

**Відгук офіційного опонента
на дисертацію Дем'яненка Богдана Миколайовича
«ІНДИВІДУАЛЬНО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА МУЗИЧНОГО МОВЛЕННЯ
В ПАРТЕСНИХ КОМПОЗИЦІЯХ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТОЛІТТЯ»,
представлену до захисту на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства
за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво**

Актуальність дисертаційного дослідження Б. М. Дем'яненка визначається в першу чергу беззаперечною цінністю музичного матеріалу, на який це дослідження спирається. Не варто, мабуть, спеціально пояснювати, що подальше вивчення партесного стилю є одним з найважливіших завдань сучасного українського музикознавства. Але хотілося б звернути увагу ще на один чинник, який робить цю дисертацію актуальною саме в сучасних умовах. Йдеться про систематичне використання методів теоретичного музикознавства, що дозволяють отримувати результати, відкриті для перевірки та предметного обговорення. В якості однієї з найважливіших методологічних засад дослідження заявлене «прагнення до точних і однозначних результатів аналізу музичного матеріалу під час вивчення музичного мовлення» (с. 21). Зараз, коли для багатьох музикознавчих текстів характерним є загально-гуманітарне забарвлення та спирання на сумнозвісний критерій «я так чувствую», важливо зберігати та розвивати традиції саме теоретичної галузі вітчизняного музикознавства. Хотів би одразу відзначити, що вважаю дисертаційне дослідження Б. М. Дем'яненка важливим внеском у розвиток таких традицій.

З урахуванням теоретичної спрямованості роботи слід сприймати її мету «з'ясувати структуру партесного стилю через систематизацію типових характеристик музичного мовлення композиторів» (с. 22) не як абстрактну декларацію, а як чітко визначену вісьмома завданнями послідовність дій, націлених на уточнення загальних норм музичного мовлення у цьому стилі та на диференціацію індивідуально-стильових якостей, притаманних трьом головним географічним осередкам партесного стилю.

Вражаючий перелік одинадцяти позицій, що характеризують наукову новизну роботи, включає важливі практичні досягнення її автора: уточнене датування анонімних партесних творів; уведення до наукового обігу анонімного трактату

XVIII ст. «Препорцыя»; виявлення ознак, які допомагають розрізняти музичне мовлення композиторів київської, московської та віленської шкіл, а також визначати подібність музичного мовлення композиторів з одного осередку партесної музики, що надає можливість атрибуції низки анонімних творів. Не менш важливими є досягнення, пов'язані з використанням статистичних методів аналізу нотних текстів, створенням типології фактури партесного багатоголосся та визначенням частотних характеристик вживання елементів, які створюють ієрархічну структуру стилю.

Перший розділ роботи «Теоретичні передумови розгляду індивідуально-стильової специфіки музичного мовлення в партесних композиціях» присвячений детальній розробці методологічної бази дослідження. Хоча в огляд літератури потрапили майже виключно музикознавчі дослідження, вдалий вибір наукових орієнтирів дозволяє автору спиратись також на досягнення суміжних наук. Так, через посередництво праць І. Б. Пясковського до роботи потрапляє соціологічна концепція фреймів. Спирання на дослідження Л. А. Мазеля та С. В. Шипа дозволяє використовувати досягнення сучасної лінгвістики, що стає особливо помітним при обговоренні поняття «узус» на с. 47-49.

У пункті 1.2.2. «Музично-мовленнєві конструкти як інструмент аналізу» вводиться ключове для дисертації поняття. Воно схоже із запозиченим з лінгвістики та широко вживаним у європейському музикознавстві поняттям «ідіома», але наголошує приналежність досліджуваних об'єктів до власне музичного матеріалу.

У визначенні, що презентує музично-мовленнєвий конструкт (ММК) як «модель звукових комбінацій у музичному тексті» (с. 59) можна не погодитись із характеристикою «звукова», бо вона привертає увагу лише до однієї, хоча й дуже важливої субсистеми музичних засобів — звуковисотної. Але вже в наступному абзаці Б. М. Дем'яненко уточнює, що елементами, з яких складається конструкт, можуть бути також тривалість, тембр та гучність, які він, користуючись терміном С. В. Шипа, називає музично-мовними фонемами. Мені цей термін видається не дуже вдалим, бо усі лінгвістичні фонемі мають спільну матеріальний (акустичну та артикуляційну) природу, тоді як елементи музичної мови спираються на різні параметри акустичного матеріалу. Втім мушу визнати, що термін «музично-мовна фонема» є цілком «робочим» та не заважає адекватно сприймати результати,

отримані у дисертацій Б. М. Дем'яненка. Тому суттєвих заперечень проти використання цього терміну у мене немає, а є лише певний естетичний дискомфорт.

Те, що музично-мовленнєві конструкти, як і межі варіативності елементів таких конструктів не постулюються як «об'єктивні» якості музичного матеріалу, а визначаються дослідником у відповідності до аналітичних завдань, є не дуже звичним для вітчизняної музикознавчої аналітики, але є цілком прийнятною практикою для лінгвістичних або соціологічних досліджень. Подальший хід дослідження показує, що такий метод є ефективним і у музикознавчо-аналітичній практиці.

Переходячи до розгляду другого розділу роботи «Стильова атрибуція восьмиголосих партесних творів за постійними характеристиками музичного мовлення», мушу одразу ж відзначити, що тут, на відміну від попереднього розділу, в якості чи не головного теоретичного орієнтиру не дуже вдало обрано відомий підручник В. М. Холопової. Це стає особливо помітним, коли йдеться про визначення мелодичної лінії. Можливо, краще було б у розробці теоретичного обґрунтування орієнтуватись на підручники та монографії, більш конкретно націлені на осмислення музичної практики Ренесансу та Бароко — від класичних праць К. Єспесена або «Лінеарного контрапункту» Е. Курта (вплив якого, втім, у цьому розділі відчувається) до підручників І. Б. Пясковського та А. П. Мілки.

На щастя, на даному етапі дослідження загальні теоретичні міркування вже не виграють вирішальної ролі. Значно важливішим є вироблення та застосування статистичної методики атрибуції конкретних музичних творів. В роботі визначені п'ять груп параметрів за допомогою яких вибудовано аналітичну модель: структура вертикалі, сполучення вертикалей, мелодичний рух голосів, музичний час та взаємний рух голосів. Слід звернути увагу на те, що евристичні можливості цієї моделі виходять за межі партесного стилю: зокрема, на ці групи параметрів при уточненні деяких конкретних параметрів цілком можливо орієнтуватися, аналізуючи вокальну, переважно церковну музику XVI століття — так званого «строного стилю».

У пункті 2.4.1 «Багатовимірний простір стильового розрізнення» міститься дуже важливий висновок щодо однієї суттєвої властивості партесного стилю, а саме

високого рівня його нормативності: «<...>якщо методика показує відмінність між музичним мовленням у двох творах, меншу за встановлену межу<...>, ці два твори майже рівноймовірно можуть належати перу одного або різних авторів. Однак, таке обмеження — це не недолік застосованого нами методу чи побудованої моделі. Навпаки: такою є сама природа аналізованого музичного матеріалу, в якій не тільки на рівні вживання значимих для художнього задуму, семантизованих, але і на рівні частотних характеристик вживання найпростіших, несемантизованих ММК індивідуальні стилі деяких композиторів майже не відрізняються. І саме застосування статистичного методу дозволило побачити цю грань стильових властивостей партесної музики» (с. 103).

У третьому розділі роботи «Система музичного мовлення в партесних композиціях другої половини XVII – першої половини XVIII століття» привертає увагу незвичне визначення фактури: «такий рід взаємодії звуків у часі, по висоті, динаміці, тембру та штриху, конкретний тип якого впізнається завдяки збереженню відносних, а не абсолютних відношень між звуками по кожному з цих параметрів» (с. 126). Попри використання незграбного словосполучення «відносні відношення» це визначення цінне тим, що перемикає увагу аналітика з каталогізації матеріальних елементів на відношення між ними. Коли таке перемикання здійснив у лінгвістиці Ф. де Соссюр, проголосивши примат відношень (опозицій) над їхніми матеріальними носіями, це дозволило перейти від опису до сучасних аналітичних методів дослідження. Аналогічну процедуру використав у докторській дисертації А. П. Мілка, поширивши функціональний метод на аналіз фактури (працю А. П. Мілки розглянуто у першому розділі дисертації). Отже, використаний Б. М. Дем'яненком підхід не є абсолютно новим, але, наскільки мені відомо, такий підхід до аналізу фактури у вітчизняному музикознавстві систематично поки ще не використовувався. Тому зміст третього розділу роботи можна вважати цінним внеском у практику вітчизняного музикознавчого аналізу.

Після ознайомлення з текстом дисертаційного дослідження Б. М. Дем'яненка виникають такі **питання**:

1) яким на Ваш погляд міг би бути мінімальний комплект музично-мовленнєвих конструктів (ММК), достатній для аналізу партесного стилю у певних його різновидах?

2) які нові відомості про перемінне багатоголосся можна отримати за допомогою пропонованого Вами методу аналізу?

В процесі ознайомлення з роботою виникли й деякі **зауваження**.

1) Не дуже вдалим видається використання у другому розділі визначень «Т-D» та «Т-S». Характеризуючи послідовність акордів у партесному стилі, автор вірно відзначає, що вона «багато в чому ще вільна від жорстких функціональних зв'язків (на етапі переходу від модальної ладової системи багатоголосся до тональної)» (с. 82). Тому я вважав би більш доцільним використовувати характеристики «верхньоквартове/нижньоквартове співвідношення».

2) На с. 86 стверджується, що «агогіка і темп не відображені в нотації партесних рукописів». З цим можна погодитись лише частково: якщо агогіка представлена лише помітками, що їх час від часу робили виконавці у «робочих» поголосниках, то темпи, попри відсутність звичних словесних вказівок, відображені у нотному записі у достатньо зрозумілому вигляді. Необхідно лише врахувати, що у мензуральній парадигмі, до якої значною мірою належить партесна нотація, категорія темпу ще не відокремлена від категорії тривалості. Отже, темп виконання визначається використанням тих чи інших тривалостей.

3) Систематичне використання словосполучення «білоклавішна діатоніка» видається не дуже добре узгодженим з текстом, насиченим точними кількісними характеристиками. Бажано було б замінити його більш строгим визначенням «шестиквінтова діатоніка». Це дало б змогу більш точно відрізнити таку діатоніку від семи- або восьмиквінтової міксодіатоніки, яка широко використовується у партесному стилі, не переходячи у хроматику.

4) З контексту роботи випадає й зміст Таблиці 3.1. «Відмінності у спрямованості музичного мовлення І. Домарацького та Г. Левицького» (с. 161): знов-таки у порівнянні з точними кількісними даними, викладеними в інших місцях, недоречними виглядають характеристики «більшою мірою» та «меншою мірою». Зрозумілим є бажання автора звернутись до «пересічного» читача або слухача, але

слід також розуміти, що цей «пересічний» слухач і тим більше читач навряд чи звернеться до складного наукового тексту.

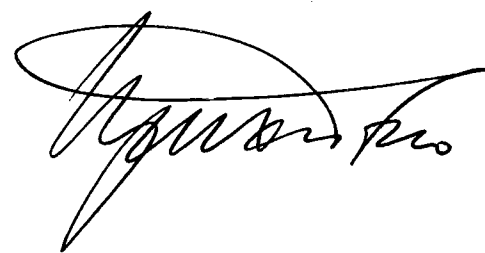
Втім, ці зауваження ніяк не впливають на загальну позитивну та дуже високу оцінку дисертаційного дослідження Б. М. Дем'яненка.

Загальні висновки є логічними та ґрунтовними. Додатки до роботи дозволяють оцінити величезний обсяг та різноманітність виконаної дисертантом роботи з формування джерельної бази дослідження, палеографічно-текстологічної атрибуції та розробки статистичної методики атрибуції цих творів за частотними характеристиками музичного мовлення. Треба зізнатися, що мені було значно цікавіше читати Додатки Д та Е, ніж деякі пункти першого розділу роботи, але я добре розумію, з яких причин автор був змушений відокремити деякі важливі міркування та спостереження від основного тексту та перенести їх у додатки. У зв'язку з цим можна лише сподіватись, що наслідки метафізично-методологічної інтоксикації музикознавства будуть з часом зменшуватись. Натомість має зростати зацікавленість у дослідженнях специфічної музичної субстанції — саме така зацікавленість, яку яскраво демонструє дисертаційне дослідження Б. М. Дем'яненка.

Автореферат дисертації є стислим та концентрованим викладенням основних положень роботи. Публікації по темі відповідають вимогам МОН України до кандидатських дисертацій як за кількістю, так і за змістом.

Дисертація Богдана Миколайовича Дем'яненка «Індивідуально-стильова специфіка музичного мовлення в партесних композиціях другої половини XVII – першої половини XVIII століття» є оригінальним та перспективним дослідженням, яке відповідає вимогам, що висуваються МОН України до таких досліджень, а її автор заслуговує отримання наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво.

Кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри історії та теорії
музики
Дніпропетровської академії музики
ім. М. Глінки



Приходько Ігор Михайлович