

## ВІДГУК

на монографію Тукової І. Г. «Музика і природознавство: взаємодія світів в умонастроях епох (XVII – початок XXI століття)», представлену на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства зі спеціальності 17.00.03 — Музичне мистецтво.

**Мотивація та актуальність дослідження.** Тема дослідження і поставлені в ньому питання викликають великий інтерес і повагу. Як зізнається авторка, до заняття цією темою її надихнула незабутня Ніна Олександрівна Герасимова-Персидська. Я переконаний в тому, що до створення своєї масштабної концепції Ірину Геннадіївну спонукав також палкий інтерес до сучасної музики, до музикознавства і науки в цілому. Кожний свідомий музикознавець напевно відчуває ментальний дискомфорт, коли йому доводиться доповідати людям про сучасну музику, пояснювати її. Одна з причин цього – розпливчатість теоретичних та історичних понять, неузгодженість положень, які відбивають цей складний і багато в чому незрозумілий науковцям феномен.

В чому співпадають, або перетинаються, або розрізняються поняття модернізму, авангардизму, постмодернізму, пост-постмодернізму, мета модернізму тощо? Як вони співвідносяться з стильовими категоріями фонізму, абстракціонізму, експресіонізму, фольклоризму тощо? Як згадані явища корелюються з музично-мовними принципами (тональності, тонікальності, модальності, пантональності та ін.) і різними техніками композиції (додекафонною, пансеріальною, алеаторною та ін.)? З цим хаосом теоретичних та історичних уявлень потрібно розбиратися. Ірина Тукова рішуче прийняла на себе цю тяжку, невдячну, але шляхетну місію. І запропонувала своє оригінальне й переконливе вирішення проблеми.

Її дослідження має декілька теоретичних цілей. Зокрема, вона може, як пише авторка «...стати поштовхом до створення нових методів аналізу, систематизації явищ художньої культури тощо». Безумовно, це так. Однак за цими важливими завданнями вимальовується більш масштабна ціль – зрозуміти суть історичного процесу в царині європейської академічної музичної культури, встановити його чинники і «механізми». Навряд чи можна знайти в сучасному музикознавстві більш актуальні спрямування.

Для досягнення поставленої мети дослідниці знадобилося звернутися до різних галузей наукового знання – історії, теорії, методології, технології художньої творчості, філософії та історії мистецтва, історії та методології науки, теоретичних положень природознавства. Така множинність наукових засад обумовлює звернення до широкого спектру методів. Серед них найбільш помітне місце займає *метод аналогії*. Пані Ірина приділила спеціальну увагу поясненню і обґрунтуванню цього метода, який – маємо визнати – не часто застосовується музикознавцями цілком свідомо і ефективно. Більше його використовують спонтанно і якимось сором'язливо. Спираючись на могутню філософську підтримку (з особливим задоволенням відзначаю роль в цій справі праць видатного одеського філософа Авеніра

Уйомова), дисертантка довела законність та ефективність використання аналогії в рішенні музикознавчих проблем. Цей результат дослідження я розцінюю як вагомий внесок в процес розбудови методології вітчизняного музикознавства.

**Структура роботи.** Монографія відрізняється стрункою побудовою. Логіка викладу має великий запас міцності: ретельно викладені постулати; усі основні поняття отримують формулювання; етапи і повороти в розвитку концепції заздалегідь попереджаються; кожне нове твердження ретельно аргументується; формулювання висновків не залишають недомовок. В цілому монографія справляє враження залізобетонної конструкції.

**Завдання роботи** демонструють великі наукові амбіції дисертантки. Їх багато. Більшість з них є суворо необхідними для досягнення головної мети. Але є й такі, що можна було б і не ставити окремо. Останні два завдання могли би стати метою двох окремих докторських дисертацій

**Головні результати дослідження.** Експонуючи головну проблему дослідження, пані Ірина веде розмову про «два світи», або навіть «дві культури» – природознавство і музику. Подібне протиставлення обговорюється в літературі. Однак не трудно здогадатися, що зазначене протиставлення – риторичний прийом. Насправді ж авторка доводить протилежне: мистецтво і наука – це дві сторони *одного* світу, *однієї* культури. Як вони співвідносяться? Це питання є одним з головних у дослідженні Ірини Тукової. У авторефераті сказано що вони являють собою «навзаєм доповнювальні сфери інтелектуально-духовної діяльності людини». Отже, природознавство і музику об'єднує те, що вони належать одній сфері інтелектуально-духовної діяльності людини. Добре сказано. Але що значить «навзаєм доповнювальні»? Як «інь» і «ян»? Як «троянди й виноград, красиве і корисне»? Знову здогадуємось, що тут додано трохи інтригуючої риторики. Звісно, що взаємні відношення між музикою і природознавством є набагато більш складними, аніж взаємне доповнення недоліків або чеснот одне одного.

Для заглиблення у проблему пані Ірина звернулася до поняття умонастрій епохи, яке запропонував блискучий, але недооцінений у нас дослідник культури Ервін Панофскі. Поняття *умонастрій*, вочевидь, є спорідненим до більш звичних і поширених в літературі понять *світогляд*, *світосприйняття*, *світовідчуття*, про що сказано в роботі. Воно є більш свіжим, не обтяженим зайвими конотаціями. Імовірно, Ірину Тукову в цьому виразі привабив семантичний план морфема «ум», пов'язаний саме з інтелектуальною стороною діяльності людини, а також і метод проведення німецьким вченим аналогій між різними явищами культури і мистецтва. Наважусь припустити, що поняття *умонастрою* може бути висвітлено також в контексті інших загальнонаукових категорій, таких як *інтенціональність* (за Едмундом Гуссерлем), *установка* (за школою Дмитра Узнадзе).

За визначенням пані Тукової умонастрій – це «*сукупність принципів, що відбивають панівне для певного історичного періоду уявлення про світ*». Дозволимо собі легку корекцію даного формулювання, виходячи з нашого розуміння авторської концепції: принципи умонастрою радше не *відбивають*

уявлення про світ, а *створюють* його (або вони входять до його складу, якщо уявлення про світ розуміється як щось більше, ніж продукт діяльності людського ума). Тут можна потрапити в логічне коло (на зразок питання про первинність яйця та куриці): принципи умонастрою відбивають уявлення про світ; в той же час уявлення про світ є наслідком дії принципів умонастрою. Таке логічне коло може зненацька заявити про себе і в роздумах про музику: що раніше – принципи умонастрою епохи, які впливають на принципи музичного мислення; чи первинними є принципи музичного мислення, які визначають (разом із принципами наукового мислення) умонастрій епохи?

Зазначимо, що поняття *умонастрій епохи* – не самоцільний предмет дослідження, а інструмент для вирішення важливих проблем музикознавства. Тому важливо уяснити, наскільки він є точним і корисним. Ірина Тукова прикладає багато зусиль для вдосконалення його евристичного потенціалу. І досягає очевидного успіху в напрямку «заточки» цього поняття на проблеми історичної періодизації науки і музики. Цю думку можна проілюструвати переконливими висновками авторки щодо хронологічних маркерів розвитку наукових ідей та музичного мистецтва.

Орієнтуючись на категорію умонастрою дисертантка розподіляє історичний шлях європейської (точніше євро-американської) фізичної науки та музичної культури останніх чотирьох з лишком століть на два етапи: *класичний* та *некласичний*. Звісно, було б краще замість слова-заперечення *класичності* підібрати для позначення другого періоду інше слово, що вказує на якусь нову якість. Однак справа не в назві. Запропонована Іриною Геннадіївною історична періодизація є всебічно і глибоко аргументованою. Вона надає міцного фундаменту не тільки для розгортання авторської концепції, але й для будь-яких музично-історичних досліджень.

Меншу «гостроту» поняття умонастрою, якщо оцінювати його як науковий інструмент, має у дослідженні стратифікаційного устрою культури. Ясно, що чим ширшим є соціокультурний ареал, в якому ми шукаємо єдність «умонастрою», тим менше шансів знайти його ознаки. В будь-який історичний час в науці та музичній культурі співіснують різні умонастрої. Їх різність обумовлена національними традиціями, різноманіттям культурних позицій та соціальної психології людей, видом їх життєдіяльності тощо. Навіть якщо йдеться тільки про академічну сферу композиторської творчості, властивості одного цілісного умонастрою можна знайти хіба що для чітко обмежених груп суб'єктів інтелектуально-духовної діяльності. Причому вони можуть бути зовсім різними в різних місцях і умовах (уявимо собі, наприклад, умонастрої викладачів дармштадських курсів нової музики в 50-х роках минулого століття та порівняємо їх з умонастроями членів правління спілки композиторів УРСР того самого історичного етапу).

Зауважимо, що звернення І. Тукової до поняття умонастрою спрямоване на знаходження принципів *новаторського наукового і художнього мислення*, яке має наслідком суттєві зміни у системі наукових знань, в організації засобів музичної виразності, і веде до якісно нової ситуації в цих галузях культури. Іншими словами, йдеться про *ментальність наукового і*

*художнього авангарду* (в широкому сенсі цього слова). В цьому плані дослідження дисертантка досягає вражаючого успіху.

Спираючись на праці методологів та істориків науки, тим самим поглиблюючи аналогію між наукою і мистецтвом, пані Ірина формулює три принципи умонастрою, притаманні класичній добі музичної та природознавчої історії (*універсальність, детермінізм, редуція*) і три принципи неklasичного етапу (*множинність, темпоральність, складність*). Принцип *темпоральності* в музичному умонастрої, на жаль, не розглядається, хоча в тексті можна знайти достатні підґрунтя для узагальнень в цьому напрямку (наприклад, у слушній критиці поглядів М. Аркадьєва).

Прояви кожного з встановлених принципів прослідковано дуже ретельно і переконливо, як в природознавстві, так і в музичному мистецтві. Таким чином, одним з найважливіших теоретичних досягнень Ірини Тукової є визначення принципів – скажу по-своєму – менталітету європейського інтелектуально-духовного авангарду останніх чотирьох сторіч.

Для того, щоб довести наявність спільних принципів у музичному та природознавчому мисленні, дисертантка могла рухатися різними шляхами. Один з них є самим очевидним, прямим і найскладнішим. Це шлях пролягає через психологію наукового і художнього мислення. В цьому напрямку є певні здобутки. Праці з психології наукового пізнання Жака Адамара, Андрія Брушлінського, Маріо Бунге, Абрахама Маслоу, з психології музичного мислення Григорія Костюка, Антона Мухи, Ігоря Пясковського та ін. дозволяють встановити спільні передумови і механізми цих видів діяльності. Другий відомий шлях до виявлення спільного підґрунтя науки і мистецтва – дослідження загальних законів Всесвіту, які проявляють себе в музичному формотворенні, і відбиваються в положеннях природознавства. Йдеться про принципи симетрії, числових пропорцій, рівноваги, економії матеріалу, гомоморфізму, еволюції тощо. Обидва зазначені напрямки не привабили уваги Ірини Тукової імовірно з тої причини, що вони виявляють вічні, незалежні від історичних змін, стосунки між наукою і мистецтвом. Для того, щоб пояснити часову кореляцію між фундаментальними змінами в природознавстві та музичному мистецтві, дослідниця звернулася до категорії музичної мови.

Але не одразу. Спочатку вона надала скісні свідчення існування взаємозв'язку між природознавством і музикою. Такими свідченнями послужили численні приклади захоплення видатних науковці-фізиків музикою і більш рідкісні прояви глибокого інтересу музикантів до проблем природознавства. Звичайно, такі приклади не є серйозним аргументом. Вони свідчать радше про те, що наукою і музикою займалися, як правило, інтелігентні, гармонійно виховані люди з класичною освітою.

Інший шлях реалізації методу аналогії полягав у зіставленні природознавчих і музикознавчих концепцій. Цей варіант також лише торкається проблеми, і навіть вносить в розгляд питання легкий туман. Ясно, що аналогія між природознавством і музикою – це одне, а між природознавством і теорією музики – це зовсім інше. Наука, у

максимальному спрощенні – це обмежені у значенні поняття, формалізовані і жорстко зв'язані судження, конвенціональні знаки. А музика – це необмежені за смыслом звукові форми, довільно побудовані на основі моделей художні наративи, переважно іконічні знаки тощо. Однак музичні теорії – це хоч і не так суворо організована, але все ж таки наука. Тут потрібно констатувати не аналогію, а принципову спорідненість інтересів, цілей, методів, засобів дискурсу. Саме на такий висновок наводять майстерно проведені І. Туковою аналізи теоретичних концепцій Ж.-Ф. Рамо, який впевнено йшов у фарватері наукових принципів Декарта і Ньютона, та А. Б. Маркса, який орієнтувався на тогочасні методи таксономії об'єктів живої та неживої природи.

Вичерпавши потенціал цікавих, але скісних підходів до побудови аналогії, Ірина Геннадіївна звертається до феномену музичної мови як тої сторони музики, яка має більшу інерційність розвитку у порівнянні зі стильовими напрямками, школами, персональними манерами, і змінюється, за припущенням, в синхронії з парадигмальними метаморфозами комплексу знань про фізичний світ.

Розробка теорії музичної мови складає друге масштабне завдання монографії, і найважливіше досягнення дисертантки. Відсторонюючись від гострих проблем музичної семіотики (семіології), пані Ірина бере за основу лінгвістичну модель устрою мови, яка була в принциповому вигляді запропонована Ф. де Соссюром і Луї Єльмслевим, а потім адаптована до потреб теоретичного описання музичної мови. Звичайно, мені, як розробнику цієї моделі, дуже приємно, що вона згодилася Ірині Геннадіївні та ще й отримала важливі доповнення і уточнення з урахуванням фундаментальних особливостей музики некласичної епохи. Зокрема, дослідниця слушно вказує на те, що звуковисотний стрій в деяких напрямках музики ХХ сторіччя перестає відігравати значення універсального базового принципу. Натомість особливе місце займає в музичній мові принцип упорядкування тембральної сторони музично-звукового процесу. Також, за думкою пані Ірини, роль базового компоненту музичної мови починає відігравати в некласичній музиці фактура. В цьому твердженні також є сенс, хоча питання про «нульовий» рівень фактури (тобто можливу відсутність фактурного устрою в музично-звуковому процесі) залишається відкритим.

Всі положення щодо музичної мови доводяться теоретично, підкріплюються аналітичними розвідками та наочними музичними ілюстраціями. Врешті решт в монографії І. Тукової складаються контури нового аналітичного методу, чітко орієнтованого на параметри мовної організації звукових об'єктів (творів некласичної музики).

Зауважимо, що запропонована Іриною Геннадіївною структура базису музичної мови дозволяє вдало пояснити не усі зміни принципів умонастрою на межі ХІХ і ХХ століть. Так, наприклад, для демонстрації і пояснення дії принципів детермінізму, редукції та складності дослідниці більше згодився аналіз над-мовного рівня музичної форми, а саме – синтаксичного і тематично-композиційного рівнів. У зв'язку з цим Ірина Геннадіївна звернулася до теоретичної концепції М. Арановського. Вона успішно

використала поняття моделі і можливості проведення аналогій між принципами побудови наукової картини природи і принципами устрою музичної композиції.

Наступна велика заслуга дослідження Ірини Тукової полягає в тому, що в її праці охоплено єдиним теоретичними підходом великий масив найрізноманітніших творів, що репрезентують музику, яка створена у нашому столітті. І хоча дослідниця скромно заявляє про те, що вивчення музичної мови некласичної епохи на рівні норми та узусу – це діло майбутнього, вона вже в даній праці робить суттєві кроки в даному напрямку. Звичайно, це дуже громіздке і окреме завдання, бо конкретних музичних мов, або, якщо завгодно, діалектів сьогодні є значно більше, ніж їх було в класичну добу (тут як раз і проявляє себе світоглядний принцип множинності). Однак розроблена І. Туковою модель мовного базису надає привабливу можливість «приведення до спільного знаменника» таких різних в естетичному, поетичному, технологічному плані явищ, як «мінімалізм», «бриколаж», «акусматика», «нова простота», «нова складність» тощо. Констатація їх спільного базису дозволить чітко визначити різні норми та осмислити узуси, представлені окремими творами. Можливо такий підхід дозволить у майбутньому виявити, як сказано у «Вступі», ознаки «формування нового класичного етапу розвитку музичної мови у XXI столітті».

Окрім зазначених головних досягнень дослідження зазначимо: успішний компаративний аналіз історії розвитку академічного музичного мистецтва та історії природознавства, починаючи від XVII і до початку XXI століття; введення до аналітичного обігу низки композицій сучасних українських авторів, показових для некласичного етапу музичної історії; поглиблення теоретичного розуміння рівнів та механізмів взаємодії наукового та художнього видів пізнання світу.

Потрібно зізнатися, що пробуджена концепцією Ірини Тукової спрага пізнання не минула після акту її критичного осмислення. Навпаки, вона розпалася ще більше (Чи це не надійна ознака справжньої наукової якості роботи?!). Отже, неможливо утриматися від деяких запитань і полемічних зауважень.

#### **Зауваження і запитання:**

1. На сторінках монографії міститься багато надзвичайно цікавих цікавих аналітичних суджень авторки щодо форми і образного змісту творів сучасної музики. До таких належить аналіз твору «Гравітація» Алли Загайкевич. Здійснений аналіз чудово демонструє аналогію між музикою і фізичним феноменом, яку талановито провела сама композиторка, і яку теж талановито підтримала пані Ірина. Даний епізод дослідження дозволяє поставити декілька питань, уточнюючих явище *художньої аналогії*. По-перше: яку міру точності має дана аналогія? Чи реалізує музичний текст кількісні відношення між двома тілами, що знаходяться у гравітаційній взаємодії (здається, квадратична пропорція прямої чи зворотної залежності між силою, масою та відстанню між умовними звуковими об'єктами не реалізована в творі)? По-друге, чи коректним є порівняння двох віолончелей з

двома тілами, що змінюють силу взаємного тяжіння (не сказано, що відстань між віолончелями, або їх маса змінюється); можливо аналогами фізичних тіл є звуки двох інструментів? По-третє: чи можна вважати, що твір «Гравітація» є прикладом «музичного втілення закону Всесвіту» (с. 111)? На нашу думку, закон гравітації втілюють фізичні тіла, утворені з баріонної матерії і маючі певну масу. Якщо Алла Загайкевич вже завершила твір, який інспірований явищем гравітації на рівні квантової взаємодії (обмін калібрувальними бозонами при низьких енергіях), то чи буде це втіленням закону Всесвіту? Або це буде втіленням образного аналогу закону квантової фізики? Відповідь на ці запитання імовірно дозволить внести тонкий, але важливий нюанс у формулювання проникливих спостережень Ірини Геннадіївни.

2. Поняття *звукової організації* зайняло важливе місце в розробленій Туковою концепції музично-мовного базису. Це слушно. Однак сам вираз є надто загальним. Він не охоплює специфіки тих явищ, які має відбивати, бо вся музична мова в цілому визначається як звукова організація. Вітчизняна наукова традиція звичайно використовує в аналогічному сенсі термін *лад*. В зарубіжній теорії музики вживаються поняття *modality* чи *tonality*, значення яких уточнюється за допомогою поняття звукоряду (*scale*). В класичній музичній мові ці поняття вказують на закономірність синтаксичного функціонування (дистрибуції) тонів різної висоти, з яких складається – скажемо словами Тукової – акустичний об'єкт. Однак лад може означати організацію не тільки звуковисотної структури, але також порядок тембрової, артикуляційної, динамічної модуляції звукової форми. Мабуть не варто категорично відмовлятися від включення «ладу» до базових принципів музичної мови.

3. Для сучасної музики – вважає Тукова – характерно «використання музичних і шумових звуків як природного, так і штучного походження». Тут є термінологічне непорозуміння. Звичайно, можна розуміти шум в контексті інформатики (як перешкоду при передачі та сприйманні інформації), або в аспекті естетики (шум як неприємні для відчуття звуки). Однак, здається, Ірина Тукова трактує шум як акустичне явище. Якщо так, то варто звернути увагу на те, що музичні звуки, притаманні будь-якій культурі – це звуки обох видів, тобто шуми і тони. Логічно вважати, що будь-який шум, з якого утворюється музика, є музичним звуком. Не даремно людство винайшло купу спеціальних пристроїв – ідіофонів та мембрано фонів, які з давнини мають широке використання в художній практиці народі Землі. Доречі гарний приклад шумового матеріалу музики наводить сама дослідниця: перший антракт в опері «Ніс» Д.Шостаковича. Треба погодитись з дисертанткою в тому, що шумові звуки отримали в музиці ХХ століття значно ширше використання, аніж було раніш. Однак не варто вважати їх новим елементом музично-мовного базису. Навпаки, це найстаріший вид музичної фонетики.

4. Дуже цікавим є питання щодо проявів принципу детермінізму в класичній музиці і принципу вірогідності в музиці некласичній. Є достатні підстави для подібної постановки питання. Але рішення не є очевидним. З одного боку музика є частиною фізичного світу і може розглядатися крізь

призму концепції детермінізму. З іншого боку, вона є продуктом надприродної поведінки людини, наслідком її духовної свободи. З цієї причини вона далеко виходить за межі фізичного детермінізму. Це підтверджується і науковими методами. Спроби математичного, зокрема комп'ютерного моделювання музичної форми (наприклад, за методами Шеннона чи ланцюжків Маркова), що були здійснені в Європі та США у 60-х роках ХХ ст., виявили імовірнісну природу зв'язків між елементами класичної музично-звукової форми. Деякі методи компонування (наприклад, стохастична музика Яніса Ксенакіса) втілюють ідею «імовірнісної причинності». Отже, дане питання потребує окремого дослідження.

5. Декілька наївних запитань щодо поняття умонастрою: А) умонастрій епохи – органічна цілісність, механічна цілісність (агрегат), чи агломерат?

Б) звідкіля (з яких причин) береться цілісний і єдиний для людей однієї епохи умонастрій? Наприклад, звідки в епоху класичної науки береться в умонастрої принцип універсалізму фізичних законів? Можливо він є наслідком релігійного переконання в тому, що Всесвіт є цілісним і усюди однаковим завдяки цілісності акту його творіння? А може причина в іншому, наприклад в однаковості функціонування людського сприйняття, чи у обставинах соціального буття? В будь-якому разі можна порадити Ірині Геннадіївні ввести в контекст своїх подальших досліджень сучасної музики деякі міркування щодо причин, чинників виникнення тих чи інших принципів умонастрою.

**Зауваження щодо оформлення.** Стиль викладення викликає щире схвалення. Не зважаючи на теоретичну складність обговорюваних явищ, текст усюди є ясным, точним, підкреслено науковим, хоча і не позбавленим засобів образної виразності. Деякі думки та кванти інформації появляються в тексті декілька разів. Втім, зміна контексту та варіювання форми таких ремінісценцій допомагають краще зрозуміти те чи інше положення.

Підкреслимо, що висловлені зауваження не кидають тінь на принципові положення концепції І. Г. Тукової.

**Практичне значення** дисертації полягає у можливості застосування положень роботи у творчій та дослідницькій діяльності музикантів-виконавців, у викладанні навчальних курсів історії та теорії музики, теорії композиції, аналізу музичних творів.

На основі аналізу тексту монографії та автореферату, знайомства з публікаціями автора, ми приходимо до наступного висновку: робота І.Г. Тукової «Музика і природознавство: взаємодія світів в умонастроях епох (XVII – початок ХХІ століття)», представлена на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства зі спеціальності 17.00.03 — Музичне мистецтво є завершеним, цілком самостійним, актуальним, інноваційним, теоретично обґрунтованим і практично корисним дослідженням. Воно пропонує оригінальний підхід до періодизації музичної історії; започатковує новий метод аналізу музичних творів, що спирається на аналогію між музикою і природознавством; розвиває вітчизняну традицію теорії музичної мови; містить багато нової інформації та аналітичних спостережень щодо творів



сучасних українських композиторів та має багато інших чеснот. Висновки автора характеризуються достовірністю та новизною. Дисертантка проявила широкі знання спеціальної літератури в різних галузях науки, фундаментальну теоретичну підготовку, розвинуті аналітичні уміння, високий творчий потенціал. Вона заслуговує присудження наукового ступеня доктора наук за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво».

Професор кафедри музичного мистецтва і хореографії  
Південноукраїнського національного педагогічного  
університету ім. К. Д. Ушинського,  
доктор мистецтвознавства, професор

Шип С. В.

