

ОТЗЫВ

официального оппонента доктора искусствоведения Л.Л.Гервер

на диссертацию Елены Валериевны Панкиной

«Фроттола в культуре итальянского Возрождения (1480–1530)», представленную

на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности

17.00.02 «Музыкальное искусство»

Лаконично сформулированная тема диссертации подразумевает «множественность и пересечение самых разных сторон культуры и искусства» (с.4)¹, определяющих специфику фроттолы — итальянского песенного жанра, который в исследовании Е.В.Панкиной предстает во всей полноте своих свойств, подчас, казалось бы, взаимоисключающих: несмотря на значительную роль *сольных* версий с инструментальным сопровождением, фроттола традиционно относится к числу *полифонических* песен; она равной мере принадлежит «низким» и «высоким» сферам — как поэзии, так и музыки.

В такой ситуации научный инструментарий не может ограничиваться лишь рамками музыковедения. «Крупный план» исследования связан с анализом поэзии и музыки, *взятой в аспекте ее теснейшей связи со структурой и смыслом поэтического текста*; «общий план» — с многочисленными историческими, культурологическими, музыкально-социологическими условиями бытования фроттолы.

Шесть глав диссертации охватывают, кажется, все возможные позиции рассмотрения избранной темы.

В главе 1 под названием «ПРАВЯЩИЕ ДОМА ИТАЛИИ В ИСТОРИИ МНОГОГОЛОСНОЙ ПЕСНИ РУБЕЖА XV–XVI ВЕКОВ» показана культуротворческая роль Флоренции и Мантуи. Е.В. противопоставляет музыкальную деятельность Лоренцо Медичи, которая «неизбежно определялась потенциальным общественным резонансом и могла существовать в формах, приемлемых для большей части населения» (с.38), и Изабеллы 'Эсте: для нее музицирование было «прежде всего способом внутрисословной гуманистической коммуникации <...>, частью семейно-династического быта и вместе с тем одним из путей утверждения своей персоны». Противопоставлены и специфические для флорентийской и мантуанской форм правления топоры реализации музыкальных

¹ Здесь и далее указаны страницы диссертации.

замыслов: во Флоренции это преимущественно улицы города <...> в определенные периоды общественных праздников». В Мантуе — «частные покои в городской и загородной резиденциях, где происходит музыкальное общение, не имеющее обязательной связи с каким-либо особенным официальным событием» (с.39). С характерным для нее вниманием к деталям Е.В. приводит описание одеяний Изабеллы — «десятой музы» — из золотой парчи, расшитой музыкальными эмблемами в манере «загадочных канонов» (с.92), украшениями ее покоев в виде метрических обозначений и пауз и т.п. Значительное место (в этой и в последующих главах) занимают яркие цитаты из исторических источников: большие текстовые блоки — оригинал и перевод, — придающие достоверность воссоздаваемой картине.

Глава 2-я, «ФОРМИРОВАНИЕ РЕГИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ СВЕТСКОЙ ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ ПЕСНИ», содержит подробное описание деятельности музыкантов, непосредственных участников культурного процесса. Преобладает социокультурный аспект подачи исторического материала: представлены многочисленные музыканты — *cantori al liuto*; охарактеризованы центры и периферия фроттольной традиции; показано участие фроттолистов в музыкальной жизни правящих домов (характерно название одного из параграфов: «Ломбардские музыканты: *вокруг* Гонзага и д'Эсте»). Рассмотрен и такой характерный элемент деятельности фроттолиста как *привилегия* — своего рода документ об авторских правах. Анализ ходатайств о получении привилегий позволяет диссертантке извлечь информацию о наиболее покупаемых вокальных жанрах, оценить перечни вокальных жанров, сгруппированных по принадлежности «ученым», «народным» и др. родам вокальной музыки.

Название главы 3, «НОТОПЕЧАТНИКИ И СОБРАНИЯ В РАЗВИТИИ ЖАНРА», может смутить читателя, т.к. рядоположность «нотопечатников» и «собраний» способна навести на мысль о неких *собраниях первопечатников*. Однако изложение материала главы, как всегда, внятное и интересное, расставляет все по своим местам: речь идет о представителях определенной профессии и продукте их деятельности. Возросший интерес музыкантов к полифонической песне Е.В. связывает с развитием нотопечатания; она отмечает роль составителя книги фроттол и анализирует состав изданий такого рода. Не оставлены без внимания экономические аспекты, вопросы об издательских привилегиях,

издательской политике и конкуренции. Вкус автора к историко-культурным, биографическим деталям и здесь проявлен в полной мере.

Обращение к фроттоле как таковой происходит в главе 4, «ФРОТТОЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ: ЗАИМСТВОВАНИЯ И ПЕРЕРАБОТКИ». Избранный порядок рассмотрения — вначале поэзия, затем музыка — представляется единственно верным, т.к., во-первых, фроттола вначале утвердилась как стихотворный жанр и, во-вторых, многие музыкальные особенности фроттолы обусловлены особенностями ее текста, главная из которых — наличие цитат, подчас образующих центон. Цитаты систематизируются по способам обращения с первоисточником (цитирование прямое и косвенное), по расположению в тексте фроттолы (например, в рефренах, инципитах); по характеру источников цитирования (от Библии и молитвословий до фольклорных текстов). Особое внимание уделено переходам из одной сферы словесности в другую, сочетаниям «высокого» и «низкого» в текстах, построенных на сплетении цитат. В одном из примеров показан переход от стиха Петрарки к «традиционному для итальянской ренессансной лирики упреку в адрес дам, даром теряющим дни», и далее — к фольклорному диалектному рефрену, где появляется бергамский сердцеед Ферагу (с.263–4).

Не меньшее значение в работе придается самим литературным источникам, из которых заимствовались как цитаты, так и цельные тексты. Основным типам стихотворных текстов посвящены отдельные параграфы.

Первым представлен т.н. «фроттольный петраркизм». Это термин Е.В., в котором прочитывается и отсылка к игровым элементам в поэзии Петрарки, и обозначение текстов, ориентированных на тематику и мотивы Петрарки и Бембо (с.31). Необходимость настаивать на том, что фроттольный петраркизм не то же, что «просто» петраркизм, несколько затрудняет использование предлагаемого термина. В параграфе «Латинская фроттола» отметим разграничения между церковной и гуманистической латынью: церковная латынь, по словам Е.В., используется, как правило, в трагическом и провокативном плане.

В ряде случаев анализ литературного текста перетекает в анализ музыки, и читателю остается только сожалеть, что достаточно подробные описания остаются без нотных примеров.

Параграф «Фольклор и фроттольная лирика» отличается особенно ярким материалом: здесь рассматриваются цитаты «из местного песенного фольклора, как правило, демонстративно преподносимые» и часто выполняющие роль рефрена (с.259): «Тематическая, стилевая и жанровая антитеза строфы и рефрена, резкий скачок от лирики к самым простым, если не примитивным снижающим цитатным включениям приводят в итоге к амбивалентности и смысла, <...> и жанра» (с.300). Отмечу и очень интересные сведения о цитатной комбинаторике вместе с редким примером контрапунктического кводлибета, сочиненного Лудовико Фольяно на текст центонной последовательности строф.

Название главы 5, «МУЗЫКАЛЬНАЯ ИЛЛЮСТРАТИВНОСТЬ», содержит определенную интригу: фроттола — многострофная песня, и это, казалось бы, исключает вопрос об иллюстративности, т.к. разные слова поются одинаково. Однако с наибольшим вниманием фроттолисты относились к начальному разделу песни, лишь здесь поэтическое слово дополнялось идущими от музыки «смысловыми посылками» (с.325). Поэтому поиски диссертантки сосредоточены на музыке первых строф. Вначале — на импровизационных элементах, распевках отдельных слов: если это служебные слова, «содержательное обоснование» вокализации, как считает Е.В., отсутствует. Стоит заметить, что такой подход оправдан не всегда. Распев может, скажем, предварять ключевое слово — в таком случае оно оказывается подчеркнутым именно благодаря остановке после распева. Так, во фразе *...quando penso a una tanta durezza* («...когда я думаю о такой жестокости» — пример 1) ключевые слова *tanta durezza* приходятся на формулу кадансового оборота (и, по-видимому, на конец стиха), — а это, несомненно, акцентируемый момент формы. К числу наиболее значимых в 5 главе относится параграф «Зарождение мадригальной музыкальной лексики». Очень интересен предлагаемый здесь перечень музыкальных иллюстраций, связанных с подражанием птичьему пению и игре на музыкальных инструментах: сама подборка примеров красноречиво подчеркивает основную мысль параграфа о предвосхищении мадригальной лексики. Отдельно отмечу наблюдение о концентрации звукоподражаний в *цитатных (фольклорных) рефренах* — ценность такого рода характеристик в том, что в них сходятся разные линии исследования. Параграф «Сольмизационные игры» также отсылает к тексто-музыкальным приемам — не только мадригальной, но и мотетной практики. Интересные примеры сольмизационной подтекстов-

ки сопровождаются столь же интересным авторским комментарием, в котором, однако, не всегда учитываются случаи *мутации* из одного гексахорда в другой, как можно видеть в примере 38а. Подписанные в нотном тексте сольмизационные слоги относятся именно к приводимой здесь партии альты, а не к некоей утрачен-



ной партии, как предполагает Е.В.:

В заключительной главе 6 «ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ТИПЫ: ОТ ФРОТТОЛЬНЫХ ФОРМ К МАДРИГАЛЬНОЙ ФРОТТОЛЕ» рассмотрены важнейшие вопросы: «жанровая номенклатура фроттолы», «взаимосвязь жанрового и композиционного генезиса», «взаимосвязь жанра и формы», «особенности формы в различных жанровых типах фроттолы», «стилевые параметры этого жанра. Итоговые выводы этой главы — например, о том, что определить сущность фроттолы можно лишь исходя из понимания ее и «как специфического вида, и как всей совокупности видов, составивших песенные собрания первой трети XVI века» (с.361), — сочетаются с тонкими и яркими анализами прекрасно найденных образцов, таких как «O morte» Франческо Санта Кроче.

Примечательно, что в формулировке выводов Е.В. обычно употребляет эпитет «полифонический» («светская полифония», «полифоническая песня»). Однако столь же обычно напоминание о том, что фроттола — изначально сольная песня с инструментальным сопровождением, лишь позднее полифонизированная при записи. В этой связи предлагаю следующий вопрос: уникально ли такое сочетание свойств, или оно встречается в других, помимо фроттолы, вокальных жанрах конца XV – начала XVI в.?

Еще один вопрос вызвала точная датировка периода фроттолы в названии диссертации. Никакого специального объяснения по поводу полувекового промежутка с 1480 по 1530 г. в работе не содержится, а попытка найти это сочетание дат при помощи файндера в электронном тексте диссертации дает название сборника статей *Chanson and madrigal, 1480–1530*. Чем обусловлена датировка в обоих случаях и в чем причина совпадения?

В дополнение к вопросам выскажу соображение по поводу использования многочисленных итальянских слов в тексте диссертации. Не всегда достаточно дать транслитерацию, особенно если это термин, — такой, к примеру, как «мутацио-

не», синоним к «пьеда». Читатель может не сообразить, что значит «мутационный перевод», и о каком *canto* Жоскена Дебре сообщается в письме Джованни Винаизио, певчего герцога Феррарского (с.105).

Как следует из основной части отзыва, диссертация Е.В.Панкиной представляет собой капитальное исследование, ценность которого определяется и мастерски преподнесенным историческим материалом, и аргументированными научными обобщениями, и качественными аналитическими описаниями. Это научно-квалификационная работа самого высокого уровня. Следует отметить актуальность и достоверность полученных результатов, а также практическую значимость диссертации, материалы которой могут быть использованы в учебных курсах истории музыки, истории музыкальных форм, истории полифонии. Значительный элемент новизны в работе Е.В.Панкиной связан, во-первых, с обращением к малоосвещенному в отечественном музыковедении и сложному для научного осмысления жанру, и, во-вторых, с позициями рассмотрения этого жанра: культурологическими, литературоведческими, музыковедческими. Автореферат и многочисленные публикации полностью отражают содержание диссертации. Исследование Е.В.Панкиной «Фроттола в культуре итальянского возрождения (1480–1530)» соответствует требованиям, изложенным в пп. 9, 10, 14 «Положения о присуждении учёных степеней» (утверждено Постановлением Правительства РФ № 842 от 24.09.2013, в ред. от 01.10.2018 № 1168) предъявляемым к докторским диссертациям, а его автор, несомненно, заслуживает присуждения ученой степени доктора искусствоведения.

05.03.2019

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
Электронная почта: mailbox@gnesin-academy.ru

