

Отзыв официального оппонента
о диссертации Анны Сергеевны Тепловой
«Мотеты Джона Данстейбла и их место в эволюции жанра»,
представленной на соискание ученой степени кандидата
искусствоведения по специальности 5.10.3. «Виды искусства
(музыкальное искусство) (искусствоведение)»

Лаконично сформулированная тема диссертации Анны Сергеевны воспринимается как серьезная заявка на исследование большого охвата. И в процессе знакомства с работой, — а она включает, помимо основного текста, список литературы (409 позиций), список источников (55 позиций), ценное нотное приложение и замечательно интересные иллюстрации, — читатель убеждается в верности первого впечатления.

В главе I, «Музыкальное наследие Данстейбла и вопросы атрибуции», рассматриваются вопросы сохранности сочинений Данстейбла, случаев спорного и подлинного авторства и т.п. Начинается же глава с «загадки биографии Данстейбла». А.С. опирается на недавнюю книгу Лизы Колтон и приводит выявленные ею факты, в том числе историю о якобы двух Джонах Данстейблах, которые оказались одним и тем же — эсквайром, человеком, компетентным в самых различных областях, в том числе, в астрономии, астрологии, — и, конечно, композитором, который, по выражению Колтон, подобно Моисею, «вывел английских композиторов из пустыни анонимности».

Стратегически важная глава II посвящена *мотету времен Данстейбла, критериям видов мотета и проблемам терминологии*. Вначале рассматривается определение «мотет», встречающееся в аутентичных источниках — трактатах, архивных документах, музыкальных рукописях: вплоть до конца XV века, подчеркивает А.С., речь идет лишь об изоритмическом мотете. Совсем иная картина представлена в пункте «Современная наука в поисках базовых характеристик мотета и адекватных терминов». Здесь отмечается «несистемное изобилие» определений мотета, их «смещение и наложение» в работах разных авторов и даже в рамках одного и того же труда: вполне четкое разграничение существует только между мотетами изоритмическими и неизоритмическими. Сосредоточившись на этой второй группе как наиболее проблемной, А.С. приводит полтора десятка жанрово-типологических обозначений и задаётся вопросом: имеют ли они «право называться терминами в строгом смысле»? — Здесь, как мне кажется, следует вначале определиться с другим вопросом: всегда ли существует претензия на «право называться термином»? мыслятся ли обсуждаемые слова и словосочетания как *термины* или используются как *определения* — в синтаксическом значении этого слова. К числу таких определений, как мне представляется, относится словосочетание *treble-dominated* — в переводе А.С., — *дисканто-доминирующий*. В посвященной мотету книге

Джули Камминг *treble-dominated* служит характеристикой стиля, письма, мотета¹, не входя в число терминов (Камминг различает *изоритмические*, мотеты *кантиленного стиля*, в том числе *декламационный*, и мотеты с кантусом фирмусом в теноре²). Сошлюсь и на Гарвардский музыкальный словарь, в котором выражение *treble-dominated style*, наряду с *cantilena style*, трактуется как синоним *ballad style*³. А если обратиться к литературе на русском языке, мы найдем близкое по смыслу «обособление верхнего голоса» — в диссертации А.С. (с.161-162). Во всех названных случаях вряд ли возможно говорить о «строго определённом понятии», которому должен соответствовать термин.

Как бы то ни было, обилие характеристик мотета — вещь неслучайная. Поэтому намерение диссертантки «преодолеть терминологическую и сущностную “чересполосицу” в критериях и подходах к систематике мотета как чрезвычайно многообразного феномена» представляется не совсем точно сформулированной целью предлагаемого в диссертации *альтернативного подхода к систематизации мотета*. Суть этой новации — не в оспаривании уже существующих обозначений, а смене исследовательской позиции, которая позволяет, удерживая в поле зрения все многообразие мотета и соответствующие этому многообразию локальные описания, выделить три *главных аспекта* мотета и сформулировать три соответствующие им вопроса:

1. аспект *жанровое назначение* — «для чего сделано?» (вопрос о бытовании мотета);
2. аспект *письмо* — «как сделано?» (вопрос о строении музыкальной ткани);
3. аспект *композиция в целом* — «что сделано?» (вопрос о членении формы, системе ее внутренней повторности и принципах объединения целого).

Не меньшую роль играют изложенные далее *критерии* трех параметров и анализ взаимосвязи между ними, прежде всего, между *жанром* и *письмом*. Для разъяснения этой взаимосвязи А.С. приводит большую цитату из упомянутой ранее книги Джули Камминг, заодно демонстрируя «прививку» дарвиновской теории к музыковедческому методу, которую та блестяще осуществила.

«Итак, — пишет Камминг, — давайте представим себе наш мотет как разновидность голубя, выращиваемого голубеводами (композиторами и исполнителями) и используемого любителями голубей (другими музыкантами, покровителями, зрителями). Впервые он появился как отдельный вид во Франции в начале XIII века и там процветал: селекционеры приложили некоторые усилия для развития различных сортов...».

На следующем шаге рассуждений, уже о композиции — третьем аспекте мотета, А.С. дает очень краткие, но дельные характеристики *композиционных*

¹ «Treble-dominated style», «treble-dominated texture», «treble-dominated motet». См.: Cumming J. E. The Motet in the Age of Du Fay. P. 225, 251, 26.

² «Motets with a tenor cantus firmus». Ibid. P. 206-227.

³ https://books.google.ru/books?id=02rFSecPhEsC&pg=PA75&dq=Treble-dominated&hl=ru&newbks=1&newbks_redir=0&sa=X&ved=2ahUKEwiXgca1gM6LAXW6HhAIHT_iATIQ6AF6BAgEEAM#v=onepage&q=Treble-dominated&f=false

критериев, а в пункте «От функции и повода — к письму и композиции» приводит еще одну импровизацию Камминг по поводу мотета Дюфаи в честь папы Евгения: «В данном случае Дюфаи намеревался выразить притязания Евгения на традицию папской власти. Поэтому он хотел написать большое, еще более грандиозное сочинение, чем когда-либо прежде...». В продолжение этого сюжета А.С. предпринимает самостоятельную, весьма успешную попытку «музыкально конкретизировать мысль Камминг» (с. 96), дополняя ее суждения детальным анализом мотета.

Логично было бы ожидать, что аспектом *композиция* и закончится глава II, но ее заключительный пункт «Аналитическая демонстрация разных видов мотета по письму» возвращает читателя к, можно сказать, лейттеме исследования — важной мысли о том, что внутрижанровые отличия с музыкальной точки зрения — это прежде всего отличия *по письму*. В «аналитической демонстрации» сравниваются *гласообменный* мотет и мотет на *cantus medius*. Отмечу прекрасный подбор сочинений: особенно интересен гласообменный мотет на Вознесение Господне с редким для мотетов текстом из Деяний апостольских («Мужи галилейские, чему дивитесь вы, взирая на небо?»). Но в композиции исследования этот сюжет не на своем месте, тем более, что следующая глава, можно сказать, продолжает ту же тему.

Глава III посвящена мотетам Данстейбла в аспектах жанровой функции и письма⁴. Краткое рассмотрение трех аспектов в предыдущей главе уступает место подробному, при этом *жанр* и письмо показаны в их взаимосвязи.

Вначале речь идет о литургическом предназначении мотетов, на которое указывают богослужебная функция текста и хорала-первоисточника, далее — о методах работы с хоралом, а в завершение предлагается очередная аналитическая демонстрация в пункте «Три подхода к колорированию первоисточника в мотетах Пауэра, Данстейбла и Дюфаи». В подборе мотетов сочетаются установки на максимальное отличие в технике колорирования и на максимальное совпадение стартовых условий сравнения: «все мотеты — трехголосные и одноклассовые, опираются на монодические первоисточники богослужебного происхождения, в мотетах Пауэра и Данстейбла *cantus prius factus* интерпретируется в верхнем голосе, у Дюфаи — во всех трех голосах». — Здесь требуется небольшое уточнение: в мотете Данстейбла — речь идет о «*Regina celi*» — в крайних разделах формы, а именно, в начальном построении на словах *Letare, alleluia* и заключительной *Alleluia* хорал колорируется, соответственно, в двух верхних голосах (в среднем квартой ниже), а в конце — и во всех трех. Ю.К.Евдокимова приводит заключительную *Alleluia* в качестве примера симультанного варьирования в трехголосии (История полифонии, т. 2а, с. 73), в то время как в диссертации тот же фрагмент демонстрирует «свободную дискантовую основу» мелизматического распева (пример 42).

⁴ Обращаю внимание автора на разные формулировки темы в оглавлении и тексте работы.

Важным и новым ракурсом рассмотрения мотета в III главе является постоянный акцент на гармонических свойствах звучания. Как подчеркивает диссертантка, так называемая *английская манера*, оказавшая столь значительное воздействие на стиль континентальной музыки, проявилась в первую очередь в гармоническом письме — его «сладостном» полнозвучии. Интересно подмечены особенности мелодического движения в каждой из партий — с особым вниманием к частым скачкам в партии контратенора. Завершается глава очерком об английской манере в мотетах Данстейбла. Здесь интересна статистика использования кадансовых оборотов: их местоположения, числа задействованных голосов и, конечно, гармонии.

Глава IV получила не очень понятно сформулированное название: «Общая композиция мотетов Данстейбла»: композиция, общая для всех мотетов? описанная в общих чертах?

Следуя постоянно выдерживаемому в работе модусу сопоставления мотетов одного типа, созданных Данстейблом и каким-то другим композитором, А.С. избирает на этот раз изоритмический мотет Чиконии — и в пару к нему, в качестве образца «английского изоритма», мотет Данстейбла *Albanus roseo rutilat*, проанализированный с большой тщательностью и вниманием к деталям. При обсуждении вопроса о текстовых и изоритмических границах рассмотрено такое интересное и не всегда попадающее в поле зрения исследователей свойство, как несинхронность: верхние голоса часто «не успевают» за тенором. Можно добавить, что оформление границ «внахлест» в момент повтора мелодического остинато — не редкость уже в мотетах XIII века (см., например, подборку мотетов на тенор *Aptatur* из I тома Истории полифонии Ю.К.Евдокимовой: с.83-88).

Второй раздел главы, посвященный неизоритмическим мотетам Данстейбла, построен примерно по тому же плану, что и первый, хотя рубрикация этого и не отражает. Возникает иллюзия повторного чтения, т.к. в обоих разделах обсуждаются способы членения формы (система каденций, смены мензуры, изменения количества голосов), свойственные как изоритмическим, так и неизоритмическим мотетам Данстейбла. В числе общих тем — и сопоставление текстовых и музыкальных границ, и вопрос о местоположении каденций: в обоих случаях фигурируют однотипные сведения, т.к. каденции (как естественно ожидать) размещаются на границах секций и внутри секций (сс. 207 vs 229, 235). В пунктах, посвященных каденциям, повторность особенно ощутима. Во-первых, речь идет о *формулах*, причем одних и тех же: с характерным «вводным тоном», в варианте «каданса Ландини», «готической каденции» и правильного задержания септимы (или секунды), которое позднее вошло в состав самого распространенного каданса эпохи строгого стиля. Следующий нотный пример включает фрагмент примера №61 из диссертации А.С. и кадансы из двух мотетов *Ave Regina* — кантиленного и изоритмического.

а) Дж. Палестрина.

Мотет *Vineam team non sibi*.

Данстейбл. Ave Regina Ave Regina - Ave Mater - Ave mundi

К числу совпадающих позиций рассмотрения относится даже описание пропорций, которые обнаруживаются не только в изоритмических, но и в неизоритмических мотетах (с. 234, 249, 252, 270).

Хочу подчеркнуть, что моя критика в основном относится не к результатам наблюдений, а избранному способу их подачи в главе IV. Единственное несогласие вызвала установка, помещенная в самом начале этой главы: «Изложенный строго и ритмически выделенный хорал становится объектом конструктивного значения, определяя пропорции формы, тогда как колорированный первоисточник не имеет явной структурной функции и менее значителен для формообразования». — Ту же информацию можно преподнести и иначе: в изоритмическом мотете форма определяется повторами ритма (привнесенного в первоисточник), а в кантиленном — самой текстомузыкальной формой первоисточника, и только ею. И если судить по результату — стройность формы, надо полагать, равная. А если учесть, что в неизоритмических мотетах отсутствуют «нахлесты» на границах формы, все голоса паузируют синхронно, — то еще неизвестно, «чья возьмет».

И, наконец, последняя моя реплика. Дважды в диссертации мотет *Veni Sancte Spiritus* (3-голосный) назван исключением: из-за наличия «инструкции» по поводу тенора («и поется в первый раз прямо; во второй — обращенно, в третий — в возвратном движении...») (с. 201) и из-за отсутствующей тальи (с. 196). Для английского мотета это, действительно, исключения. Однако у композиторов франко-фламандской школы это прием распространенный (об этом упоминает Н.А.Симакова), встречается, в частности, в мессах Дюфаи. Сходно и оформление (слово **Canon** с двоеточием и далее — перечень действий) и сами предписания. Не объясняется ли это совпадение влиянием Данстейбла?

Поскольку все соображения были высказаны по ходу обзора диссертации, перехожу к заключительной части отзыва.

Работа А. С. Тепловой восполняет пробел, существующий в наших представлениях о жанре мотета в творчестве Данстейбла и его современников, и содержит достаточный элемент новизны. Результатом исследования стал удачно найденный, органичный подход к проблеме описания мотета *во всем множестве его жанровых ответвлений*. Фактически, была создана в своем роде общая

«анкета», пригодная в применении, что свидетельствует не только о теоретической, но и практической значимости результатов исследования.

Диссертацию А. С. Тепловой «Мотеты Джона Данстейбла и их место в эволюции жанра» отличает основательность суждения, опора на тщательно проработанные научные источники. Это завершённое исследование, выполненное на высоком научном уровне. Автореферат и 4 публикации в изданиях из перечня ВАК, соответствуют содержанию диссертации и отражают ее основные положения и идеи.

Диссертация «Мотеты Джона Данстейбла и их место в эволюции жанра» несомненно соответствует критериям, установленным пп. 9–14 Положения о порядке присуждения ученых степеней, утвержденного Постановлением Правительства Российской Федерации от 24 сентября 2013 г. № 842 (в текущей редакции), а ее автор, Анна Сергеевна Теплова, заслуживает присуждения искомой ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3 «Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение)».

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

23.02.2025

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

Подпись
УДОСТОВЕРЯЮ



ЗАМЕСТИТЕЛЬ НАЧАЛЬНИКА
ОТДЕЛА
ЛЕБЕДЕВАА, Ю.
24.02.2025 г.