

## ОТЗЫВ

официального оппонента доктора искусствоведения Ларисы Львовны Гервер  
на диссертацию Алевтины Сергеевны Козубовой  
«Теория и практика фуги в творчестве Джованни Баттиста Мартини»,  
представленную на соискание ученой степени кандидата  
искусствоведения по специальности  
17.00.02 – «Музыкальное искусство»

Падре Мартини – несомненно, известная историческая фигура. Его имя упоминается в трудах по истории музыки и истории полифонии, в биографиях композиторов (в первую очередь – Моцарта). Но сложно найти монографию, посвященную Мартини: к тому же, как отмечает А.С.Козубова, специальные исследования о Мартини – исключительно зарубежные – содержат по преимуществу материалы биографического и исторического характера, а также «некоторые рассредоточенные сведения относительно фугированного контрапункта» (дис.: 7). Справедливости ради заметим, что публикации о Мартини-теоретике, действительно редкие, все же существуют. Среди них – тематически близкая 3-й главе диссертации Козубовой объемная статья Д. Бартон: «Предисловие падре Мартини ко 2-й части его *Очерка*» (2004), большую часть которой занимает перевод Предисловия в виде параллельного текста с комментариями<sup>1</sup>.

Исследование Козубовой включает четыре главы основного текста, список литературы в 257 позиций и девять приложений, среди которых: две подборки нотных примеров (из сочинений Мартини и из его «Очерка о фугированном контрапункте»), переводы теоретической части трактата, указатели, таблицы, словарь терминов. В центре внимания диссертантки – *фуга* и фугированные формы в творчестве Мартини, композитора и ученого: это и так называемая фуга строгого стиля, которая сочинялась в том или ином *тоне*, и фуга – форма *тональной* эпохи; фуга вокальная и инструментальная; фуга в различных жанровых преломлениях. Однако первое отечественное исследование о Мартини необходимо начать с жизнеописания, которому и посвящена **Глава 1** – очень хорошо написанная, с удачно отобранными

---

<sup>1</sup>Deborah Burton. Padre Martini's Preface to his Esemplare, Part II -An Original 'Translation' (THEORIA.11/2004)

биографическими сведениями и четко проставленными акцентами. Отмечу информативность обзора основных жанров, в которых работал Мартини, и внимание к полифоническим свойствам каждой жанровой группы. И все же отдельные детали текста вызывают недоумение. Например, характеристика *L'orme sanguigne* («Кровавые шаги») как *канцонетты на комическую тему* (дис.: 27): напомним, что *L'orme sanguigne* – начальная строка *Via Crucis*<sup>2</sup>, одного из текстов богослужения Крестного пути.

**Глава 2, «Фуга в композиторском наследии Мартини»**, начинается разделом 2.1., где рассматриваются так называемые версеттные фуги и фуги в составе многочастной сонаты. Версеттные фуги, не относящиеся к числу хорошо изученных явлений полифонического искусства, описаны очень качественно. Среди их типичных черт А.С. отмечает стреттные экспозиции, мнимое многоголосие, интермедии-клаузулы, построенные на интонациях темы. Однако некоторые детали остаются не проясненными. Например, специфические названия версеттов: они представляют собой буквенные и сольмизационные обозначения звуков, за которыми следуют номера тонов.

Второй пункт раздела 2.1. посвящен фугам в составе многочастных органных сонат. Эти фуги не всегда вписываются в ныне существующие представления, но соответствуют тому, что пишет о фуге Мартини: поэтому при анализе использована его специфическая лексика. Особенное внимание А.С. уделяет термину *andamento*, который трактуется в «Очерке» достаточно широко. В традиционном значении – в качестве названия для весьма протяженной темы фуги<sup>3</sup> – Мартини использует *andamento* наряду с *soggetto* (для темы средней протяженности) и *attacco* (для короткой темы).

Раздел 2.2. посвящен вокальной полифонии Мартини. Исходя из категорий *stile antico* и *stile moderno*, соответствующих двум основным тенденциям церковной музыки XVIII века, А.С., с присущей ей основательностью, рассматривает многочисленные образцы самого разного свойства: от пьес, объединенных в Сборник хоровых фугетт, до фуг в составе мессы. Центральные

---

<sup>2</sup> [http://www.coralepadrefrancesco.it/SitoDesolata/Testi/via\\_crucis.htm](http://www.coralepadrefrancesco.it/SitoDesolata/Testi/via_crucis.htm)

<sup>3</sup> Ср.: A fugue subject of extended length (*Andamento* // The New Grove Dictionary Of Music & Musicians, electronic version).

сочинения этого раздела – три до-минорные фуги на тексты, как сказано в работе, из 50 псалма. Уточним: здесь использован текст вторых полустиший 21-го, затем 9-го стихов 50 псалма и последние слова т.н. малой доксологии – краткой молитвы к Св. Троице, которая служит завершением самых разных церковных текстов, в том числе и ветхозаветных, таких как *Miserere*. Текстовое и тональное единство трех до-минорных фуг позволяет А.С. высказать предположение о том, что это – части *Miserere*, задуманного Мартини после того, как он стал обладателем нот знаменитого *Miserere* Аллегри. Возможно, что так и было, но обоснование гипотезы пока не выглядит убедительным. Кроме того, вне зависимости от общего замысла Мартини, требует разъяснения порядок фуг, не соответствующий порядку стихов псалма.

**Глава 3, «Теория фуги в труде падре Мартини»**, посвящена интерпретации представлений Мартини о форме, практическими образцами которой стали и его собственные сочинения, и сочинения композиторов, чья музыка вошла в хрестоматию 2-го «Очерка». Уже сам состав хрестоматии показывает, что разобраться с вопросом о том, что Мартини называл фугой, – нелегкая задача. Глава начинается с кратких сведений о первом из «Очерков», посвященном технике сочинений на *cantus firmus* – главной, по убеждению Мартини, для церковного музыканта, создающего духовную музыку в стиле *a cappella* (дис.: 91–92). В лаконичной информации о 1-м «Очерке» отметим важное уточнение: техника контрапункта на *cantus firmus* преподносится у Мартини иначе, чем в многочисленных учебных пособиях для начинающих, где господствует система разрядов Й. Фукса (дис.: 93).

Начиная раздел 3-й главы, непосредственно посвященный фуге, А.С. пишет о том, что «Очерк фугированного контрапункта» нельзя «назвать полномасштабным теоретическим учением» (дис: 105), т.к. основные представления о фуге Мартини заимствовал у предшественников, в первую очередь, у Царлино. А.С. изучает ссылки Мартини на Третью часть «Установлений гармонии» Царлино, выявляя совпадающие позиции и предлагая переводы нескольких фрагментов текста Царлино. Очевидная сложность задачи иногда порождает ошибки перевода – так, слова *grave* и *acuta*, в качестве характеристик интервалов, были прочитаны как «уменьшенная» и «увеличенная»

вместо «нижняя» и «верхняя»: сравним сочетания типа *alla Quinta grave* (в нижнюю квинту), *alla Diapason acuta* (в верхнюю октаву), указывающие на величину и направление интервала имитации. В целом внимание к сопоставлениям «Очерка» с другими трактатами по контрапункту и фуге можно считать отличительной и, несомненно, положительной чертой диссертации.

Предпринятая в 3-й главе характеристика фуги – какой она предстает в «Очерке» – содержит ценное замечание: «В итальянской теории, включая падре Мартини, под фугой понимается определенный вид контрапункта (имитационная техника письма), а не форма законченной композиции, как в немецкой теории фуги» (дис.: 106). В этой связи особенно интересным представляется рассмотрение *основных композиционных элементов фуги*, осуществленное в пункте 3.2.2. Здесь преобладают общепринятые обозначения (пропоста, риспоста, контратема), а также уже знакомые читателю *andamento*, *soggetto* и *attacco*. Исключение составляет *coda del soggetto*, которую А.С. называет по-русски кодеттой и которую Мартини (в передаче А.С.) рекомендует «смягчить, сократив до *contrasoggetto*» (дис.: 115) – эта загадочная фраза оставлена без объяснения. Примерно также обстоит дело и с завершающим 3-ю главу пунктом «Разновидности фуги», где, наряду с известными еще по трактату Царлино фугами *sciolta* и *legata*, фигурирует «тональная фуга (*fuga del tuono*) или фуга на *cantus firmus* (*fuga sul canto fermo*)» (дис.: 120). И здесь читателю остается гадать, что значит «или» и как именно связаны между собой *fuga del tuono* и *fuga sul canto fermo*.

**Глава 4, «Очерк о фугированном контрапункте» в свете педагогических установок падре Мартини**, дополняет историко-биографические материалы 1-й главы. А.С. уверенно и с большим увлечением объединяет сведения из разных источников. В разделе «Методические принципы падре Мартини» вновь появляются цитаты из «Очерка», в том числе и важная для понимания установок Мартини мысль о пользе подражания – особенно в ситуации, когда образцы для подражания отличаются «разнообразием стилей» (дис.: 141). Не менее привлекательны и отсылки к рукописным материалам занятий по контрапункту Б.Ангелини, ученика Мартини, в которых обнаруживается та же последовательность теоретических тем, что и в «Очерке»;

и наблюдения над ролью различных по жанру моделей для сочинения, подразумевающих выполнение задания то в белой, то в черной нотации.

### Замечания и вопросы

1. Отдельные недостатки, имеющиеся в диссертации, в большинстве случаев являются, так сказать, продолжением ее достоинств. Владение итальянским языком в сочетании с хорошим литературным стилем позволяет А.С. привлечь обширный исторический материал, украсить работу множеством интересных подробностей, в полной мере проявить вкус к деталям. Совсем иначе обстоит дело с сугубо теоретическими текстами, прежде всего теми, которые относятся к сфере пересечения полифонии и гармонии. Их переводы не всегда в должной мере основательны и достоверны (на что указывают частные замечания в основном тексте отзыва).

2. Чем объясняется отсутствие информации о трактовке категории *ответ* в теоретической части «Очерка» Мартини? Все, что мы можем найти в тексте диссертации на этот счет, заимствовано у Праута. Следует ли полагать, что *ответ* не входит в число элементов фуги, как ее понимал Мартини?

3. Подробное рассмотрение фуги в теоретической части «Очерка» и ее описание в диссертации не всегда гарантируют распознавание признаков фуги, т.е., по Мартини, признаков имитационного контрапункта, в образцах из хрестоматии; не всегда можно найти и прямые указания на этот счет в комментариях Мартини. Назовем в качестве примера знаменитый мадригал Луки Маренцио *Ahi dispietata morte*, который начинается солирующим сопрано в сопровождении остальных голосов вокального квартета. Хотелось бы узнать, как, по мнению А.С., проявляются признаки фуги в этом и подобных случаях?

Оценивая работу, сделанную А. С. Козубовой, следует сказать, что ее диссертация является первым в отечественном музыковедении масштабным исследованием, посвященным фуге в композиторском и научном творчестве Джованни Баттисто Мартини. И выбор темы, и найденные автором подходы к ее раскрытию содержат значительный элемент новизны. Диссертацию отличает масштабность замысла и стремление к полноте изложения. Это серьезная

научно-квалификационная работа, которая восполняет пробелы, существующие в нашем представлении об исторической роли падре Мартини – полифониста. Необходимо отметить актуальность полученных результатов, а также практическую значимость диссертации, материалы которой могут быть использованы в учебных курсах истории зарубежной музыки и истории полифонии.

Автореферат и многочисленные публикации полностью отражают содержание диссертации. Исследование Алевтины Сергеевны Козубовой «Теория и практика фуги в творчестве Джованни Баттиста Мартини» 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 11.09.2021 № 1539) и предъявляемым к кандидатским диссертациям, а его автор, несомненно, заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство.

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

30.03.2022

Федеральное государственное бюджетное  
Образовательное учреждение высшего образования  
«Российская академия музыки имени Гнесиных»  
121069, Москва, ул.Поварская, д.30–36,  
e-mail: mailbox@gnesin-academy.ru  
тел.+7(495) 691-15-54  
fax+7(495) 690-49-08  
сайт: <https://gnesin-academy.ru/>  
e-mail личный: [113232@gmail.com](mailto:113232@gmail.com)

Подпись Гервер Л.Л.  
Гервер Л.Л.  
Вед. науч. секции  
Иванова Л.С.