

ОТЗЫВ

официального оппонента на диссертацию Юлии Владимировны Москвиной «Техники музыкальной композиции второй половины XVI века в творчестве Бальдуина Гуаюля (ок. 1547–1594)», представленную на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 «Музыкальное искусство»

Словосочетание «Техника музыкальной композиции» исторически нейтрально, однако оно утвердилось в названиях исследований, посвященных музыке XX века. Поэтому уже сама постановка вопроса о техниках музыкальной композиции во второй половине XVI века привлекает внимание читателя. Столь же привлекателен и выбор фигуры композитора, чье творчество взято в качестве примера: это мало кому известный Бальдуин Гуаюль, ученик великого Лассо. Учитель и ученик нередко создавали сочинения одного жанра на общий первоисточник, что порождало, как пишет диссертантка, ситуацию творческого состязания. Иногда к этому состязанию присоединялся и Леонард Лехнер, также ученик Лассо. В результате появлялись сочинения на общем музыкальном материале, написанные в одном ладу (с присущими ему характерными чертами), на один и тот же текст, по одним и тем же принципам. Для аналитика, поставившего перед собой задачу исследовать технику композиции в рамках определенного стиля, это в высшей степени благоприятная ситуация — в чем и убеждает читателя текст диссертации.

Прежде чем обратиться к основной, заявленной в названии, теме исследования, Ю.В. Москвина сообщает необходимые биографические сведения о Гуаюле. Глава 1 посвящена его жизни и творческой деятельности. В изложении биографических данных акцент ставится на обучении Гуаюля у Лассо и, далее, на творческих контактах учителя и ученика. Специально рассмотрены и приемы преподавания Лассо: мы можем судить о них по дидактическим сочинениям — двухголосным мотетам, в которых, по словам Ю.В., «Лассо как бы преподает своим ученикам пример искусства канона, канонических секвенций, <...> написания разного рода *soggetti* в восьми церковных тонах и их имитаций, диминуированных напевов и других приемов контрапунктиче-

ского письма» (с.28). К перечню Ю.В. можно было бы добавить *инганно* — прием, которым Лассо охотно пользуется в дидактических сочинениях. По словам А.Борнштейна, применение *инганно* превращает канон в «каноническую сольмизацию»: ученики поют одинаковые слоги, но разные ноты¹. Наряду с «темой Лассо» в 1-й главе обсуждаются актуальные для биографии Гуаюля исторические подробности. Среди них — *Религиозно-политическая ситуация в Штутгарте*, где служил Гуаюль, использовавший как католические, так и лютеранские песнопения в качестве *cantus prius factus*.

Основное содержание диссертации изложено в главах 2–4. Глава 2 посвящена особенностям музыкального языка, главы 3 и 4 — техникам композиции в хоровых сочинениях Гуаюля на одноголосный и многоголосный источники. Подробная рубрикация не всегда помогает автору справиться с обилием интересных и ярких наблюдений, правильно организовать и разместить их. К примеру, пункт 2-й главы «Форма и техники композиции» и там же расположенная мелкая рубрика «Композиторские приемы и техники письма» (с.134), конкурируют с повторяющимся элементом в названиях парных глав 3 и 4 «Техники композиции в сочинениях Гуаюля...» (в свою очередь, вторящих названию диссертации).

Подобные недочеты, хотя и вносят некоторый элемент путаницы в изложение, все же не играют существенной роли. Справедливости ради скажем, что в Автореферате структура исследования представлена по необходимости кратко и очень отчетливо.

Глава 2, посвященная особенностям музыкального языка Гуаюля, содержит подробное и разностороннее описание свойств, которые, по мысли автора, дают представление как об общих чертах позднего Ренессанса и немецкой школы Орландо Лассо, так и об индивидуальном стиле Гуаюля (с.65). Первый и важнейший раздел главы — «Интонационный словарь эпохи и тематизм Гуаюля». Здесь использован очень продуктивный подход: увязывание характерных черт *soggetti* с *основными консонансами лада*. «Лад-

¹ *Bornstein A.* Two-part didactic music in printed Italian collections of the Renaissance and Baroque (1521-1744). Ph.D. thesis, University of Birmingham. 2001. — P.173.

вая сторона, — пишет Ю.В., — становится важнейшим фактором, определяющим выбор тематизма». Действительно, сочинения (будь то мотет, магнификат или иной жанр) пишутся группами в тонах с 1-го по 8-й (или по 12-й). Поэтому естественно учитывать это обстоятельство, выделяя различные по структуре темы в автентических и плагальных ладах: в автентических образуются *Soggetti в квинте* — с квинтовым остовом на ступенях I и V, в плагальных — *Soggetti в кварте* с обратным соотношением ступеней (с. 66–67). Столь же верным и естественным представляется соотнесение *soggetti* с *мнемоническими формулами церковных тонов*. Следующий важный «стратегический» ход — анализ ритмического рисунка *soggetto* с учетом количества слогов и расположения ударений в *тексте soggetto*.

В пункте «Голосоведение» особое внимание уделяется хроматике. Ю.В. описывает не только акциденции в разных голосах хора, но и гораздо более редкие случаи хроматических последований *в одном голосе*. Причем, что особенно ценно, хроматизмы не просто предъявлены: каждый из них увязан с определенной ладовой функцией: речь идет, к примеру, о хроматизмах в каденциях на *финалисе* или на *реперкуссе лада*. В пункте «Каденции. Каденционные планы» интересны разграничения каденций по их роли в форме: внутри текст-музыкальной строки, в конце строки и т.п.; зафиксированы и различия в музыкальном решении каденций, в числе которых — кадансовый оборот с двумя вводными тонами к V и I ступеням, более типичный для раннего многоголосия (с.89). В разделе «Конкорды и их последовательность» анализ гармонической вертикали (как всегда, интересный и точный) выполняется в рамках соответствующей лексики: к примеру, вертикальные созвучия называются «конкордами», а не «аккордами». И все же иногда (см., в частности, пример 31) возникает вопрос: не стоит ли рассматривать отдельные обороты как «тональные каденции модальных ладов» и, с соответствующими оговорками, применять обозначения гармонических функций, как это делает Ю.Н.Холопов в гармоническом анализе фрагментов из Палестрины?². В

² Холопов Ю.Н. Категории тональности и лада в музыке Палестрины//Русская книга о Палестрине: к 400-летию со дня смерти / сост. Т. Н. Дубравская / Научные труды Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского: Сб. 33. — М.: Московская консерватория, 2002. — С. 60, 65.

разделе «Контрапункт в сочинениях Гуаюля» отметим удачный аналитический ход. Приемы сложного контрапункта показаны не как таковые, но в связи с той или иной композиционной *ситуацией* (с. 94). Самый интересный из названных здесь случаев — перестановка голосов в сложном контрапункте, возникающая при заимствовании многоголосных фрагментов из произведения-первоисточника. Мы сталкиваемся здесь с обычным приемом, но осуществленным, так сказать, на «прекомпозиционном» этапе: к примеру, 3-голосный бесконечный канон из мадригала *Pore* при переносе в мессу Гуаюля становится 4-голосным: «Надо сказать, — пишет Ю.В., — что в мадригале *Pore* <...> содержится потенциал для четырехголосного канона, но он не реализуется» (с.95). В следующем далее разделе «Особенности формы» выделим пункт «Работа с текстом в мотетной форме», где элементы полифонической формы показаны как текстомузыкальные единицы. В пункте «Форма и техники композиции» особенно интересен случай имитации «с эффектом многотемной экспозиции» (с.116–118): аналитики инструментальных форм второй половины XVI — начала XVII века называют такие образцы «мозаическими», т.е. почти сплошь состоящими из тем. И хотя цветная разметка в примере 46 оказалась смещенной влево от соответствующих мелодических единиц, комбинаторное мастерство Гуаюля — как и аналитическое мастерство диссертантки — следует отметить особо. К числу удач 2-й главы относится и использование понятия «тексторитмическая имитация» (с.120–122): действительно, в полифонической музыке со словом мы часто имеем дело именно с повторением текста, которое влечет за собой повтор музыкального ритма, в то время как звуковысотный повтор может и отсутствовать.

В связи с разделом «Риторика в сочинениях Гуаюля», где наряду с традиционными обозначениями фигур используются *описания* никак не названных ритмических и гармонических средств «акцентирования внимания на том или ином слове или текстовой фразе» (с.131), возникает вопрос: можно ли найти в словаре музыкально-риторических обозначений соответствия приводимым в работе ритмическим и гармоническим средствам акцентирования внимания, в частности, акциденциям?

Главы 3 и 4 посвящены технике композиции в сочинениях на *cantus firmus* или

в технике парафразы и — в технике пародии. Казалось бы, не таящее в себе никаких неожиданностей описание мотетов на *cantus firmus*, созданных во второй половине XVI в., получает интересный поворот, т.к. Гуаюль работал и в жанре имеющего долгую историю латинского мотета, и в недавно сформировавшемся жанре немецкого мотета, во многом несходных между собой. Гуаюль сочинил, кроме того, и *поликантусный* мотет «*Veni Domine*», в котором использовал два мелодических источника — латинский и немецкий. Искусно выполненный анализ тематических хитросплетений этого мотета — одно из лучших мест диссертации (С.176–177).

Рассмотрение техники парафразы и, далее, пародии интересно погруженностью в исторический контекст и попытками обнаружить присутствие одних и тех же механизмов переосмысления в *музыке* и в *тексте* сочинения: так, в словах мотетов «*Sacrae cantiones*» Гуаюля, написанных в технике парафразы диссертантка усматривает своего рода парафразу текстов Ветхого и Нового Заветов (с. 165).

В сочинениях без объявленного первоисточника, о которых речь идет и во 2-й, и в 3-й главах, отмечен интересный прием под названием *криптофония*, или *литерафония*, связанный с использованием сольмизационных слогов или буквенных названий нот в тексте музыкального сочинения (с. 143, 147. 184). Существует и ренессансное понятие *Soggetto cavato*, известное по «Установлениям гармонии» Царлино³: каково, по мнению диссертантки, соотношение между этими тремя обозначениями?

Оценивая в целом содержание глав, посвященных технике композиции на заимствованный первоисточник, скажем, что в них присутствует качественное обобщение уже имеющихся в музыковедении научных данных и предложена классификация пародии, в которой различные параметры, как правило, обязательные для аналитического описания данной техники (к примеру, сравнение формы первоисточника и формы построенного на его материале нового сочинения, наличие или отсутствие вставок свободного и сокращений материала первоисточника и т.п.), выстроены в определенном порядке и систематически изложены. Аналитические результаты, приведенные в подтверждение этой систематизации, убедительны.

³ *Zarlino G. Le Istitutioni Harmoniche. Venetia, 1558. P. 267.*

Как следует из основной части отзыва, диссертация Ю.В. Москвиной представляет собой серьезное и интересно написанное исследование, с очень качественными аналитическими описаниями. Это научно-квалификационная работа высокого уровня. Следует отметить актуальность и достоверность полученных результатов, а также практическую значимость диссертации, материалы которой могут быть использованы в ряде вузовских курсов. Значительный элемент новизны в работе Ю.В. Москвиной связан, во-первых, с обращением к неосвещенному в отечественном музыковедении творчеству Бальдуина Гуаюля и, во-вторых, с объединением в рамках материала исследования сочинений католической и протестантской традиций, сопоставление которых дало важные результаты. Самостоятельную ценность представляют приведенные в приложении реконструированные *трицинии* Гуаюля, в которых исследовательницей была добавлена утраченная партия верхнего голоса.

Автореферат и публикации полностью отражают содержание диссертации.

Исследование Ю.В. Москвиной соответствует требованиям п. 9 «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства Российской Федерации № 842 от 24 сентября 2013 г. (в редакции от 28 августа 2017 года № 1024), предъявляемым к кандидатским диссертациям, а его автор заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения.

15.11.2018

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

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных»,
121069, г. Москва ул. Поварская, д. 30/36

Тел.: +7 495 691-15-54

Веб-сайт: <http://www.gnesin-academy.ru/>

Электронная почта: mailbox@gnesin-academy.ru

Подпись
удостоверяю

ЗА МЕСТИТЕЛЯ НАЧАЛЬНИКА
ОТДЕЛА КАДРОВ
ЛЕБЕДЕВА А.Ю.
«15» ноября 2018 г.

