

ОТЗЫВ

**официального оппонента о диссертации Романец Марии Сергеевны
«Феномен самозаимствования в творчестве композиторов XX века»,
представленной на соискание ученой степени кандидата искусствоведения
по специальности 17.00.02 — музыкальное искусство**

На протяжении многих веков композиторы часто и охотно обращались как к чужому материалу, так и к своему собственному. Иногда они делали это изобретательно и ярко, давая полет собственной фантазии, иногда — в точности копировали первоисточник, не добавляя ничего нового и, тем не менее, полагая, что он никогда не будет узнан. Особенно изобильны ситуации всевозможных обращений к ранее написанным опусам в XX веке. Их число в одном сочинении может достигать нескольких десятков; это могут быть крохотные и почти не различимые фрагменты, и целые части циклических произведений. Смелость, с которой композиторы трактуют используемый материал, впечатляет еще больше — иногда он становится вовсе неразличимым при восприятии, не только слуховом — но и зрительном!

Как видно, проблема, поднятая в диссертации Марии Сергеевны, оказывается более чем *актуальной*. Вполне объяснимо, что связанный с нею огромный материал требует разумных ограничений, и диссертантка абсолютно обоснованно обращается только к тем ситуациям, когда автор заимствует что-то у самого себя. Так как в этом случае для него отсутствуют юридические и этические нормы, он может делать это в любом количестве и с разными целями. В соответствии с этим, и круг вопросов, которые раскрываются на страницах диссертации, можно разделить так: феномен автозаимствования и его *типология*; конкретные *методы* работы автора с материалом; художественные *функции* этого явления. То обстоятельство, что данные

вопросы до сих пор не становились предметом самостоятельного масштабного исследования, определяет несомненную научную *новизну* диссертации.

Она состоит из трех глав, построенных по четкому и логичному плану. В первой главе решаются общие вопросы — показаны различные исторически складывавшиеся формы автозаимствований, дано определение этого феномена и разграничены его основные формы, связанные с корпусным и лексическим типами интертекстуальности (термины М. Арановского). В первом случае автор оперирует ранее написанным текстом как *целым* (здесь возможны три типа: редакция сочинения — *opus-rileggere*, его вариант — *opus-opzione*, наконец — *opus-trasformazione*), во втором — изымает из него относительно завершённый *фрагмент* — автоцитирование. Ему посвящен отдельно третий параграф главы, где Мария Сергеевна приводит существующие в науке точки зрения в отношении этого явления и предлагает свою собственную.

Далее в работе и рассматриваются эти две формы: редакции, опусы-варианты, опусы-трансформации — во второй главе, автоцитаты — в третьей. Автор исследует значительный по масштабу музыкальный материал, нередко обращаясь к малоизвестным сочинениям. В аналитических разделах работы есть множество ценных и интересных наблюдений, они изложены профессиональным, но понятным, не перегруженным терминологическими излишествами языком и далеки от формального схематизма, в котором живое музыкальное слышание уступает место умозрительности. Мария Сергеевна постоянно учитывает условия существования трансплантированного материала (темброфактурные, метроритмические, звуковысотные, синтаксические), обновляющие его благодаря индивидуальным особенностям мышления того или иного автора. Отдельный интерес в этом плане представляет четвертый параграф третьей главы, посвященный автобиографическим сочинениям, в их числе — Восьмой квартет Д. Шостаковича, «Автопортрет» Р. Щедрина, «Lebenslauf» А. Шнитке (в отношении последнего диссертантка

предлагает оригинальный опыт расшифровки внемusыкального содержательного плана этого сочинения).

Из вышесказанного становится ясной и *практическая значимость* рецензируемой диссертации. Несомненно, она представляет ценность для дальнейших научных работ, посвященных проблемам цитирования, семиотики музыки. Ее материал можно использовать в педагогической практике (в том числе — курсы «История музыки XX века». «Анализ музыкальных произведений»), интересна она будет и исполнителям разных специальностей.

Отдельно остановимся на вопросах и пожеланиях, возникших при чтении работы:

- Рассматривая различные версии трактовки феномена «цитата», Мария Сергеевна ссылается, в частности, на мои работы, указывая, что в них есть т. н. широкое определение этого понятия (с. 31, с. 32). В действительности оно приводится исключительно как объект *критики*, центральным же и единственным всегда и везде является *узкое* определение (цитата — есть фрагмент конкретного музыкального текста, помещенного в другой).
- Возможно, в диссертации имеет смысл более четко дифференцировать понятия «цитирование» и «пародийное заимствование» на основе следующего критерия: насколько изъятый из первоисточника фрагмент воспринимается в новом контексте как *другой*. Поясним сказанное следующим примером: в том случае, когда композитор использует фрагменты старого произведения (считая его, например, незрелым, несовершенным и т. д.) в качестве строительного материала для нового, следует говорить об автопародии. В этом случае он оказывается в условиях существования, *стирающих* оппозицию между ним и контекстом (фрагменты Мессы а Quattro в «Манон Леско» и «Эдгаре» Дж. Пуччини). В тех же ситуациях, когда автору важна *инородность* текстового фрагмента, следует говорить о цитате — внемusыкальное содержание первоисточника, например,

актуализирует новые смыслы в появившемся позже опусе (песня А. Дворжака «Оставьте меня» в медленной части Виолончельного концерта). Таким образом, в таблице, содержащей сведения об автоцитатах в музыке (с. 161 дисс. и далее), как представляется, в действительности дана информация и о ряде произведений, содержащих именно автопародии (мазурка из Маленькой сюиты А.Бородина — ранее написанная мазурка в «Парафразах на неизменяемую тему»; музыка К. Хачатуряна к мультфильмам и его же балет «Чиполлино», «Ундина» П. Чайковского и музыка к драме «Снегурочка», балет Д. Шостаковича и его же «Светлый ручей»).

- Скорее всего, анализируя проявления автозаимствования, целесообразно разграничить *степени точности* воспроизведения первоисточника — от буквальной до опосредованной, когда воссоздаются лишь самые общие конструктивные принципы, а не фрагменты текста (и в этом случае, строго говоря, о цитировании говорить нельзя). К последней ситуации можно отнести пример заключительной партии третьей части Первого фортепианного концерта М. Равеля и вступительную фанфару балета «Веер Жанны» — сближают эти темы отдельные темброфактурные и ладогармонические особенности, но и не более того.
- Отдельные места следует исправить: на с. 5 автор ссылается на работу Е. Антоновой «Автоцитирование как взгляд композитора в прошлое: интенции позднего периода творчества», но в списке литературы она отсутствует. На с. 120 среди источников автоцитат в «Lebenslauf» А. Шнитке упомянут балет «Пер Гюнт» и «Пиковая дама». Но «Пер Гюнт» был написан *позже* «Lebenslauf», и цитата в нем представлена из «Пиковой дамы» *П. Чайковского*. На с. 122 среди цитат в «Lebenslauf» Шнитке упоминается Концерт для клавира D-dur В. Моцарта — в действительности d-moll. В разделе, посвященном «Lebenslauf», необходимо скорректировать обозначения тактов, добавив дефисы, вместо 56 — 5-6 и т. д. В таблице из Приложения, содержащей сведения об автоцитатах (со с. 163), ряд

сведений также нуждается в уточнениях: вместо «Барышня-крестьянка» А. Глазунова — «Барышня-служанка»; в позициях про автоцитаты у А. Шнитке вместо «Концерт для фортепиано с оркестром №1» — «Концерт для фортепиано и струнных»; вместо «Диалоги» — «Диалог»; вместо «Концерт для скрипки и фортепиано №2» — «Соната для скрипки и фортепиано №2»; полное название Русской литургии Р. Щедрина, упомянутой в последней позиции таблицы — «Запечатленный ангел». Желательно и сведения о произведениях в этой таблице дать более точно (например, неясно, какой именно материал из Первой симфонии Р. Воан-Уильямс использует в Седьмой; автор пишет об «основной теме» фортепианного цикла «Отражения» Б. Лятошинского — с. 167, между тем, что это за тема, остается загадкой).

- Как справедливо отмечает Мария Сергеевна, работ, посвященных автоцитированию, очень мало. В связи с этим, возможно, интерес будет представлять следующая статья: Sternfeld-Friedenau R. Musikalische Citate und Selbstcitate // Die Musik. — 1903, II. Jahr., Heft 24.

Высказанные соображения не снижают высокой оценки проделанной соискателем диссертации. Выводы автора аргументированы и убедительны. Работа обладает бесспорной научной новизной и представляет значимый вклад в изучение проблем интерпретации музыкального искусства.

Автореферат и 9 публикаций, 3 из которых опубликованы в изданиях, рекомендуемых и рецензируемых ВАК РФ, с достаточной полнотой отражают содержание диссертации. Диссертация «Феномен самозаимствования в творчестве композиторов XX века» полностью соответствует требованиям п. 9, 10, 14 «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства РФ от 24.09.2013 г. № 842 (ред. от 01.10.2018), предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени кандидата наук, а ее автор, Романец

Мария Сергеевна, заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 — музыкальное искусство.

Доктор искусствоведения, профессор,
профессор кафедры истории зарубежной музыки
Санкт-Петербургской государственной консерватории
им. Н. А. Римского-Корсакова
Андрей Владимирович Денисов

07.04.2020



Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н.А. Римского-Корсакова»
190000, Санкт-Петербург, ул. Глинки, д. 2
тел/факс (812) 312-21-29
e-mail орг. места работы – rectorat@conservatory.ru,
e-mail личный – denisow_andrei@mail.ru
веб-сайт организации: <http://www.conservatory.ru>