

## ОТЗЫВ

### официального оппонента о диссертации

**Козубовой Алевтины Сергеевны**

**«Теория и практика фуги в творчестве Джованни Баттиста Мартини»,  
представленной на соискание ученой степени кандидата искусствоведения  
по специальности 17.00.02 — Музыкальное искусство**

В истории музыки XVIII века Джованни Баттиста Мартини — значимая фигура европейского масштаба. Знаменитый педагог, музыкальный ученый, автор сочинений в разных жанрах, коллекционер, создатель уникальной музыкальной библиотеки, крупнейший представитель болонской Филармонической академии — все эти тесно связанные направления деятельности падре Мартини предопределили комплексный характер диссертации Алевтины Сергеевны Козубовой, которое является фактически первой русскоязычной работой, посвященной этому итальянскому музыканту. Особенности личности падре Мартини, приоритетные направления его трудов в разных областях определили основной вектор диссертационного исследования — это выступающая в XVIII веке показателем профессионализма музыканта сфера контрапункта и фуги, изучаемая на базе композиций и теоретических работ Д. Б. Мартини, материалов о его педагогической деятельности. Все перечисленное выше свидетельствует об *актуальности* темы диссертации.

XVIII век — эпоха увлечения театральными и концертными жанрами, но не только; воплощая идеи Просвещения, данный этап в развитии культуры предстает также как период словарей, энциклопедий, трактатов, выступающих способом осмысления окружающего мира, в том числе музыкального, во всех его составных элементах, во всем их многообразии. *Научная новизна* работы заключена в анализе и обобщении средств имитационной техники в музыке Д. Б. Мартини и его трактате «Образец, или Основной практический очерк по фугированному контрапункту».

*Практическая значимость* работы: введение в обиход ранее не переведенных на русский язык материалов, а также неизвестных или малоизвестных композиций маэстро, его современников и предшественников. Опираясь на материалы трактата, автор формирует и использует аналитический аппарат прекрасно подходящий к сочинениям итальянских музыкантов XVI–XVIII веков, то есть к музыке и строгого письма, и других стилевых направлений этого периода. Диссертационное

исследование выступает как весомый вклад в разные области музыковедения, такие как теория и история полифонии, история музыки, теория переводов специальной музыковедческой литературы, изучение терминологии, в том числе терминосистемы старинной музыки.

Масштабная диссертация А. С. Козубовой «Теория и практика фуги в творчестве Джованни Баттиста Мартини» состоит из двух томов: первый — введение, четыре главы, заключение и список литературы, второй — девять приложений, в том числе нотные примеры к первому тому. В первом томе логически стройно, шаг за шагом формируется представление о Джованни Баттиста Мартини: освещены биография, личность и наследие музыканта, его общественная и педагогическая деятельность. Фуга — один из ключевых жанров эпохи; она рассмотрена на материале теоретических трудов маэстро и на основе его сочинений различных жанров: инструментальных — органные версеты, сонаты для разных составов, вокальных — ансамбли и крупные композиции как *a' cappella*, так и с сопровождением.

Автор по большей части работает с печатными материалами, о чем и пишет в начале обзора в Главе 2: «Учитывая грандиозные масштабы композиторского наследия Мартини и значительные трудности в получении доступа к его рукописям, ограничимся самыми общими сведениями о его творчестве» (с. 20). Однако, используя зачастую разрозненные издания, исследовательница охватывает весьма представительный корпус композиций, что позволяет делать выводы о роли фугированного контрапункта, который «приобрел свои неповторимые черты в каждом жанре в творчестве падре Мартини» (с. 84).

Третья и четвертая главы концентрируются на теоретических трудах маэстро и практике обучения контрапункту. Центром диссертационного исследования является Глава 3. — «Теория фуги в труде падре Мартини „Образец, или основной практический очерк по фугированному контрапункту“». Эта глава подготовлена в предыдущих разделах работы с помощью многочисленных отсылок, использования в аналитических частях положений, терминов и понятий трактата, в том числе при анализе строения имитационных частей, собственно фуги, стилей и специфики жанров, соотношения голосов многоголосия и т.д. В целом же история создания трактата (вплоть до подробностей издания), его роль в контексте теории и практики обучения контрапункту и фуге в Италии XVIII века обсуждается в диссертации с привлечением богатой фактологической базы, широкого контекста трактатов и учений.

Представление в диссертации теоретических работ Мартини опирается на два Трактата, складывающихся в своеобразный двухчастный цикл: первый — «Образец, или основной практический очерк по контрапункту на *cantus firmus*», второй — «Образец, или основной практический очерк по фугированному контрапункту». В первом из них содержится объяснение основных контрапунктических средств (диссонансов и консонансов, простого и сложного контрапункта, двойного контрапункта), которые выступают базой для анализа музыки второго раздела, называемого в диссертации Хрестоматией. Точно так же будет строиться и второй трактат — теоретическая часть занимает в нем лишь 36 страниц, тогда как далее (на более чем 300 страницах) разбираются около полусотни музыкальных образцов (и это помимо многочисленных примеров в самом тексте Трактата).

Оба трактата иллюстрируют специфику метода обучения, практиковавшегося падре Мартини, состоящую в формировании у учеников умения с помощью детального анализа искусных композиций, написанных более или менее известными (во всяком случае, современным исследователям) музыкантами, и выполнять работы в соответствии с изученными образцами. Относительно состава Трактата по контрапункту на *cantus firmus* А.С. Козубова пишет: «по содержанию он отличается от многочисленных учебных пособий для начинающих, в которых контрапунктическое мастерство обреталось постепенно, с опорой на систему разрядов» (с. 93). Не вдаваясь в оценку содержания этого учения, заметим только, что собственно упражнения в разрядах остаются здесь как бы «за кадром», трактат же скорее предлагает перспективу — образцы, к которым следует стремиться обучающемуся.

Второй трактат анализируется в диссертации подробно. Описание роли многочисленных источников, в том числе наиболее значимых теоретических трудов Джозеффо Царлино, Иоганна Йозефа Фукса, Атанасиуса Кирхера, Джованни Баттиста Бонончини, базируется на подробном, профессионально глубоком и детальном знакомстве автора со множеством трудов, посвященных теории контрапункта и фуги, на разных европейских языках, что позволяет исследовательнице сделать важный вывод: «Подобная опора на работы предшественников <...> соответствует уже существующей традиции написания трактатов и пособий, хотя по широте и разнообразию охваченных источников Мартини превзошел многих своих современников» (с. 99).

Детальность и подробность освоения А.С. Козубовой теоретических трудов музыкантов и музыкальных писателей XVII–XVIII веков позволяет ей авторитетно

обсуждать важные вопросы, в том числе касающиеся ключевых установок в понимании фуги разными авторами. Так, убедительной выглядит характеристика фуги в крупнейшем и авторитетнейшем труде XVIII века — в Трактате о фуге Ф. В. Марпурга: «Марпург приводит огромное количество примеров нотных образцов, однако саму фугу интерпретирует совершенно по-иному — он пишет о фуге свободного стиля и понимает ее как пьесу. Мартини же интерпретирует фугу как технику письма, рассматривая ее в контексте строгого стиля» (с. 99).

В диссертации автор использует как типичную для полифонических композиций технику анализа имитации и фуги, так и дополненную традиционными итальянскими понятиями из области теории контрапункта и фуги (*Soggetto* и *Contrasoggetto*, *Andamento*, *Attacco*, фуга тональная, реальная и имитационная, строгая и свободная, *Stretto*, кодетта и т.д.) В разделах работы, посвященных музыке Мартини разных жанров, в том числе в главах, содержащих теоретическое осмысление практики фугированного контрапункта, диссертантка особо останавливается на канонах, их видах и собственно загадочных канонах, столь ценимых маэстро.

Второй том исследования состоит из девяти приложений, среди которых перечень изданных произведений Д. Б. Мартини (Приложение 1), перевод трактата «Образец, или основной практический очерк по фугированному контрапункту» (Приложение 2) и перевод материалов в соответствии с оригинальным изданием, в том числе Приложение 3 — Перевод терминологии. Казалось бы, в конце второго тома, по прочтении практически всей работы, был бы уместен комментарий хотя бы части терминов или отсылка к соответствующим страницам первого тома, но, к сожалению, автор диссертации ограничивается в приложении только собственно переводом. Надо отметить, что указанные в этом приложении страницы, — это страницы итальянской версии Трактата. В переводе же оригинальная нумерация страниц не приведена, что вызывает затруднение при желании сопоставить тексты итальянского и русского вариантов, найти обсуждаемые термины.

Указатель авторов и Перечень композиций из «Очерка по фугированному контрапункту» (Приложение 4) вновь содержат ссылки на страницы издания Трактата.

Наконец, нотные примеры к первому тому, столь ценные для диссертации в целом, составили Приложение 9. Заметим, что нотные примеры можно было бы оформить более единообразно — хотя бы с точки зрения сведений об источниках с указанием изданий и рукописей, из которых заимствованы музыкальные образцы.

Перевод трактата Джованни Баттиста Мартини «Образец, или основной практический очерк по фугированному контрапункту» (Болонья, без даты) приводится в диссертации последовательно, включая примеры и даже почти все приложения, имеющиеся в издании. Безусловно, работа с текстом трактата потребовала от Алевтины Сергеевны немалых усилий при удовлетворении особых требований к степени владения не просто итальянским языком, но языком теоретических музыкальных трудов XVIII века. Неизбежно пришлось также принимать решение по многим важным вопросам, ключевыми из которых видятся следующие: какая часть текста должна быть переведена на русский, а какие слова, термины, понятия и выражения должны остаться на итальянском языке; наконец, в каких случаях необходимо использование двух языков? Думается, что в целом автору удалось успешно решить указанные вопросы. Особо отметим таблицу, посвященную переводам примечаний («девизов») загадочных канонов, которая может быть весьма полезна как при изучении подобных композиций, так и при выполнении аналогичных заданий.

К переводу Трактата в результате знакомства с работой появились некоторые замечания, никоим образом не умаляющие заслуг автора диссертации:

- 1) ряд мест перевода нуждаются в редактуре; отчасти для уточнения содержания нередко требуется добавление слов и целых фраз;
- 2) в переводе, к сожалению, не принято необходимого решения по поводу многочисленных ссылок, данных самим падре Мартини в сносках. Эти ссылки можно было привести в единство с работой в целом, либо сделать альтернативный список литературы в соответствии с материалами, к которым обращается автор Трактата. К сожалению, нотные образцы в переводе не пронумерованы (хотя этого нет и в самом Трактате, но работать было бы проще, если бы нумерация имелась, например, в квадратных скобках); непонятно, по какой причине в музыкальные примеры не вошел текст, который образует неотъемлемую составляющую вокальной музыки.

Среди некоторых опечаток: ошибка при обсуждении интервала вступления — на с. 36 указано: «*Nurpodiarason* указывает на [начало ответа] с верхней октавы», верным будет «<...> с нижней октавы»; кое-где потеряны знаки и опечатки проникли в нотный набор (примеры на с. 19, 23, 29, 30, 48 и некоторые другие, II часть). Непонятно, зачем менять ключи в нотных примерах, тем более, если запись не облегчается в связи с появлением большого числа добавочных линеек (см. например, с. 15, II части).

Список литературы диссертации А.С. Козубовой включает в себя 257 наименований, из которых 120 — на русском, остальные — на европейских языках. Автором освоен значительный корпус источников XVII–XVIII веков, которые обсуждаются в работе, — их материалы привлекаются к сравнению, выступают актуальным и аутентичным контекстом обсуждаемой традиции и ее претворения в практике. В данном контексте необходимо обратить внимание на сокращение традиционно пространственных заголовков многих старинных трактатов, приведенных в списке литературы, причем без соответствующих знаков (скобок, многоточий и т.д.) Безусловно, полное написание трактатов увеличило бы и без того немалый объем работы, но во многих случаях такое решение позволило бы подчеркнуть специфику их сходства, вплоть до жанровых особенностей.

Так, например, полный заголовок знаменитого Трактата Марпурга — «Трактат о фуге, основанный на образцах лучших немецких и зарубежных мастеров» [Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister]. Заметим, что о нескольких сотнях примеров в этом немецком трактате автор диссертации справедливо пишет на с.104. В исправлении нуждается написание фамилии знаменитого музыканта-лексикографа Иоганна Готфрида Вальтера (J. G. Walther), упомянутого в списке литературы с опечаткой.

Указанный труд Марпурга фигурирует в диссертации под разными наименованиями: Учение о фуге (с. 96, с. 110), Трактат о фуге (с.120, I часть; с.18 и далее — II часть), наконец без перевода — по-немецки — Abhandlung von der Fuge / Abhandlung, что, безусловно, допустимо. Ссылка самого падре Мартини на Монсеньора Марпурга использует еще один вариант — «Трактат о контрапункте и фуге» с указанием «Берлин, 1756» (Введение — с.9, II часть). Данный вариант названия, год издания, форма обращения к автору позволяют утверждать, что Мартини использует французскую версию трактата, изданную в переводе самого Марпурга, но имеющую сокращения по сравнению с немецким текстом. Единообразие в названиях, наличие комментария к отсылке падре Мартини, позволили бы автору диссертации исключить возможные ошибки, особенно если учитывать, что Марпург — один из плодовитейших немецких музыкальных писателей своего времени, его перу принадлежат более десяти трактатов и три периодических издания, общие объемы этих работ измеряются тысячами страниц.

Относительно единообразия: обращают на себя внимание различия в форме написания автором диссертации и собственно заголовка трактата Мартини. В работе

используются два варианта перевода: «Основной практический очерк по фугированному контрапункту» или «Основной практический очерк о фугированном контрапункте». Думается, выбор следовало бы сделать, хотя он и кажется нелегким.

Напрашивается к обсуждению еще одно направление работы — это вопросы, касающиеся истории полифонии. К перечню литературы, конечно, можно было бы добавить некоторые источники по истории канона и фуги, но укажем только один. А именно: ни в списке литературы, ни на страницах работы нет ссылки на диссертацию Д. Коллинза «Канон в теории музыки от примерно 1550 до примерно 1800 года» (*Canon in music theory from c. 1550 to c. 1800*) — Стенфорд, 1992. Знакомство с названным трудом было бы весьма полезно диссертантке как в связи с вопросами терминологии, так и при сравнении положений разных трактатов. Заметим, что Коллинз — один из немногих зарубежных специалистов, исследующих теоретическую концепцию подвижного контрапункта С. И. Танеева.

К сожалению, в некоторых случаях автор диссертации не указывает источник цитаты, не называет авторов переводов (например, в приводимых письмах Моцарта и Мартини — с. 131, 132).

Диссертация написана весьма ясным языком, однако есть фрагменты, которые нуждаются в редактуре.

При прочтении столь насыщенной работы не могли не возникнуть вопросы и некоторые замечания:

1. Отметим как достоинство диссертации Таблицу фуг из Хрестоматии к «Основному практическому очерку по фугированному контрапункту» (Приложение 7; тем более, что сами нотные материалы в работу не вошли). Вызывает вопросы содержание графы «Определение вида композиции (если указан) с выделением его особенностей», тем более в случае, когда в ней стоит прочерк: означает ли отсутствие определения, что вид фуги не определен автором Трактата? Является ли разновидностью фуги указание «с b[asso] c[ontinuo]», попавшее в эту графу? Хотелось бы одновременно уточнить употребление в диссертации термина «фугато», поскольку можно поставить под сомнение актуальность его использования наряду с понятием фугированный контрапункт?
2. По какому принципу был составлен Словарь итальянских терминов (Приложение 5)? Это вызывает особый интерес в отношении работы, в которой первоисточники являются материалами на итальянском языке.

Есть также вопросы к отбору материалов для Приложения б: если автор предполагал составить именной указатель с основными сведениями о музыкантах и их деятельности, то, например, сведения о Станислао Маттеи выглядят неполными, например, по сравнению с соответствующими материалами, приводимыми в самой диссертации.

3. Где можно найти расшифровки канонов падре Мартини, выполненные Луиджи Керубини, о которых пишет И. М. Приходько в статье «Три вида темы в *Esemplare* Мартини и Прембулах Баха» (*Opera musicologica*, 2018, № 1, с. 55) и о которых в диссертации нет сведений, хотя статья фигурирует в списке литературы.
4. В диссертации неоднократно проводится прямая аналогия между *stile antico* и строгим стилем. Например, на с. 73 читаем: «Строгость *stile antico*, определяемая канонами латинского текста и церковного жанра, стимулировали композиторов создавать сочинения с учетом старинной традиции». Как автор диссертации видит линию эволюции строгостильной фуги?
5. В разделе «Камерно-вокальное творчество Мартини» перу Джованни Баттиста Мартини приписаны Шесть псалмов (дуэтов с сопровождением) — с. 27. На титульном листе посвящение Кардиналу Камбасерасу, Архиепископу Руанскому (издание: Париж, без даты). Учитывая, что Этьен-Юбер де Камбасерас стал Архиепископом Руанским в первые годы XIX века, возникают сомнения в авторстве этого сборника. Изменится ли Ваша концепция стилевой палитры сочинений падре Мартини, если автором этих шести дуэтов на самом деле является другой падре Мартини — Жан Поль Эжид Мартини (1741 – 1816)?
6. Деятельность и авторитет Джованни Баттиста Мартини, множество его учеников, последователи, живущие с ним общими интересами и делами, — позволяют ли эти факты говорить о «школе Мартини»? Если да, то каковы ее признаки, кто ее представители?

\*\*\*

Высказанные замечания и поставленные вопросы не снижают высокой оценки проделанной соискателем работы. Выводы автора диссертации профессиональны и убедительны, хорошо аргументированны. Поставленные цели достигнуты, выносимые на защиту положения раскрыты и подтверждены проведенным



исследованием. Диссертация А.С. Козубовой обладает бесспорной научной новизной и представляет значимый вклад в изучение вопросов как узко — в области теории и истории полифонии, так и в целом в теории и истории музыкального искусства. Автореферат и 6 публикаций, в том числе 5 в изданиях, рекомендуемых и рецензируемых ВАК, в полной мере отражают содержание диссертации. Диссертация на тему «Теория и практика фуги в творчестве Джованни Баттиста Мартини» полностью соответствует требованиям ВАК, в том числе п. 9, 10, 14 «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства РФ № 842 от 24.09.2013 г. (в редакции от 11.09.2021), а ее автор — Козубова Алевтина Сергеевна, заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 — Музыкальное искусство.

Кандидат искусствоведения, доцент,  
доцент кафедры теории музыки  
Санкт-Петербургской государственной консерватории  
им. Н. А. Римского-Корсакова  
Янкус Алла Ирменовна

22 апреля 2022 г.

Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение высшего образования  
«Санкт-Петербургская государственная консерватория  
им. Н.А. Римского-Корсакова»  
190000, Санкт-Петербург, ул. Глинки, д. 2  
Телефон: 8 (812) 312-21-29; e-mail: [rectorat@conservatory.ru](mailto:rectorat@conservatory.ru)  
Веб-сайт организации: <http://www.conservatory.ru>  
e-mail автора отзыва: [alla\\_jankus@mail.ru](mailto:alla_jankus@mail.ru)

Подпись Янкус А. И.  
ЗАВЕРЯЮ

Ведущий специалист по персоналу  
Лангва А. С.

