неправильно понятое «ангельские»... А. С. исходит из того, что виолы были все же английскими и предлагает свою гипотезу по поводу названия: оно могло быть связано с внешним видом инструмента, изготовляемого итальянскими мастерами, но на английский манер, в частности, с характерными украшениями.

Еще большая интрига связана со скрипкой-трумшайтом. Название одного из пунктов работы, посвященных этому инструменту, содержит вопрос: «осо-

¹ Bukofzer, Manfred F. Music in the baroque era : from Monteverdi to Bach. 1947. P 20.

бая скрипка или натуральная труба?». Дело в том, что звук скрипки-трумшайта подражал трумшайту — инструменту, представляющему собой монохорд с резонатором, звук которого напоминает трубный. Поэтому и партии скрипки-трумшайта в партитурах Вивальди, как отмечает А. С., частично напоминают партии натуральных труб. Однако «в партиях для скрипки-трумшайта Вивальди акцентирует особый прием, будто подражая еще одному инструменту — органистру, или колесной лире — в тех местах, когда фактуру двойных нот пронизывает выдержанный бурдонный тон, создающий квинтовую опору в двухголосии» (дис: 46). Именно наличие двойных нот в партии скрипки-трумшайта у Вивальди позволило исследовательнице впервые (как сообщается в тексте диссертации) сформулировать определяющий признак для нотации этого инструмента.

Со скрипкой-трумшайтом и его прототипом связан мой первый вопрос. Tromba marina, одно из названий трумшайта, нередко понимается как искаженное tromba mariana, «труба Девы Марии», или «марианская труба»². Таким образом, морская / марианская труба составляет терминологическую пару к английской / ангельской виоле. Отражен ли каким-либо образом вариант tromba mariana в качестве названия трумшайта в архивных документах по теме исследования? Имеют ли отношение к названию Violino in tromba marina (скрипка, подражающая морской трубе) утверждения о правильности термина tromba mariana?

Во **Второй главе** рассмотрены вопросы нотации инструментальных партий ансамбля рипиено. А. С. сосредотачивает внимание на двух весьма характерных для Вивальди, но малоизученных аспектах: нотации рипиено при использовании так называемого бассетто и использовании сурдин.

Как показано в работе, нотация бассетто (высокого баса) представляет собой проблему, т.к. это обозначение не инструмента, а функции, выполнение которой «поручается инструментам среднего и высокого регистра: скрипкам и скрипичным альтам». Они «заменяют собственно басовые инструменты, что позволяет достичь максимально тихой звучности» — к тому же «при появлении бассетто Вивальди убирает также “звоны и дребезжание” клавесина». Указанием для скрипача или альтиста на смену амплуа служит появление басового ключа взамен их родных ключей (дис:65–66).

² См., в частности, Festschrift zum zweiten Congress der internationalen Musikgesellschaft. Reinhorrdt, 1906. S.39; Lynd, William. A popular account of ancient musical instruments and their development, as illustrated by typical examples in the Galpin collection at Hatfield, Broad Oak, Essex. 1897.

https://books.google.ru/books?id=ln5MAAAAMAAJ&pg=PA49&dq=tromba+%22mariana%22&hl=ru&newbks=1&newbks_redir=0&sa=X&ved=2ahUKEwiH-GCs8iCAxV4KBAIHxJfAx4Q6AF6BAgLEAI#v=onepage&q=tromba%20%22mariana%22&f=false, ТРУМШАЙТ. URL:

<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D1%83%D0%BC%D1%88%D0%B0%D0%B9%D1%82>.

А. С. описывает скрипичную партию, вынужденную «скитаться» по разным регистрам и ключам, указывает на невозможность игры в реальном басовом диапазоне и приходит к выводу о том, что данный элемент «барочной алеаторики» следует интерпретировать свободно, ориентируясь на возможности ансамбля, а басовый ключ воспринимать как напоминание о новой роли инструмента (дис: 70, 116).

Форма записи бассетто и отражаемая ею переменность фактурной функции ассоциируется с тем, что нам известно о *виоле бастарде*, «созданной специально для орнаментирования популярных шансон и мадригалов»: смена диапазона в пьесах для бастарды — самое обычное явление. Однако бастарда (воспользуемся метафорами А. С.) отнюдь не «скиталась» по ключам — каждый был для нее «родным». Бастарда «не только по размерам, но и по функции» представляла собой «не бас, не тенор, не сопрано, а смесь их всех»³.

В этой связи предложу вопрос: случайна ли перекличка между весьма различными по существу и разделенными вековым историческим промежутком высокими струнными в функции бассетто и бастардой?

Третья глава, «Композиционные принципы в инструментальных пародиях Вивальди» посвящена заимствованиям из опер в концертах Вивальди.

Основу начального параграфа под названием «Феномен заимствования в музыке эпохи барокко» составляет рассказ о незадачливом композиторе Караффе из «Музыкального шарлатана» Иоганна Кунау: Караффе использовал чужую музыку, не владея искусством комбинаторики, позволяющим преобразовать заимствованный материал. История музыкальных заимствований знает немало знаменитых имен. Одно из них — Гендель: как пишет А. С. обращение к чужому материалу «вероятно позволяло ему сочинять много и регулярно, вероятно больше, чем если бы он сочинял только новые, оригинальные мелодии»: плодовитость Генделя достигается «благодаря многочисленным и весьма ярким и неожиданным вариантам развертывания исходных музыкальных идей, кому бы они изначально ни принадлежали». Хотелось бы дополнить эту картину. Гендель полностью соответствует «критериям Кунау»: он владеет искусством комбинаторики как мало кто другой — в том числе и работая с чужим материалом. Как показывает Дэвид Харли, генделевские заимствования из опер Телемана представляют собой множество «вырезанных», «вставленных», взаимно «перемещенных» фрагментов; по его словам, «переделки такого рода охватывались понятием *ars combinatoria*»⁴. Нотные примеры из книги Харли — расшифровки рукописей Генделя с вычеркнутыми и вставленными фрагментами — свидетельствуют о трудоемкости избранного Генделем способа заимст-

³ Голдобин Д.Ю. Искусство интабуляции: обработка вокальной полифонии в инструментальной музыке Возрождения и раннего барокко. М., 2011. С.237, 239.

⁴ Hurley D. R. Handel's Muse: Patterns of Creation in His Oratorios and musical Dramas, 1743-1745. Oxford, 2001. Приведено в: Гервер Л.Л. *Ars combinatoria* в хоровой полифонии Генделя и Моцарта: опыт сравнения // И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, А. Скарлатти: проблемы изучения творческого наследия: сб. статей. 2011. С. 64.

вования, который, по крайней мере, в случаях, описанных Харли, пожалуй, был в большей степени творческой игрой, чем экономией времени.

Основная часть Третьей главы посвящена подробному описанию Вивальдиевской техники перемещения фрагментов из опер в инструментальные сочинения и из инструментальных – в оперные. В основном речь идет о трансформации материала арии в родственную по характеру часть концерта. Комбинаторное мышление Вивальди, соединявшего, к примеру, «две различные по характеру оперные цитаты» в ригурнеле инструментального концерта (дис:90), по-видимому, еще предстоит изучить: похоже, что и его переделки охватываются понятием *ars combinatoria*. А. С., не применяя этого термина при анализе техники Вивальди, предлагает читателю описание реально существующих комбинаций разнородного материала, — с постоянным вниманием к темпу, характеру, и сценическому контексту заимствованной музыки, что очень ценно и само по себе. Однако главная цель диссертантки – показать *композиционные* эффекты, объясняемые межжанровым взаимодействием. Она затрагивает такие вопросы как хронологические соотношения оперных арий и инструментальных концертов на их основе; предлагает классификацию композиционных параллелизмов; предпринимает попытки установить градацию влияния оперной арии на форму и жанровые особенности концерта, выявить разновидности ригурнельной формы с протяженными оперными цитатами и так далее.

Однако несомненная ценность каждого из пунктов, достаточно многочисленных, не всегда сочетается с убедительностью их структурирования, пожалуй, излишне дробного, а трактовка композиционных особенностей арии и концерта не всегда соответствует общепринятым представлениям. Ограничусь одним примером: «Ригурнельные формы *лирического типа*, — пишет А. С., — вероятно, представляют собой еще одно изобретение Вивальди. В них происходит синтез двух различных форм — ригурнельной формы инструментального концерта и оперной арии (арии *da capo*, а также арии-канцонетты). Но само слово «ригурнель»⁵, как и многие другие музыкальные термины, указывающие на повтор, прежде появилось в поэзии и вокальной музыке. Что же касается ригурнеля и арии, то напомним обо всем (в том числе, думаю, и диссертантке) известном учебнике «Формы музыкальных произведений» В.Н.Холоповой, где имеется пункт 4.1. «Ария с ригурнелем». В связи с вопросом об историческом первенстве арии или же концерта с ригурнелем сошлюсь на И.П.Сусидко: «Ригурнельный принцип, то есть чередование оркестрового *tutti* и тематически связанного с ним *solo*, в арии сложился гораздо раньше, нежели в концерте, именно она и стала импульсом, приведшим, в конечном счете, к появлению барочной концертной формы. Эту мысль одним из первых сформулировал Альфред Эйнштейн в 1940-е годы в своей монографии о Моцарте»⁶.

⁵ Ritornello (redirected from Ritornel) In poetry (especially Italian folk and medieval poetry) a special three-line stanza. URL: <https://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Ritornel>

⁶ Сусидко И.П. Старинная опера как аналитический объект // Журнал Общества теории музыки. № 2. 2013/2. С. 4.

