

ОТЗЫВ

официального оппонента

на диссертацию Л.В. Лейпсон

«Музыкальный материал в творчестве представителей западноевропейского авангарда второй половины XX – начала XXI веков: от фонетической композиции к перформативности»,
представленную на соискание учёной степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство (искусствоведение).

Изучение искусства сегодняшнего дня – одна из необходимых задач музыкознания. Но она сопряжена с известным риском, связанным с отсутствием исторической дистанции, что объективно обуславливает наличие ещё не отстоявшихся точек зрения. Особенно это касается оценки тех или иных процессов, происходящих в переходные периоды, когда противоборствующие тенденции взаимодействуют друг с другом и перспективы их дальнейшего сосуществования далеко не прозрачны.

И, тем не менее, подобные исследования крайне необходимы, поскольку всегда, во все эпохи была нужна научно аргументированная рефлексия о современном искусстве. Именно перспективам развития музыки в XXI столетии посвящено исследование Л.В. Лейпсон. В нём рассматриваются процессы обновления, происходящие в авангардной ветви современного творчества, и ставится чрезвычайно важная задача – сформулировать основные проявления рождающейся на наших глазах новой парадигмы музыкального искусства.

Решению данной задачи способствует комплексный исследовательский подход, затрагивающий различные междисциплинарные аспекты, такие как философско-эстетический, культурологический, исторический, социологический, эмпирический и другие. Исследователь показывает, как существенно поколеблены сегодня базовые представления о музыке, питавшие композиторское творчество на протяжении последних столетий. Эта точка зрения не является умозрительной: о глобальных сдвигах в музыкальном мышлении уже написано немало, но в разработке этой темы насущно необходимы определённые обобщения. Необъятность данной проблемы требовала локализации и точного выбора репрезентативного аспекта для исследования. Такой аспект Л.В. Лейпсон был найден и позволил ей решить поставленную задачу. Он связан с проблемой трактовки музыкального материала в творчестве авангардно настроенных композиторов второй половины XX – начала XXI веков.

Понятие «музыкальный материал» сравнительно мало освещено в отечественном музыкознании. Диссертация актуализирует большой пласт зарубежных исследований, рассматривающий эту категорию, делая осевой для её разработки концепцию Т. Адорно, фигура которого предстаёт в работе в качестве одного из столпов зарубежного музыкознания. Представленный подход придаёт существенную новизну исследованию и делает его весьма актуальным ещё и благодаря опоре на новую музыку.

Тщательно и убедительно проанализированы в работе предпосылки кардинального обновления звуковых ресурсов музыкального искусства. Представляется верной мысль о распространении индустриально-урбанистического шумового ландшафта жизни человека XX века как о факторе, обусловившем процесс переосмысления категории музыкального звука. Отмечено противостояние активизировавшихся в XX веке способов тиражирования музыки и стремлений авангардистов к недетерминированности творчества. Современные информационные технологии и Интернет, планомерно становящийся новым пространством культуры, стали дополнительными факторами, побуждающими ряд композиторов к сознательному протесту против автономии музыкального искусства. Упомянута и «визуальная ориентация культуры современной цивилизации» (цитата из работы Н.П. Коляденко). В итоге все эти рассмотренные в исследовании процессы побудили представителей авангардного творчества осознать одну из своих главных целей – создание «музыкального искусства расширенных границ» (с. 57) – и с этой мыслью трудно не согласиться.

Трактовка музыкального материала, опирающаяся на идеи Адорно, сопрягается в исследовании с точкой зрения других современных учёных, в том числе отечественных. В диссертации в исторической перспективе показано движение музыкального творчества XX века от звуко-тонового материала к шумовому и электронному. Важный вывод осуществлённых Л.В. Лейпсон аналитических процедур гласит, что ныне происходит смена центростремительных сил организации материала – центробежными, направленными вовне, на захват новых сфер и освобождение от сложившихся канонов. Итоговая дефиниция музыкального материала, предложенная в конце II главы, логически вытекает из всего предыдущего и оказывается научно обоснованной и убедительной.

Избранные для анализа отмеченных автором тенденций музыкальные жанры весьма специфичны и опираются на новые для отечественного музыкознания понятия – это *Sprachkomposition* и пограничные жанры *Sound Art*. Удачный термин «пограничные жанры» отделяет их от синтетических жанров, сложившихся в рамках классической парадигмы. Музыкальные произведения, на которых выстраивается концептуальное поле исследования, кажутся весьма неоднородными по значимости. Наряду с авторитетными опусами таких мэтров, как Штокхаузен, Лигети, Циммерман и другими, рассматриваются совершенно новые сочинения, в числе которых, к примеру, опус 20-летнего немецкого композитора Патрика Витте. Привлечены композиции Л. Руссолю, только начинающие выходить из небытия – его новаторство не без оснований названо пророческим для современного искусства. Среди произведений XXI века особое значение в контексте проблематики исследования имеет «*Missa hebraica*» Х. Дармштадта, подробно рассматриваемая впервые. Указанная неоднородность и неравнозначность избранных автором музыкальных и «полумузыкальных» произведений не является препятствием для изучения стилевых процессов, в

анализе которых, как показал ещё М.К. Михайлов, вполне возможно отказаться от аксиологических категорий.

В процессе рассмотрения Sprachkomposition – этого нового жанра 2й половины XX века - проведено весьма тщательное исследование концепций Вернера Майера-Эпплера и их влияния на творчество К. Штокхаузена. обстоятельно раскрыт генезис ранних поисков Штокхаузена в области электронных и фонетических композиций. Подробные анализы сочинений Штокхаузена и Дармштадта отличаются тщательностью, глубиной, отточенной научной аргументацией и направленностью на тему исследования. Среди сочинений, представляющих Sprachkomposition, возражение вызывает лишь «Молоток без мастера» Булеза, поскольку кроме пения закрытым ртом, которое вряд ли может считаться проявлением нового отношения к слову, сочинение не содержит деконструкции текста.

Вполне обоснован и предлагаемый в IV главе эмпирический ракурс, связанный с аудиовизуальными впечатлениями автора от фестивалей современной музыки. Подобный подход – от живой практики к теории – можно только приветствовать. Названы причины наблюдаемой ныне глобальной мультисенсорности и кратко упомянуты примеры существующей уже с XVI века музыковедческой рефлексии по поводу аудиовизуальных взаимодействий. Очень точен вывод, указывающий на экзистенциальную взаимозависимость звукового и незвукового материала в пограничных жанрах, что принципиально отличает их от синтетических жанров конвенционального композиторского творчества.

Отмечено в работе и звуковое искусство на базе компьютерных технологий, которые всё больше претендуют на роль инициатора создания нового универсального креативного пространства современной культуры.

В работе нет апологетики музыки авангарда, многие проявления которого и спустя полвека способны лишь озадачивать – при том, что автор диссертации искренне увлечён объектом своего исследования, а это является необходимым условием успешности любой научной работы. Диссертант отдаёт себе отчёт в приоритете экспериментальных задач над художественными во многих авангардных поисках. В III главе сформулирована тупиковость идей авангарда, основанных на избегании повторности на любом уровне: с точки зрения теории информации следствием этого является энтропия. В IV главе справедливо указано на то, что в рассматриваемых в диссертации художественных явлениях много дискуссионного и противоречивого.

Л.В. Лейпсон, по-видимому, солидаризируется с оптимистическими прогнозами В. Флюссера относительно искусства будущего, считая, что новые совместные пути искусства, науки и техники могут привести к перспективным художественным проектам. Но в этом пути есть и опасность полной потери музыкой будущего своей самостоятельности и превращения её в прикладной компонент мультисенсорных взаимодействий вроде «Утопии» Кью Анксионга или описанных в работе так называемых «звуковых скульптур», - некоторые из них - «Шахматное фортепиано»,

«Акустический стол» - являются, судя по их описанию, разновидностью экзотического музыкального инструмента или коммуникативной игры.

Поэтому итоговая мысль исследования о том, что мы являемся свидетелями «прыжка» в неизвестность с наивысшей степенью риска» (с. 221) представляется в данном случае точнее успокоительных сентенций Вилема Флюссера.

Важным достоинством диссертации является источниковедческая база, содержащая большой массив зарубежной литературы (в первую очередь немецкоязычной).

В исследовании поставлены многие значимые вопросы, требующие специальной проработки. Они касаются сущности и границ музыки и авангардного искусства, художественной и эстетической ценности нового музыкального материала. Диссертация открывает перспективы дальнейших исследований в избранном направлении. Представляется весьма точной мысль о том, что включение мультисенсорного аспекта в контекст современных композиций до сих пор представляет собой сложную теоретическую и эстетическую проблему (с. 72). В Заключении высказана идея о необходимости междисциплинарного подхода к изучению современного музыкального материала, и одним из плодотворных методов здесь может стать синестетическая трактовка искува, разработка которой уже ведётся, в том числе и в стенах Новосибирской консерватории. В работе поставлены и другие вопросы, которые пока опережают контекст современности и направлены в обозримое будущее музыкального искусства.

Словом, исследование, безусловно, состоялось и его основные положения не вызывают возражений.

Вторую часть отзыва хотелось бы начать с уточнений и дополнений. Транскультурализм, описанный в I главе как новое явление конца XX – начала XXI веков, фактически уже существовал в истории музыки – только в масштабах европейского континента. Это творческая деятельность композиторов нидерландской (франко-фламандской) полифонической школы, которые свободно перемещались по всей Европе, оперировали разноязычными музыкальными жанрами и по сути первыми реализовали «интернационализацию музыкального языка» (с. 28) как одно из важнейших проявлений современного глобализма.

В процессе неизбежного включения незвукового материала в музыку XX века важной переходной ступенью от звука-тона к шуму стали эксперименты американских композиторов по «соноризации» фортепиано (кластеры, струнное и подготовленное фортепиано) и активизации ударных - здесь осуществлялась адаптация высотно неопределённых звуковых структур, готовящая слух к следующей ступеньке обновления музыкального материала.

Представляется натяжкой приводимое на с. 148 высказывание немецкого музыковеда Х. Данузера, о том, что именно благодаря жанру Sprachkomposition оказалась восстановлена «связь музыкального искусства с историей» и композиторы вернулись «к категории музыкальной

выразительности», которая была «оттеснена» на задний план интеллектуализированным языком сериализма. Пожалуй, кроме Sprachkomposition, принципы которой ещё не получили всеобщего распространения, существует огромный массив произведений иных стилевых направлений, которые и не собираются порывать с музыкальной выразительностью, в том числе и «без реставрации тональных принципов».

В анализе истоков фонематического подхода композиторов XX века к слову можно было упомянуть вклад русских композиторов, в частности, Шостаковича (опера «Нос»), Прокофьева (2я картина оперы «Любовь к трём апельсинам»), Стравинского («Прибаутки»), упомянуть футуристическую оперу М. Матюшина и А. Кручёных «Победа над Солнцем», а также отметить колоссальную роль невербальных средств в вокальном джазе.

Вопросы, которые порождает данное исследование, вызваны прежде всего актуальностью и малоразработанностью темы.

1. Л.В. Лейпсон пытается уловить некий общий знаменатель современной плюралистичной эпохи и обнаруживает его в расширении границ музыкального материала и актуализации проблемы его выбора, находя его проявления в авангардной музыке (с. 81-82). Авангард как экспериментальная и экстремальная ветвь искусства всегда занимал небольшую часть территории композиторского творчества, никогда не претендуя на роль некоего «мейнстрима». Является ли описанная тенденция доминантой музыкального творчества композиторов Западной Европы XXI века, вытеснившей на периферию традиционный тип конвенционального творчества, или она находится в стадии формирования?

2. На с. 91 читаем: «Отношения музыкального материала с музыкой как системой и окружающей средой, не являющейся частью системы, также могут быть различны: в определенные эпохи преобладают центростремительные тенденции (способствующие автономии как материала, так и системы), в иные – центробежные (способствующие разомкнутости того и другого)». Какие эпохи имеются в виду во втором случае, кроме современной?

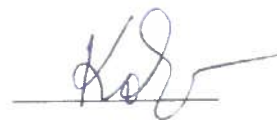
3. На с. 94 приведено определение Sprachkomposition из энциклопедии под редакцией К. Дальхауза и Х. Данузера как вида композиции, которая использует фонемы в качестве музыкального материала. Термин «фонема» неоднократно фигурирует и в тексте диссертации. Почему в работе отдано предпочтение русскоязычному варианту «фонетическая композиция», а не термину «фонематическая композиция»? Определением «фонематическая музыка», к примеру, охарактеризовал свои «Прибаутки» и «Байку» в «Диалогах» И. Стравинский.

Данные вопросы и уточнения никоим образом не ставят под сомнение научную состоятельность рассматриваемой диссертации, которую я считаю интересным и глубоким исследованием, разрабатывающим проблемы, относящиеся к категории основополагающих для судьбы современного композиторского творчества.

Всё изложенное выше позволяет заключить, что диссертация Л.В. Лейпсон «Музыкальный материал в творчестве представителей западноевропейского авангарда второй половины XX – начала XXI веков: от фонетической композиции к перформативности» является научно-квалификационной работой, соответствующей требованиям пункта 9 «Положения о присуждении учёных степеней», утверждённого Постановлением Правительства РФ от 24.09.2013 № 842, ред. от 21.04.2016, на соискание учёной степени кандидата наук. Автореферат и публикации достаточно полно отражают основное содержание работы. Автор исследования Людмила Викторовна Лейпсон безусловно заслуживает присуждения искомой ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство (искусствоведение).

02.11.2017

Коробейников Сергей Савельевич



Кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории театра, литературы и музыки
Новосибирского государственного театрального института

Контактная информация:

ГАОУ ВО НСО

«Новосибирский государственный театральный институт»

630099 г. Новосибирск, ул. Революции, 6.

Тел.: 223 48 87, 210 37 27 (факс)

e-mail организации: ngti2004@mail.ru

веб-сайт организации: www.ngti.ru

e-mail личный: korobeinikov61@gmail.com.

