

ВІДГУК
офіційного опонента
на дисертацію Овдійчук Оксани Петрівни
**«ТВОРЧА СПАДЩИНА ПОЛІКАРПА БАРАНОВСЬКОГО
У КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМ ВИКОНАВСТВА
НА СТРУННО-СМИЧКОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ»**
на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Майже три століття в європейській музиці застосовується темперована шкала, поруч з якою від самого запровадження цієї звуковисотної системи існує практика її долання. Адже крім октави в ній не існує жодного «чистого» в акустичних параметрах консонансу: і квінти, і кварта, як і великі терції сприймаються дещо диссонансно, «затуплено», що спонукає, зокрема, виконавців на струнно-смичкових інструментах вирішувати завдання музичної експресії шляхом «загострення» інтонування, тобто у кожному конкретному випадку шукати в межах об'єктивних текстових умов власний еквівалент звуковисотності, формуючи, за висловом Євгена Юцевича, свою «гаму конкретного твору» (с. 28 дисертації) – «гамму» не у музично-термінологічному сенсі, а радше у живописному, коли йдеться про образотворчу «кольорову гаму» полотна. Слух формує її суб'єктивні характеристики, які у професійній корпоративній спільноті прийнято віддавати на відкуп інтуїції, доброго смаку, натхнення. Як і багато інших неписаних «конвенцій», що поширені серед виконавців, цю практику прийнято показувати (на це націлені численні майстер-класи), а не пояснювати чи записувати нотами. Серед музикантів існують негласні умови стосовно способів мікроінтонування різних інтервалів, і більшість з виконавців ризикують брати «неправильні» (стосовно темперованої шкали) інтервали, керуючись лише своїм досвідом і слухаючи інших. При цьому нові «живі ноти» визначаються «на дотик» (добре, коли досвід і слух не підводять).

На початку ХХ століття пошуки відповідності фіксування музичного феномену у його реальному звучанні привели до спроб побудувати 24-тонову або навіть 48-тонову темперацію. Серед ідей, якими були захоплені різні представники раннього авангарду, найбільш точно пасувала духу оновлення саме думка про «розмивання» темперованого строю. Своєю чергою музична наука цього часу шляхом експериментів довела, що у будь-якого натхнення є міцні психоакустичні корені.

Одним з перших, кому вдалося теоретично обґрунтувати звуковисотність як атрибут слухового сприйняття, запропонувати

раціональні способи верифікації тих чи інших можливостей інтонування поза темперованою шкалою, разом з тим покласти обмеження на ентропію інтерпретацій, довести можливість регульованого контролю (не рефлексивного, а інструктивного) над «відхиленнями» від темперованого «еталону» став Полікарп Барановський. Сказати, що ім'я цього українського дослідника, винахідника та музикознавця мало відоме, буде перебільшенням. Його теоретичні уявлення ще за життя стали надбанням досить вузького кола фахівців-однодумців. А тепер на тлі сучасних розвідок ніби втратили свій інноваційний потенціал. Втім здійснена у дисертаційному дослідженні Оксани Петрівни Овдійчук вдала спроба актуалізації його наукової спадщини дозволила суттєво переглянути не тільки існуючі пріоритети у царині наукових досліджень музичного слуху, але й переконливо довести переваги та практичну цінність ідей П. Барановського для сучасних виконавців.

Для того, щоб з ними ознайомитися, дослідниця звернулася до рідких видань та архівних матеріалів, які вперше нею були упорядковані та відповідно сучасним музично-теоретичним та методичним засадам прокоментовані. У Списку використаних джерел П. Барановському належить вісімнадцять позицій (18 – 36), в тому числі унікальні архівні машинописи та рукописи. Видання його праць 1941, 1944, 1956 років також не можна вважати поширеними (наприклад, у бібліотеці Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського вони відсутні). Відсутній і в історії музично-теоретичних систем як навчальної дисципліни цілісний виклад його наукової теорії. Фрагментарні та розпорошені у різних джерелах ідеї П. Барановського в ретельному опрацюванні Оксани Петрівни Овдійчук постали як цікава наукова концепція, що підводить науковий базис під існуючу виконавську практику співу або гри музикантів, які на своїх інструментах «самостійно творчо відтворюють потрібну їм висоту звуків» (Н. Перевєрзєв).

Будучи фізиком, науково-орієнтованим винахідником, П. Барановський більшу частину життя був «на службі у музики», намагаючись пояснити ті чи інші музичні феномени, «оцифрувати» їх, підказати критерії оптимізації функціонування темперованої системи, звільнивши її від тиранії енгармонізму. Симптоматична для епохи тоталітаризму сама назва запропонованої ним у тісних зв'язках з виконавцями звуковисотної системи: «вільний мелодичний стрій» на відміну від московського колеги, який трохи згодом аналогічну ідею визначив актуальним на той час поняттям «зони» («Зонна природа звуковисотного слуху», 1948, «Зонна природа темпу і ритму», 1950, «Внутризонный интонационный слух...», 1951, «Зонна

природа динамічного слуху», 1955, «Зонна природа тембрового слуху», 1956).

Реконструкція наукової концепції П. Барановського та виявлення специфіки його теоретичних уявлень у порівнянні із загально відомою, нині хрестоматійною теорією Н. Гарбузова (підрозділ 1.3. а також схема у Додатку А) дозволили репрезентувати темперовану шкалу як відкриту адаптивну систему із властивою їй наявністю декількох (як мінімум двох) контрольованих альтернатив – гармонічного та мелодичного виміру. Свого часу Артур Шнабель на питання, що саме повинен музикант контролювати слухом, відповів просто: «Інтервали». Б. Асаф'єв саме музичний інтервал називав «носієм інтонаційного напруження». Як відомо, у грі на струнно-смічкових інструментах контролювання інтервалів відбувається по горизонталі у лінійному розгортанні звучання і по вертикалі у їх гармонічному узгодженні. П. Барановський встановив акустичну різницю між однойменними мелодичними та гармонічними інтервалами, що становить 2-6 центів, цю відмінність він називає «біологічною або фізіологічною коммою» (див.: с.47), вважаючи її залежною від віку та загального тону виконавця. Принципова різниця між об'єктивними «синхрон-інтервалами» та гранично індивідуалізованими «секвент-інтервалами» для вільного мелодичного строю є закономірністю, яку П. Барановський назвав «дуалізмом інтервалів». Висвітленню цього явища присвячений другий розділ дисертації. При чому дослідниця не тільки дає детальний огляд наукової позиції П. Барановського, але й, виправляючи деякі протиріччя, береться самостійно продовжити у музично-теоретичній царині його міркування на прикладі виконання консонансів (підрозділи 2.2. – 2.3) та дисонансів (підрозділ 2.4). Залучаючи різноманітний альтернативний репертуар (як концертний, так і інструктивний), дисертантка доводить, що наукові здобутки П. Барановського сьогодні варті серйозної уваги не тільки теоретиків, але, насамперед, музикантів-практиків. Підтвердженням цього сприймається третій розділ дисертації, де блискуче показані можливості реалізації теоретичних ідей П. Барановського у сучасній виконавській практиці. Не часто зустрінеш у дисертаційних текстах таке яскраве проявлення високого духу майстерності з любов'ю справжнього професіонала до всіх «дрібниць» та нюансів свого мистецтва! Оксана Петрівна Овдійчук відкриває «кухню» виконавця, показує, як взятий звук-інтервал підпорядковується ювелірній «огранці», живе у часі конкретного твору, як із ним відбуваються захоплюючі події, пов'язані із мікрозмінками у висоті та тембрі, обумовлені певними аплікатурними моделями, вібрата, і множиною інших факторів технічного характеру.

Мабуть, зорієнтований на методичні проблеми виконання третій розділ дисертації є найбільш неочікуваним, але, безумовно, інтелектуально привабливим, оскільки тут спостерігається захоплюючі пригоди теорії на шляху до практичного засвоєння (якщо скористатися висловом Ю. Рагса, розкривається «естетика “знизу”»). Дисертантка не прагне до редукції специфічних фахових проблем, не намагається бути зрозумілою у всякий спосіб. Вона ніби наповнена собою і своїм ремеслом, але не до краю. Адже може взяти із собою і читача.

На перших сторінках дослідження у Вступі дисертантка слушно декларує потребу серед іншого вирішувати завдання «архівного» порядку, саме у цій сфері і виникли **запитання**:

1. Що саме робив П.Барановський, «почавши свою кар'єру під час Першої світової війни *рентгентехніком* Чорноморського військового флоту» (як про це йдеться на с. 17)? Це того самого флоту, який був затоплений за наказом «з центру», про що йшлося у горезвісній «Загибелі ескадри»? «Рентгентехнік» – це була назва посади, чи зміст праці, яку взяв на себе сімнадцятирічний юнак (або на нього поклали)? Звідки хлопець з Поділля знав ретгенографію, адже він, як про це зазначено на с. 37, лише у 1925 році закінчив Київський рентгенінститут, тобто здобув належні фахові знання і потім працював *радіотехніком*? Можливо, саме цю посаду обіймав він і раніше, під час війни?
2. У дисертації на с.38 П. Барановського репрезентовано як винахідника «декількох електронних приладів, що дозволяють вимірювати слухову чутливість максимально точно». Чи вдалося дисертантці детальніше познайомитися з кожним з них (чи дійсно вони «електронні»)? Яка доля цих винаходів сьогодні? Вони залишилися у кресленнях, описах, як лабораторні зразки чи свого часу застосовувалися у практиці?
3. На жаль, також дещо невизначеною залишилася постать співавтора П. Барановського композитора Є. Юцевича (виноска на сторінці 18 явно бракує). Вже у висновках вказується, що «П. Барановському, судячи з усього, належала провідна роль у цьому тандемі» (с. 167). Чи можна припустити, що неодноразово акцентована на сторінках дисертації недостатність систематизованої музичної освіти Барановського компенсувалася фаховою підготовкою Є.Юцевича? Якою саме? І далі. Зрозуміло, що навряд чи сьогодні можливо точно встановити «особистий внесок» кожного з них у створенні теоретичної концепції «вільного мелодичного строю», проте якщо переглянути одноосібні роботи самого Є. Юцевича (які у Списку використаних

джерел наводяться під номерами: 279, 280, 281), то відповідь на питання, чи включають його тексти ідеї Барановського, може стати достатньою для визначення пріоритету.

4. Крім того відсутність диплому про музичну освіту не виключає можливості активної самоосвіти. Чи був П. Барановський у сфері музичного мистецтва справним автодидактом, який здобув необхідні навички, уявлення, скажімо, у спілкуванні із колегами (вражаючий перелік тих, хто лише брав участь у експериментах, наводиться на с. 54-55)? Яким було коло музично-теоретичних досліджень, що залучені у тексти П. Барановського безпосередньо або так чи інакше визначили хід його думок та експериментів? Чи є підстави для припущення його обізнаності із роботами Х. Рімана, сліди термінології якого спостерігаються, наприклад, в усвідомленні явища «дуалізму» (див.: статтю «Проблеми гармонічного дуалізму» (1905) або численні суперечливі викладки про «унтертони»).

Загалом точність, вичерпність, термінологічна та фактологічна охайність дисертаційного тексту не залишає приводів для **зауважень**, хіба що хотілося б, стовідсотково поділяючи декларовану у назві дисертації позицію Оксани Петрівни, почути її аргументи стосовно того, що справжній *науковий* пошук народжує саме *творчу* спадщину.

Отже у підсумку варто підкреслити, що подана на розгляд дисертація є першим дослідженням, в якому з максимальною повнотою та ґрунтовністю висвітлена унікальна постать українського науковця, витлумачена сутність його ідей, актуалізовані перспективи їх подальшого розвитку. Органічне поєднання історіографічних, текстологічних, компаративних наукових стратегій, спрямованих на адаптацію теоретичного знання до нагальних потреб сучасного виконавства, дозволили цілком переконливо та всебічно окреслити історичне та наукове значення творчої діяльності видатного представника української культури, збагативши вітчизняний музично-науковий дискурс оригінальними розвідками, ознайомлення з якими має суттєво пожвавити зацікавленість у подальшому поглибленому вивченні музично-звукового феномену як такого.

Автореферат та публікації у достатній кількості відповідають змісту наукового дослідження, основні положення якого пройшли належну апробацію. Дисертація **«Творча спадщина Полікарпа Барановського у контексті проблем виконавства на струнно-смічкових інструментах»** є самостійною, завершеною науковою працею, яка відповідає чинним вимогам до кандидатських дисертацій. Її авторка – **Овдійчук Оксана Петрівна**

заслуговує на 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

