

## ОТЗЫВ

официального оппонента о работе

### **ПЕРЕВЕРЗЕВОЙ МАРИНЫ ВИКТОРОВНЫ**

*«Алеаторика как принцип композиции»*,

представленной на соискание ученой степени

доктора искусствоведения по специальности

17.00.02 «Музыкальное искусство»

Диссертационное исследование Марины Викторовны Переверзевой – самая фундаментальная и полная по привлечённому материалу и тщательному анализу многообразных явлений алеаторики. Алеаторика, распространившаяся в 1950–1970-е годы, имела разные, порой, самые фантазийные формы бытования вплоть до тотального её применения в искусстве композиции. Тема сложная для исследования, ибо имеет множество аспектов её толкования. Диссертация М. В. Переверзевой привлекает своим напряжённым и индивидуальным теоретическим искательством. Тема представляется весьма актуальной, ибо и в наше время мало кто из композиторов не пользуется в том или ином виде элементами алеаторики. И хотя ныне не столь привлекательна алеаторика в её крайних проявлениях (во всяком случае, в Европе), тем не менее, важность этих открытий переоценить невозможно: идеи Кейджа и представителей Нью-Йоркской школы открыли для композиторов путь к свободе композиционного мышления. Впервые в нашем музыкознании все виды алеаторной формы систематизированы по степени своей подвижности и продемонстрированы на конкретных и многочисленных анализах многих произведений. Прежде в работах отечественных музыковедов алеаторные композиции лишь упоминались без причисления

их к определенному виду или подвиду и не разделялись по степени узнаваемости, что весьма существенно для их характеристики.

Впервые автор диссертации выделяет понятие *мобиля* в классификации алеаторных композиций, создавая особую для них нишу (см. Приложение № 1). Впервые также вводится термин *модульной формы* и проанализированы разные типы этих композиций.

Автор этого фундаментального исследования демонстрирует серьёзный методологический и теоретический подход, который позволил ему встать на принципиально новый уровень этого явления.

В качестве одного из примеров личного вклада диссертантки упомяну её убеждение, доказанное на анализе ряда композиций, что многие произведения Вулфа, Штокхаузена, Ксенакиса, Берио, Фелдмана и других позволяют говорить о чертах стилей и стилевом своеобразии, которое им удастся сохранить в условиях алеаторики. Мысль очень свежая и, несомненно, новая. Вся вторая глава диссертации, где дается масштабная панорама алеаторных техник, доказывает этот тезис Марины Викторовны. В этой же главе убедительно показано, что кроме свободы в искусстве композиции алеаторика раскрыла новые возможности (нередко совместно с исполнителями) звуковой выразительности, открыла новые виды формотворчества, раскрепостила исполнителей, развил в них импровизационный момент сотворчества.

Понимание новизны и оригинальности алеаторики Переверзева убедительно подкрепляет с одной стороны, связями с традициями музыкального искусства, усматривая их в функционировании фольклора, принятой нотацией и методами ее воплощения в церковном пении периода Средневековья и позднее (XV–XVI вв.), когда было распространено совместное импровизированное музицирование. В XVI–

XVIII веках импровизаторские тенденции также процветали (см. с. 76 и далее), а моментами звуковой «игры» увлекались Гайдн и Моцарт (см. с. 83 и далее). Не забыт исследователем и джаз. В диссертации проводится мысль о том, что момент индетерминированности в музыке непрерывно нарастал, получив кульминацию в середине XX столетия. Отчасти это правильно, но с мыслью о том, что процесс развития музыки был в этом направлении предопределен, хотелось бы поспорить.

Все же после алеаторного бума, наиболее востребованной у творцов остался метод «ограниченной алеаторики», при котором автор произведения не утрачивает контроль над композицией и может выстроить ее драматургический ход согласно своей индивидуальной концепции. Об этом писали в свое время Булез и Лютославский (высказывания Булеза в работе приводятся). Что же касается предопределенности в развитии алеаторики, когда случайности в становлении композиции придается глобальный характер, то хочется напомнить, что в 1950–1960-е годы многие музыковеды писали и предпрещённости наступления додекафонной и серийной музыки. Сошлюсь на мнение выдающегося композитора современности Кшиштофа Пендерецкого, который считает, что предопределенности в развитии музыки нет, а «...периоды авангарда нужны, но они бывают краткими, примерно 10 лет. Это только в понимании Льва Троцкого может быть перманентная революция (...)»<sup>1</sup>. Кстати, и сама Марина Викторовна пишет в Автореферате (с. 42), что после 1970-х года алеаторика стала уходить на второй план: «Экспериментальный по характеру, алеаторный принцип в итоге дал исторически значимый художественный результат, а разные виды алеаторики вошли в

---

<sup>1</sup> Цит по: Никольская Ирина. Кшиштоф Пендерецкий. Инструментальная музыка. Симфонии. Оперы [Текст]. М.: «Композитор», 2012. ISBN 978-5-4254-0050-5. С. 26.

творческий арсенал современных композиторов США, Европы и России» (Автореферат, с. 42). Вот с этим утверждением я полностью согласна. И это косвенно подтверждает слова Пендерецкого, который также считал, что позднеромантический симфонизм не изжил себя (есть и такая точка зрения), а был искусственно прерван распространением додекафонии Шёнберга, идеей афористического стиля и пуантилизма Веберна<sup>2</sup>. И эту мысль о предопределённости наступления додекафонии и сериализма оспаривает прежде всего творчество Шостаковича.

Переверзева в обосновании метода алеаторики ссылается на развитие разных отраслей науки и делает это очень убедительно и квалифицированно. Особенно меня привлекли сравнения со смежными искусствами. Это очень хорошо продуманные параллели. К сожалению, приходится часто сталкиваться с размышлениями о музыке в полном отрыве от других сфер культуры. Переверзева исследует музыку XX века совершенно иначе. Для нее музыковедческий анализ разного рода алеаторики вписывается в обновления, сопровождающее искусство XX века, особенно второй его половины. Диссертантка, понимая неравномерность развития многих эстетических парадигм в изобразительном искусстве, архитектуре, театре, кино и, конечно же, в литературе – поэзии и прозе, тем не менее, находит убеждающие во многих случаях параллели и синхронизацию тому, что происходит в музыке. Наибольшее впечатление производит фрагмент (с. 163, 185), где рассматривается поэма Стефана Малларме «Бросок костей никогда не исключает случайность». Действительно, это один из примеров рождения мобильной поэтической формы. Как справедливо указывает автор, Малларме предлагает «двигаться» читателю по тексту в разных

---

<sup>2</sup> Там же. С. 137.

направлениях и по-разному выстраивать фразы и предложения. Отсюда множество разных вариантов прочтения.

Интересен фрагмент, посвящённый хореографу М. Каннингему, многие десятилетия работавшему в содружестве с Дж. Кейджем. Автор исследования солидаризируется с Е. Суриц, отмечая, что Каннингем пользуется случайностью на всех уровнях хореографии, определяя ею и лексику, и композицию, и взаимоотношения с другими соавторами – музыкантом и художником. Каннингем предлагает каждому танцовщику большое число жестов, которые те могли выбрать по своему усмотрению и показать в любом порядке. Такой подход продиктован желанием уйти от однонаправленной логической последовательности развития образа. Всё это может быть раскрепощает танец, но, на мой взгляд, ситуация, когда все танцоры оказываются солистами, чревата и многими эстетическими и смысловыми потерями. Произвольные движения танцоров и их случайные комбинации создают высокую динамическую перегрузку. Нечто подобное происходит и в некоторых алеаторических опусах, особенно в тех, где индетерминизм носит тотальный характер.

Удачны параллели с алеаторикой на примере творчества представителей абстрактного экспрессионизма – Поллока, Горки, де Кунига, Стилла и др. Эти художники Нью-Йоркской школы немало сделали в поисках независимого и оригинального стиля в современной живописи.

Менее убедительны параллели с архитектурой XX столетия. В частности ссылки на произведения Мис ван дер Роэ, Ле Корбюзье. Это архитекторы-функционалисты, для которых конструкция всегда была священной и в общем рисунке здания в подавляющем большинстве

случаев никаких передвижек не предусматривалось. Эфемерность их выполненных в стеклянных блоках построек нельзя преувеличивать.

Должна заметить, что в работе недостаточно отражено творчество наших ближайших соседей – поляков. Напомню о повальном увлечении их творчеством, особенно Лютославского. Открытия последнего в сфере «ограниченной алеаторики», его уникальные драматургические открытия в этой сфере, были взяты на вооружение многими советскими композиторами. В диссертации затронута проблема «цепной формы», где алеаторика использовалась в новом ракурсе (1980-е годы), однако, развития она не получила. Имея в виду публикацию диссертации в виде монографии, чего она достойна в высшей степени, укажу на свои статьи о «цепной форме», напечатанные на английском, польском и русском языках<sup>3</sup>. Упомяну также монографии о Лютославском: англичанина Чарльза Бодмана Рэя, американца Стивена Стаки, немки Мартины Хомма, поляков Кшиштофа Мейера и Дануты Гвиздалянки. Можно также затронуть деятельность ансамбля *Warsztat Muzyczny (Workshop)* под руководством Зигмунта Краузе. Для этого ансамбля написано 120 композиций (в том числе Луи Андриссенем, Маурицием Кагелем, Мортонем Фелдманом, Винко Глобокаром и мн. др.). Из наших соотечественников для коллектива писали Эдисон Денисов, Сергей Слонимский, Леонид Грабовский. В тему диссертации прекрасно может войти так называемая пространственная музыка Краузе для замков и лабиринтов.

---

<sup>3</sup> Никольская И. Некоторые аспекты творческого процесса у Витольда Лютославского: о типах «цепной» связи в форме на основе исследования черновиков «Chain 1» для 14 инструменталистов (1983) и «Chain 3» для оркестра (1986) [Текст] // Процессы музыкального творчества: Сб. ст. Вып. 5. М., 2002. С. 67–84.

Высказанные замечания не носят принципиального характера. Оцениваю настоящую диссертацию как превосходную, во многом первооткрывательскую. Многочисленные публикации, в том числе в изданиях, рекомендованных ВАК РФ, автореферат суммируют основные положения диссертации.

Представленная диссертация соответствует всем требованиям «Положения о порядке присуждения учёных степеней», утверждённого Постановлением Правительства Российской Федерации № 842 от 24 сентября 2013 года, предъявляемым к диссертациям на соискание учёной степени доктора искусствоведения, а Переверзева Марина Викторовна Безусловно достойна присуждения ей искомой степени по специальности 17.00.02 «Музыкальное искусство».

Никольская Ирина Ильинична,  
доктор искусствоведения,  
ведущий научный сотрудник

Сектора Искусства стран Центральной Европы

Государственного института искусствознания

129085, Москва, ул. Годовикова, д. 5, кв. 17; тел. (495) 6024643

e-mail: nikolsk-irina@yandex.ru

Горинь И.И. Умновской  
Удостоверен  
Спец. по кадр  
И.С. Горинь



27.02.2015 г.