

О Т З Ы В

официального оппонента

доктора искусствоведения, профессора **Ю.С.Векслер**

о диссертации **Окуновой Екатерины Гурьевны**

«Сериальная техника в Западной Европе:

история и эстетика, теория и практика»,

представленной на соискание ученой степени

доктора искусствоведения

по специальности 17.00.02 – «Музыкальное искусство»

Более полувека отделяет нас от классического авангарда после Второй мировой войны, одного из немногих периодов в истории музыки, когда техника композиции стала предметом беспрецедентных новаций. Именно с сериальной техникой, интегрирующей максимальное число параметров, связаны его главные открытия. Активный исследовательский интерес к авангарду в отечественном музыкознании постсоветского периода, компенсирующий пагубные последствия долговременного железного занавеса, не уменьшается и по сей день. Внимание уделяется в первую очередь корифеям авангарда, в то время как общая картина развития техники композиции, создававшаяся усилиями многих музыкантов – как получивших мировую известность, так и оставшихся в тени – пока еще остается недостаточно проработанной. Открытие и публикация новых архивных материалов влечет за собой необходимость пересмотра сложившихся представлений о месте и роли в этом процессе его отдельных протагонистов, а увеличение временной дистанции дает возможность по-новому оценить степень влияния сериализма на последующую эволюцию композиционной техники. Все сказанное выше определяет несомненную **актуальность** исследования Е.Г.Окуновой.

Научная новизна представленной к защите диссертации неоспорима. Прежде всего, это первое исследование, создающее целостное и системное представление о сериальной технике, которое включает в себя систематизацию терминологии, разработку теории, выявление генезиса и воздействия сериальной техники, обобщение ее эстетических основ, подробное рассмотрение

композиторской практики. Диссертация вводит в научный обиход новые исторические факты, документальные источники и неизвестные прежде сочинения, которые являются объектом детального анализа.

Результатом исследования становится пересмотр сложившихся представлений о сериальной технике. По прочтении диссертации возникает иная, более многомерная и сложная картина сериализма, и в отношении предтеч, которых оказывается немало (среди них не только Антон Веберн и Оливье Мессиан, но и парадоксальный дадаист Ефим Голышев, и «запоздавший романтик» Альбан Берг, и его недооцененный ученик Фриц Хайнрих Кляйн), и в отношении развития – большую роль в становлении сериальной техники сыграли «аутсайдеры-маргиналы» Карел Гуйвартс и Жан Баракке, причастен к этому оказался и Эрнст Кшенек, не вполне вписавшийся в эстетику Дармштадта.

Достоверность и обоснованность положений и выводов диссертации обусловлена несколькими факторами: во-первых, это опора на сформировавшиеся в современном музыковедении подходы и методы изучения серийной и сериальной техники; во-вторых, репрезентативность исследуемого материала, который включает в себя как классические сериальные опусы, так и малоизвестные сочинения, а также статьи, интервью, письма участников Дармштадских курсов и причастных к ним; в-третьих, уточнение и систематизация понятийно-терминологического аппарата, в первую очередь понятий «сериальная техника» и «серия».

Огромный и поистине неохватный материал, связанный с сериальной техникой, потребовал определенного ограничения круга анализируемых сочинений, персоналий, хронологических рамок, что безусловно оправдано: не будь их, объем текста (и так весьма масштабного) вырос бы многократно. Избранные автором аспекты – исторические, эстетические, теоретические, аналитические – убедительны, логична структура диссертации, которая выстраивается на основе сквозных тем, обеспечивая своего рода переклички между главами.

Так, в разных главах решается проблема становления сериальной техники. В первой главе показан путь осмысления и синтеза двух ее истоков –

немецкого (додекафония нововенской школы) и французского (ритмическая техника Мессиана). Здесь подробно проработан исторический контекст, который включает в себя и деятельность Рене Лейбовица в Дармштадте, и аналитические семинары Мессиана, и новое открытие – «богоявление» – Веберна. А в первом параграфе третьей главы рассматриваются разнообразные предформы сериальности – 12-тоновые эксперименты Гольшева и Кляйна, конструктивные ритмы Берга, модально-сериальные идеи Мессиана, сериальные опыты Милтона Бэббита. В разных точках планеты сразу несколько композиторов пришли к индивидуальному воплощению идеи многопараметровой серийности, причем задолго до «часа нуль», что заставляет видеть в этом историческую закономерность, а сериальную технику рассматривать не только и не столько как идеологический заказ послевоенного времени, феномен волевого происхождения, сколько результат эволюции – так же, как понимали метод композиции при помощи 12 тонов нововенцы.

В упомянутом разделе о генезисе хотелось бы специально отметить содержательный очерк о берговских конструктивных ритмах, где раскрываются причины игнорирования Берга и его открытий поколением второго авангарда. Добавим, что к числу предсериальных компонентов у Берга – наряду с автономией ритма – можно было бы отнести и описанный у Гуйвартса принцип генерализации: он присутствует в первую очередь в Камерном концерте, где число три («Бог троицу любит») определяет многие параметры сочинения, на что указывает сам Берг в Открытом письме Шенбергу, это подтверждает и изучение черновых рукописей сочинения. А доказательством существования прекомпозиционного материала, на наш взгляд, служат серийные таблицы к опере «Лулу».

Еще одной сквозной темой, связывающей разные главы, становится эстетика и критика сериализма – этим проблемам посвящены и специальные параграфы, периодическое возвращение к ним происходит и в рамках монографических очерков. Автор убедительно доказывает, что критика сериализма началась задолго до «антиавангардного противодвижения», исходила не только извне, но и изнутри, причем дискуссия о сериализме затронула и композиторское сообщество, и лингвистов, и философов, облекаясь в разные

формы – вплоть до поразительных мистификаций Бу Нильсона. В этом контексте особое место отведено позиции Теодора Адорно: последний, будучи на стороне нововенской школы (прежде всего в лице Берга и Шёнберга), в известной мере дистанцировался от додекафонного Веберна, критически оценивал и шёнберговские додекафонные сочинения, поэтому закономерным выглядит его сложное отношение к сериальной технике.

Весомый вклад диссертация Е.Г.Окуновой вносит и в разработку теории сериальной композиции. Автор вводит новые понятия – «метаряд» и «макро-ряд», разрабатывает принципы организации звуковысотных серийных структур и типологию ритмических рядов, прослеживает эволюцию сериальной идеи.

Центром исследования, на наш взгляд, стала третья глава, которая включает в себя монографические портреты композиторов-сериалистов, в рамках которых подробно рассматриваются как классические сериальные сочинения – «Структуры I» Булеза, «Перекрестная игра» Штокхаузена, – так и малоизвестные – «Сестина» Кшенека и опусы 1-3 Гуйвартса, которые вводятся в научный обиход отечественного музыковедения. Избранный для анализа материал позволяет продемонстрировать индивидуальные формы сериальной техники, а также выявить «траектории развития» сериализма в творчестве отдельных композиторов. Выбор персоналий убеждает: наряду с классиками Булезом и Штокхаузеном здесь представлены аутсайдер Гуйвартс и «романтический скептик» Барраке, большой и очень информативный очерк посвящен Кшенеку, который стал важным связующим звеном между шёнбергианцами и послевоенным поколением. Следует отметить интереснейший параграф о Гуйвартсе – практически не известном в России композиторе: «фактически являясь «отцом» сериализма, он «уступил» это право Штокхаузену» (с.290). Совершенно справедливо он сравнивается с другим аутсайдером – Й.М.Хауэром, которому не удалось защитить свой приоритет в разработке метода композиции при помощи 12 тонов. Метафизическая концепция абсолютного бытия у Гуйвартса также может найти аналогию в хауэровском мировоззрении, основанном на противопоставлении духовного и природного.

По прочтении работы возникли некоторые вопросы и замечания.

1. Не вполне можно согласиться с утверждением о том, что объективная антипсихологическая эстетика возникла в период второго авангарда (см. с. 55 диссертации). Эти идеи появились и возобладали сразу же после Первой мировой войны. Как представляется, более прав Г. Данузер, утверждающий, что послевоенный авангард возник на пересечении двух антитетических позиций: «конструктивности серийного принципа шёнберговской школы <...> и объективистской антиэкспрессивной эстетики, положенной в основу неоклассицизма Стравинского» (см. Н. Danuser. *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber, 1984. S. 307).

2. Хотя временные рамки исследования ограничены периодом 50-х годов, несколько не хватило рассуждений о дальнейшей судьбе сериальной техники. В частности, сохранила ли она свое значение в творчестве корифеев в дальнейшем и в чем ее влияние на музыкальное мышление иных композиторов?

3. Говоря о господстве у композиторов нововенской школы и в первую очередь у Шёнберга «регулярного ритма и квадратности», Пьер Булез демонстрирует странное непонимание природы ритмической организации главы нововенской школы, поскольку не принимает во внимание шёнберговский феномен «музыкальной прозы», который заключается в преодолении симметричного синтаксиса и ритмической регулярности (термин Булеза «ритмическая атональность», приведенный на с. 159 диссертации, оказался бы здесь вполне уместным). Был ли знаком Булез со статьей Шёнберга «Брамс прогрессивный» и как можно объяснить его позицию?

Все эти вопросы носят частный характер, они рождены сложностью и широтой проблематики диссертационного исследования и ни в коей мере не влияют на его высокую оценку. Диссертация Е. Г. Окуновой «Сериальная техника в Западной Европе: история и эстетика, теория и практика» – целостная научно-квалификационная работа, которая содержит решение крупной научной задачи и вносит значительный вклад в изучение музыки XX века, а потому полностью соответствует требованиям ВАК, предъявляемым к докторским диссертациям. Материалы и положения диссертации послужат основой для дальнейших исследований в области техники композиции в музыке XX века,

будут полезны исполнителям, востребованы в вузовских курсах Теории современной композиции, Анализа музыкальных произведений, Современной гармонии. Автореферат и публикации, в числе которых 21 публикация в изданиях из перечня ВАК, полностью отражают содержание диссертации.

Все вышесказанное позволяет считать, что диссертационное исследование «Сериальная техника в Западной Европе: история и эстетика, теория и практика» соответствует требованиям, предъявляемым к докторской диссертации, и критериям, установленным п.п. 9–14 «Положения о порядке присуждения ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства Российской Федерации № 842 от 24 сентября 2013 года (в ред. от 11.09.2021 № 1539), а его автор **Окунева Екатерина Гурьевна** заслуживает присуждения ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.02 — «Музыкальное искусство».

Официальный оппонент:

доктор искусствоведения, профессор,
профессор кафедры истории музыки

ФГБОУ ВО «Нижегородская

государственная консерватория им. М. И. Глинки»

Векслер Юлия Сергеевна



Векслер

Ю. С. Векслер

Ежени

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки»
603005, г. Нижний Новгород,
ул. Пискунова, д. 40
тел./факс (831) 419-40-15
e-mail: nngk@mail.ru
<http://nngcons.ru>

22 февраля 2022 г.