

## В І Д Г У К

офіційного опонента

дисертації **Богдана Миколайовича Дем'яненка «Індивідуально-стильова специфіка музичного мовлення у партесних концертах другої половини XVII – першої половини XVIII століття»** на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво

Для нашого часу невичерпним джерелом *«нескінченно-іншого»* стала музична спадщина Бароко. Її відкриття, пізнання, засвоєння, актуалізація відбувається у ситуації напруженої проблематичності, що вивільняє потужний струмінь інтелектуалізму, енергію якого можна порівняти хіба що із завзяттям старателів часів «золотої лихоманки». «Розкопки» у різних архівних зібраннях, пошуки, опис та систематизація нотних рукописів, запекла полеміка навколо їх атрибуції, розшифровок, редагування, реконструкцій, врешті решт, винахід «справжнього» звучання барокових інструментів або барокового співу – все це супроводжується майже маніакальним захватом, далеким від буденних сенсів.

Наслідком схожого завзяття стало, очевидно, і створення даної дисертації. Її масштаб вражає. Загальний обсяг праці перебільшує півтисячі сторінок, які насичені максимально концентрованим викладом інформації, потрібної для розуміння та обґрунтування оригінальних ідей автора. Варто зазначити, що Богдан Миколайович Дем'яненко сьогодні – чи не єдиний в Україні, хто активно працює у царині ймовірно-статистичної, частотної аналітики музичного мовлення, яке ним усвідомлюється як мікрорівень розгортання стильових процесів. Поняття стилю дослідник обирає як звичну для осмислення історичних змін категорію, яка, крім того, виявилася зручною для розробки статистичної методики стильової атрибуції музичних творів. Розглядаючи різні підходи до визначення самого поняття «стиль», дисертант особливо акцентує його полісемічність і широке застосування як константної характеристики принципів відбору та комбінації наявних мовних засобів. Шукаючи точні методи диференціації історично-типологічної, регіональної та індивідуальної специфіки мовлення, Богдан Миколайович Дем'яненко намагається уникати визначення стилю з естетичних позицій.

Дисертант знаходить альтернативу второваним шляхам опису музичних феноменів Бароко (українського в тому числі), категорично знімаючи питання семантики. Він так само ігнорує «спеціалізований художній зміст» і залежність художнього рішення лише «від конкретного художньо-образного задуму» - с. 78), як це роблять сучасні фізики, коли розглядають реальність як ідеальний об'єкт лише у тих параметрах, які зрозумілі і доступні для пояснення, решта ознак і властивостей просто

виноситься за дужки. Інакше кажучи, Богдан Миколайович Дем'яненко сміливо осягає в цілому і конкретно специфіку партесного співу («партесного стилю») та обумовленої ним особливої «писемно контрольованої традиції», спираючись не на теорію афектів або кодекс риторичних фігур, а зосереджуючись виключно на формальних механізмах використання мови – на «музичному мовленні» у партесних концертах з точки зору частотності і структури, моделюючи свій ідеальний уявний об'єкт – «багатовимірний простір стильового розрізнення». Це дозволяє вперше з високим ступенем вірогідності атрибутувати композиції з різних осередків партесної творчості, а в межах осередків – окреслити відмінності індивідуального застосування музично-мовних засобів у доповнення тих часткових даних, що пропонують музична текстологія та палеографія.

Як зазначає фахівець з комп'ютерної лінгвістики Юрій Апресян, «зміст моделювання полягає в тому, щоб замість прихованих від нас властивостей об'єкта вивчити ті властивості моделі, що вже задані в явному вигляді і поширити на об'єкт всі ті закони, які виведені для моделі».

У якості аналітичного матеріалу обираються більше семи десятків партесних композицій, у тому числі п'ятдесят п'ять творів, розшифровка яких належить самому дисертанту (перелік залучених творів вміщений у Додатку А). Серед значної кількості рукописних та опублікованих джерел, для розробки та апробації статистичної методики атрибутування партесних творів обираються лише восьмиголосі партесні концерти із повним комплектом партій.

Моделювання починається зі встановлення гіпотетичних параметрів – «параметрів порівняння», серед яких обираються найбільш «ефективні для стильового розрізнення» (с. 77). Надскладним завданням, яке було блискуче розв'язано у дисертації, було створення формальної моделі стильового розрізнення партесних текстів, яка фактично стала концептуальним ядром дисертації.

Треба підкреслити, що побудова і застосування такої моделі є надзвичайно складною справою і щоб перевірити всі наведені дисертантом розрахунки, графіки, матриці, треба пройти весь той шлях, яким прямував дослідник більше десяти років, збираючи масиви даних як вручну, так і за допомогою комп'ютерного додатку, що перетворював MIDI-код нотного редактора у певну числову таблицю.

Опрацювання результатів дозволило зробити висновки, що мають, на мій погляд, фундаментальне засадниче значення для подальшого дослідження стилістики партесних композицій за характеристиками музичного мовлення.

**Питання,** які пропонуються дисертанту для дискусії, спричинені прагненням, насамперед, уточнити його позиції у певних аспектах.

Перше питання, власне, інспіроване блискучою статтею Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської про музику Джезуальдо (СПб, 2013), де ключовим постає поставлене запитання: «Що являється силою, яка породжує основні властивості мадригалу у Джезуальдо?» Відповідь чітка і конкретна: «емоція і слово». А у випадку з партесним стилем «що є тим рушійним чинником, який породжує основні властивості партесної практики?» (Це ж не тільки цілком слушно вказана у дисертації «компенсаторна прагматика» – щоб православний спів не поступався звучанню органу в католицьких храмах?)

Друге питання. Якщо скористатися визначенням стилю, найбільш близьким до уявлень дисертанта («стиль як система конвенцій»), то як можна було б оцінити мовлення в умовах «партесного стилю» – як «чистий» феномен, коли визначальні («стильорозрізні») елементи присутні у всьому корпусі творів у незмінному виді і належних співвідношеннях на потрібних місцях, або це – свого роду еkleктичний стиль, що містить «вкраплення» інших стильових утворень? Інакше кажучи, як співвідносяться спостереження дисертанта над партесним стилем із затвердженим у сьогоденні сталим поглядом на «українське Бароко» як «мікст» барокових і ренесансних або барокових і класицистичних рис?

Третє запитання. На сторінці 162 побіжно вказується на «помилки переписувача». Якого роду ці помилки? Як прийнято визначати помилки або індивідуальну манеру майстра, його експеримент? Так, наприклад, на с. 115-116 дисертації звертається увага на те, що «Концерт “Веселитесь, праведніі” аномально сильно відрізняється від всіх інших (зокрема, завдяки непомірно великій неоднорідності гармонічної пульсації в *tutti*, якої не зустрічаємо у творах інших авторів)». Цей зразок вкладається у «сектор свободи», яким міг користуватися автор, чи цю «аномалію» можна кваліфікувати як «некомпетентність»? І взагалі, якими для партесного світу були межі дозволеного?

Нарешті, останнє: якими вбачаються подальші перспективи застосування у музикознавстві запропонованої методики? Яким більш придатним для її вдосконалення може бути аналітичний матеріал – «восьмиголосі твори без повного комплекту партій», або «дванадцятиголосі (чи *n*-голосі) твори із повним комплектом партій», або твори іншої доби? Чи має запропонована методика атрибуції музичних текстів універсальний потенціал? Наскільки реальною сьогодні є комп'ютеризація цієї моделі?

У якості **зауваження** поділюсь своїми сумнівами стосовно залученої у дослідженні термінології. Впровадження базового поняття авторської концепції («музично-мовленнєвий конструкт») та пов'язане з ним гроно похідних утворень, на мій погляд, є доволі дискусійним, оскільки недостатньо обґрунтоване і, головне, не вписується у існуючий загальнонауковий «словник». Дефініція, якою обмежується дисертант («Музично-мовленнєвим конструктом називаємо модель звукових комбінацій у музичному тексті, характеризувану межами варіативності елементів та відношень (атрибути конструкта)» с.188), має вигляд простої констатації, однак вона потребує прояснення для своєї «легалізації» як у полі стильових теорій мистецтвознавства, так і тим більше у суворій термінологічній царині лінгвістики. Поширений у психології, філософії, соціології, термін «конструкт» має різне значення і сфери застосування, а тому потребує окремого термінологічного упевнення, а саме, – визначення і самого терміну «конструкт», і того, що є його «атрибутами» (слово також вельми багатозначне), і всього «конструктивного рівня» (с. 116), а також вимагає їх кореляції із вже існуючими визначеннями. Не можна залишити без уваги збіг «конструкта мовлення» і «мовленнєвого конструкта», ступінь його елементарності та «несемантизованості» («найпростіший, несемантизований» засіб, що не має «першочергового художньо-образного значення» - с. 103, 154), нарешті, коректність його введення у музично-аналітичні практики. Потребує додаткового уточнення у контексті даного дослідження і поняття «стиль мовлення». Зрозуміло, що у такій ситуації сама по собі лексема «конструкт» могла би стати темою окремих міждисциплінарних термінологічних розвідок, проте і у даному дослідженні аналіз розуміння цього терміну був би не зайвим, оскільки дозволив би врахувати «ризики» його застосування і, можливо, знайти більш влучний іменник.

Крім того, варто звернути увагу на деякі дрібні огріхи. Так, постать «автора» у художній культурі не завжди асоціюється, як вважає дисертант, із «індивідуальним композиторським стилем» (с. 20), якщо автор користується «загальною системою конвенцій», а не впроваджує свою власну, то він, зберігаючи своє авторство, не налаштований на музичне мовлення з «індивідуально-стильовою специфікою» (яка, до речі, декларується у назві роботи, але зникає у формулюванні мети дослідження на сторінці 22). Також не вдалим за стилістикою здаються вислови: «суттєва частина» у кількісному сенсі (с.20) або такий зворот: «стає ясним, що її розуміння стильових явищ було близьким до розуміння» (с. 42). Втім поставлені запитання та зауваження суттєво не впливають на високу оцінку наукових досягнень дисертанта.

Загалом дослідження «**Індивідуально-стильова специфіка музичного мовлення в партесних композиціях другої половини XVII – першої половини XVIII століття**» є вельми оригінальною, самостійною, завершеною науковою працею, яка реалізує можливості формалізованих ймовірно-статистичних підходів у вивченні українського музичного мистецтва доби Бароко та стимулює дедалі глибше осмислення художнього досвіду минулого. Ідеально сконструйована дисертантом математична модель дозволяє у відповідних логічних рамках атрибутувати певні музичні феномени, визначаючи їх стилістичні параметри. Евристична цінність отриманих результатів та інноваційних тверджень наводить на думку про доцільність розширення поля спостережень і дозволяє припустити, що у теоретико-експериментальних музикознавчих дослідженнях задекларовані у дисертації ідеї можуть виявитися методологічно більш ефективними, ніж вже відпрацьовані аналітичні практики. Всебічно обґрунтовані авторські твердження дозволяють зробити нові акценти у співвідношенні констант музичного мовлення, запропонувавши принципово нові «фігури розуміння». Автореферат та публікації достатньо відбивають як самий процес становлення оригінальної концепції, так і наукову новизну та практичне значення отриманих результатів. Дисертація відповідає кваліфікаційним вимогам МОН України, що висуваються до робіт, які подаються на здобуття наукового ступеня. Автор дисертації – **Дем'яненко Богдан Миколайович** – гідний присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства, професор  
кафедри історії української та зарубіжної  
музики Харківського національного університету  
мистецтв імені І. П. Котляревського

  
І. С. Драч

