

## ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА

Хрущевой Настасьи Алексеевны

о работе Никулиной Анастасии Владимировны

### «Слово как элемент музыкальной композиции в творчестве Л. Берио 1950 – 1960-х годов»,

представленной на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17. 00. 02 «Музыкальное искусство»

Выбор темы, связанной с творчеством выдающегося итальянского композитора Лучано Берио, видится вполне закономерным. Несмотря на то, что его отдельные произведения (такие как *Симфония*, *Тема: Приношение Джойсу*, *Секвенции*) уже достаточно хорошо изучены, выбранный Никулиной ракурс – взаимодействие *смыслового* и *звукового* аспектов в опусах Берио – обозначен впервые. Именно это – вкуче с продолжением экспериментов со словом и, шире, усилением *текстоцентричности* в музыке современных композиторов – делает работу безусловно **актуальной**.

В центре внимания здесь оказывается словесная организация произведений Берио, причем рассматривается она многомерно: это и интертекстуальный анализ, и аналогии с музыкальными формами, и разбор семантической окраски, и реализуемые композитором на вербальном уровне драматургические приемы. Осознавая беспрецедентно большую роль в музыке Берио слова и вообще словесного «плана» произведения, Никулина предпринимает попытку создать систему анализа, которая была бы адекватна рассматриваемому явлению. И эта попытка ей безусловно удастся.

В первой главе Никулина рассматривает проблему взаимодействия вербального и музыкального начал в творчестве композиторов второй половины XX века, помещая музыку Лучано Берио в этот контекст. Безусловно правильным решением автора диссертации выглядит рассмотрение по-отдельности (разделы 1.1.1 и 1.1.2) звуковой и смысловой сторон слова: несомненно, эти аспекты имеют свою специфику, и заслуживают специального анализа. В сферу внимания автора попадает большое количество опусов Кагеля, Ноно, Мадерны, Лютославского, Ксенакиса, Штокхаузена, Шельси, Пендерецкого и других авторов эпохи второго авангарда, в каждом из которых Никулина выделяет особенные, специфичные для конкретного композитора приемы, попутно выделяя общие закономерности.

Лучано Берио выглядит в этом ряду одной из самых важных фигур: именно в творчестве этого композитора *слово* – его возникновение и растворение, его звук и смысл, форма и аффект – становится едва ли не основным средством музыкального высказывания. Важным выводом Никулиной представляется констатация *синтеза* смысловой и звуковой работы, проявляющегося у Берио («В творчестве композитора представлен органичный синтез в использовании выразительных возможностей фони́зма

и опоре на слово как на ряд структурных языковых единиц, наделенных смыслом» – формулируется эта мысль на с. 13 автореферата). Именно этот синтетический подход во многом определяет новизну исследования Никулиной: ей удастся найти аналитические ключи к связи звука и смысла, и все выводы поэтому носят объемный, даже многомерный характер.

Во второй главе исследователь рассматривает работу слова у Берио внутри малой формы: в центр внимания здесь попадают такие его сочинения, как *Тема. Приношение Джойсу* и *Секвенция III*. Аналитическая часть этой главы впечатляет: помимо подробного рассмотрения формальных, семантических, музыкально-драматургических аспектов, здесь предлагается ряд любопытных междисциплинарных наблюдений. Например, на с. 88-89 Никулина обращает внимание на звучащий в *Теме. Приношение Джойсу* звук *ssss*, являющийся чем-то вроде органного пункта и ассоциативно относящийся к белому шуму, из которого рождается конкретный звук и смысл.

В третьей главе Никулина рассматривает функционирование слова уже внутри крупных форм Берио, выбирая в качестве объекта наиболее известное и показательное его сочинение – монументальную *Симфонию*. Автор разворачивает поистине впечатляющий анализ текстовых структур этого произведения: форма, идея и своеобразные словесные «cantus firmus» *Мифологик* Клода Леви-Стросса, эстетические константы Сэмюэля Беккета, философские идеи Второй симфонии Малера и фигура Мартина Лютера Кинга – функционирование всех этих элементов в пространстве опуса Берио сначала автором детально описывается, а потом подвергается высокому синтезу, в результате которого выявляются основные движущие слова-символы («тэги») всей *Симфонии* – такие, как *смерть-и-воскресение*.

Именно эта глава выглядит наиболее ценной в диссертации и с точки зрения ее содержания, и как пример анализа словесных структур в подобных – текстоцентричных – музыкальных произведениях.

Диссертация А. В. Никулиной написана хорошим языком и представляет собой обширное, глубокое исследование, которое может пригодиться как теоретикам музыки, так и ее практикам – музыкантам-исполнителям, сталкивающимся с музыкой Берио и близких ему по технике композиции и идеям авторов.

Вместе с тем исследование Никулиной не лишено некоторых – совсем, однако, не умаляющих его ценности – недостатков.

Один из них – недостаточно широкий спектр рассматриваемых композиторов, а значит – и методов работы со словом. Несмотря на то, что А.В. Никулина заявляет в главе 1 хронологические рамки как «вторую половину XX века», без ее внимания остаются ряд важных авторов. Упущенными оказались, к примеру, Петер Аблингер (р. 1959), создатель метода «фонореализм» и автор знаменитого цикла *Голоса и фортепиано* (многие важные в этом плане произведения относятся к 1980-90 годам); Беат Фуррер (р. 1954), в чьих операх (например, опере *Нарцисс* 1994 года) чуть ли не основным сюжетом становится «фрагментация» языка; наконец, новаторские оперы Сальваторе Шаррино (р. 1947) – итальянец, на которого

Фуррер в своих языковых экспериментах напрямую опирался. После Беріо взаимодействие слова и музыки у композиторов пережило еще несколько важных трансформаций; возможно, автору диссертации следовало бы ограничить рассматриваемые явления, к примеру, 1950-60-ми годами.

Другой проблемной зоной является область применения к словесным построениям терминов из области музыкальной формы; впрочем, это является общей особенностью всех междисциплинарных работ. Примеры рассыпаны по всей работе, укажу как на частный случай на аналогии с сонатной формой при анализе *Темы. Приношения Джойсу* на с. 70-73. В основном соглашаясь с выводами автора о «разработочности» второго раздела, я все же не могу не отметить недостаточность аргументации именно в аналогии с сонатной формой. Сонатная форма – форма специфически музыкальная, а ее внутренняя логика во многом завязана на тональном плане, поэтому переносить ее контуры в другие языки далеко не всегда уместно, а использование подобных аналогий требует подробных объяснений.

Отмечу как небольшой недостаток также некоторую перегруженность отдельных анализов (например, анализ *Секвенции* для голоса на с.120-130). Следует делать больше обобщений, а конкретику размещать или в скобках, или мелким шрифтом. Это позволило бы и подняться от описательности на более высокий, мета-уровень анализа, описывая «не падающий камень, а закон тяготения».

Вопросы:

1. Анализируя вербальные конструкции и выделяя в них условно «экспозиционность» и «разработочность», вы как-то разделяете разработку как раздел сонатной формы и «разработочность» как функцию? Есть ли в разбираемых Вами примерах из опусов Беріо случаи именно сонатной разработочности (или разработки) и какие-нибудь другие – например, похожие на разработочной раздел фуги?

2. Воздействие музыкальных форм на словесные конструкции в опусах Беріо не вызывает никаких сомнений. Было ли обратное влияние? Можно ли говорить, например, о воздействии *Секвенции III* для голоса – именно в аспекте работы с текстовыми структурами – на какие-нибудь другие его *Секвенции*, уже чисто инструментальные?

3. Можно ли говорить о связи каких-либо отдельных приемов Беріо в работе с текстом с далекими по времени образцами – например, разным темпом произнесения слов в голосах мессы, принципом антифона или способами пения в фольклоре?

Диссертационное исследование А. В. Никулиной полностью соответствует требованиям, предъявляемым к кандидатским диссертациям. Можно с уверенностью констатировать, что научные положения и выводы, сформулированные А. В. Никулиной, вполне обоснованы и достоверны. Новизна и оригинальность выбранной темы и самого материала диссертационного исследования полностью соответствуют *критериям*, установленным Положением о порядке присуждения ученых степеней.

Содержание и основные положения диссертации нашли соответствующее отражение в *автореферате* и *публикациях* в научных изданиях, включая и издания перечня ВАК. Качество оформления диссертации соответствует требованиям ныне действующей Системы стандартов по информации (ГОСТ Р 7.0.11 – 2011).

Таким образом, представленная к защите диссертация соответствует требованиям, изложенным в пп.9, 10, 14 «Положения о порядке присуждения учёных степеней», утвержденного Постановлением Правительства Российской Федерации № 842 от 24.09.2013 года (в ред. от 20.03.2021 № 426), а её автор, НИКУЛИНА Анастасия Владимировна, заслуживает присуждения искомой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство.

«7» сентября 2021 года

Хрущева Настасья Алексеевна  
кандидат искусствоведения, доцент  
Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Санкт-Петербургская государственная консерватория  
им. Н. А. Римского-Корсакова»  
доцент кафедры истории зарубежной музыки

почтовый адрес: 190068, г. Санкт-Петербург, ул. Глилки, д. 2, литер “А”.

Телефон: +7 812 644 99 88

e-mail: [rectorat@conservatory.ru](mailto:rectorat@conservatory.ru)

адрес сайта: <https://www.conservatory.ru/>

e-mail личный: [n-khroustcheva@yandex.ru](mailto:n-khroustcheva@yandex.ru)



Подпись Хрущевой Н. А.  
ЗАВЕРЯЮ

Ведущий специалист по персоналу  
  
Е.А. Павленко