

ВІДГУК

опонента на монографію А.Д.Черноіваненко
«АКАДЕМІЧНЕ МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК
ПРЕДМЕТ МУЗИКОЗНАВЧОЇ СИСТЕМОЛОГІЇ»,
представленої на здобуття наукового ступеня доктора
мистецтвознавства за спеціальністю «17.00.03 – музичне мистецтво»

«... Музика є способом невербального мислення;
кожний її елемент належить системі.
Якій саме? Шукайте самі...»
(З лекцій І.А.Котляревського)

В одному стародавньому трактаті написано, що «на початку був звук».

Немає жодного трактату за всю історію європейської культури, в якому не розглядалося б інструментальне мистецтво в якості уособлення творчості homo musicus. Дійсно, світ музики онтологічно поділений за способом існування на *вокальну* (ту, що співає homo cantor за допомогою дихання) та *«рукотворну»* – інструментальну (musica instrumentalis), яка є мистецтвом «підслуховування у природи та янголів» (за допомогою розуміння законів аеродинаміки та натурального звукоряду) та наслідування їх звучанню.

Скільки існує зоряне небо, стільки воно слухає homo musicus, чий спосіб буття начебто інший, ніж у homo cantor. Парадокс полягає в тому, що музичний інструмент як знаряддя одухотвореного самовираження людини *призначений* за допомогою складних дій (звуковибудування) *навчитися тому, на що здатен людський голос та душа* – співати, розмовляти, спілкуватися зі світом, бути суголосним йому. Це те ж саме завдання людині-креатору – дати відповідь на заклик Бога, але більш складним способом, в чому й полягає особлива майстерність і «віртуозність» перебування не в зоні турбулентної повсякденності, але МИСТЕЦТВА, його горяних вершин, які ближче до Неба!

Поетичний настрій та святкову тональність (Es-dur) вступу до позитивної частини відгуку опонента, якому по-справжньому подобається дисертабельність теми рецензованої монографії, змінить короткий констатуючий наратив та розгорнута «розробка» на вільну тему «навколо» поставленої пані Черноіваненко проблеми. І їх тональності будуть перебувати у першій ступні спорідненості, що не передбачає «тритонових ходів», або енгармонічних модуляцій, а лише вказує на врівноваженість структурного викладу та розгортання наукової гіпотези, яку слід віднести до академічного музикознавства за **наявністю** його усталеної атрибутики:

- оригінальної автороцентристської концепції та її приналежності до вітчизняної наукової школи;
- обґрунтування нового методу задля переоцінки явища музичного інструменталізму на ґрунті широкого історико-стильового та жанрового діапазону європейської та слов'янської культури;
- об'єктивного досвіду розв'язання *надзавдання*, що має *стратегічне значення для сучасної музичної практики* (окреслити межі системології як спеціального дискурсу сучасної гуманітаристики, до складу якої вміщено історію та теорію музикування на інструментах народного та симфонічного оркестру; так само як це робиться у Харкові на кафедрі інтерпретології та аналізу музики) та в Києві на кафедрі, яку очолює професор, доктор мистецтвознавства В.Г.Москаленко (я так сподіваюсь!);
- доказової аналітичної бази (Розділ 4, що розкриває специфіку виконавської поетики народних інструментів України через теоретичне моделювання гетерогенних процесів становлення та розквіту європейських музичних інструментів, та порівняння зі слов'янським інструментарієм);
- єдності історії та теорії, яку відбито завдячуючи інтенсивній розробці поняттєвого апарату стосовно феномену, що предметно обговорюється на сторінках монографії;
- нарешті, цілком присутня відповідність висновків та отриманих результатів окресленим завданням дослідження).

Стратегічна «точка відліку» для авторки дослідження А.Д.Черноіваненко – оцінити місце музично-інструментального мистецтва в системах музичного мистецтва, мислення, мови, культури, семіо-, фоно- і ноосфери з позицій загальної теорії систем (с.6). Кожне з 14 завдань мотивує на масштабний саморозвиток основної ідеї, яка передбачає, насамперед, осмислення соціокультурного процесу крізь *призму інструментального мислення* в його численних репрезентаціях, що дасть можливість узагальнити інструментальну оптику загальної «картини світу» європейської цивілізації. Звідси – історичний дискурс проблеми, яка отримує таке трактування: еволюція інструменталізму як модусу музичного мислення перебуває в динаміці «від наслідування вокальному звуковираженню та іманентного моторно-кінетичного втілення ”руху життя” – до специфічних інструментальних його форм: “мислення на інструменті” (коли органологія і техніка виконання формують темброво-фактурні кліше) і “мислення інструментом”...» (с. 16).

Скажу відразу, що це – надскладне завдання постає маркером методології сучасного науки про музику в силу неможливості його появи в попередні часи самосвідомості науки. Порівняємо: наприкінці 70-х років вийшла друком монографія Н.Корихалової «*Інтерпретація музики*», в якій було надано оцінку специфічним законам музикування на ґрунті критики естетики західноєвропейських концепцій ХХ століття. Відомо, як постраждала її авторка від офіційних керівників за пропаганду семантики та структуралізму («продажних служниць буржуазного суспільства» (cis!)). Однак для музикантів-практиків в цій роботі було мало цікавого, оскільки прагматика виконавства як спеціальний предмет (природа інструменталізму як такого) в ній не представлена.

З іншого боку, фахівці-інструменталісти (скрипалі, піаністи, органісти, флейтисти) самі писали численні методичні праці, охоплюючи різні аспекти практики музикування: насамперед, органологічні, технічно-виражальні, хроно-артикуляційні, жанрово-комунікативні. І територією зустрічі цих двох «крил» музиканта – філософії мислення музикою свого інструмента і технологію звуковибудування іманентної Краси – була **свідомість виконавця-інтерпретатора** (поняття метафізичне і з точки зору викладачів класичної теорії музики – не «займане»).

З появою «вільної» гуманітаристики (яка залучила музикознавство до кола «наук про людину та дух») самосвідомість науковця об'єднує теорію і практику в нероз'ємне ціле. І, як засвідчує сама подія захисту монографії А.Д.Черноіваненко, на сьогодні ми маємо в її особі **новий тип вченого**, який є *синергійної особистістю*: водночас володіє практичними формами музикування та достеменним рівнем інтелектуальної самореалізації в форматі **автороцентричної інтегративної науки**. Особистості, яка існує в умовах державної системи музичної освіти, і тому «живиться» реаліями навчального процесу, знає своє інструментальне мистецтво «із середини» його специфіки та проблемних викликів і ще й здатна впливати науковим словом-Логосом на думку молодого покоління виконавців, приймаючи участь в його вихованні. Це був опонентський пафос щодо появи наукової праці А.Д.Черноіваненко в українському музикознавстві ХХІ століття!Ё

Перейдемо до оцінки його окремих положень (усі охопити в моєму регламенті неможливо та й непотрібно). Так, завдання №7 «виявити системні мовні, мисленнєві, органологічні, культурно-естетичні характеристики головного “вибуху” системи музично-інструментального мистецтва – його автономізації та завдання №11 («виявити структурно-функціональні та семіологічні засади музично-інструментального мистецтва у створенні специфічної (невербальної) музично-мовної системи» – раніше вже

вирішувалось, однак (що важливо!) *кожним інструментом в його теорії окремо* і нерівномірно по відношенню один до одного (наприклад, історія органу, скрипки, духових мідних і т.д.). Яка метатеорія мала б поєднати ці різні сюжети онтогенези досить різних інструментів «під одним дахом»? Дисертантка стверджує: такою теорією є системологія. І формулює загальний предмет цієї когнітивної сфери: «історико-стильові та мовно-мисленнєві системні параметри становлення, розвитку і функціонування музичного інструменталізму академічної традиції (с.9). Ясна річ, мені хотілося б назвати цю метатеорію *інтерпретологією*. Але я не буду проводити «ревізію» термінологічної системи монографії А.Д.Черноіваненко, яка є відомим в Україні зрілим музикантом, знаним керівником багатьох магістерських та кандидатських дисертацій з інструментального народно-академічного мистецтва, авторкою численних статей. Просто визнаю, що мені багато в чому імпонує цей підхід, коли «своєрідність музично-інструментального мислення розкривається з двох боків – як<...> частини єдиної психологічної організації людської свідомості) та з боку специфічних параметрів, пов'язаних з виконавсько-органологічними властивостями<...> Спирання на інструментальні параметри як невербальну мову виявляє найважливішу ознаку системи, де інструмент<...>стає провідником, носієм, важливим елементом смислопокладання.

Мені в цілому імпонує **системологія як підхід** до пізнання специфіки інструменталізму ще й тому, що я багато років займалась теоретичним моделюванням інструментального мистецтва через його конкретних носіїв-музикантів (і відповідного звучного образу інструменту: баяна, домри, балалайки, фортепіано)¹, разом з колегами (професорами Г.І.Ігнатченком, І.М.Полусмяк, Ю.В.Ніколаєвською), які «захищали» ідеї разом зі своїми аспірантами з історії та теорії скрипки, альту, гітари, тромбона, труби, кларнета, саксофона. І тому я можу відповідально стверджувати, що після докторської дисертації І.Мацієвського (Київська державна консерваторія імені П.І.Чайковського, 1990) у нас в Україні не було такої масштабної, ґрунтовно-зрілої за структурним вирішенням, концептосферно доведеної роботи, присвяченої загальноестетичним та технологічно-ноетичним проблемам інструментального мистецтва. (Виняток складає докторська дисертація І.Д.Єрґієва «Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ-початку ХХІ століть» (НМАУ імені П.І.Чайковського, 2016), який,

¹В якості наукового керівника вивчалися напрями інтерпретології, закарбовані в концепціях інструменталізму як універсалії в дисертаціях Н.Костенко (2009), Ма Цзяцзя (2015), С. Костоґриза (2017); Сунь Бо (2019).

хоча і з дещо інших позицій, системно обґрунтовує в теургічній іпостасі Артиста специфіку виконавської творчості.

Спробуємо вилучити перфектні ознаки монографічної концепції, щоб надалі виокремити її в систему для когнітивного осмислення та подальшої екстраполяції на композиторсько/виконавську інструменталістику:

- **любов до категоризації** окремих явищ інструментального мистецтва, що набувають, на думку авторки, парадигмальних властивостей і стають якістю музично-інструментального мислення (див. про це: підрозділ 2.1. «Музичний інструменталізм як звукосмисловий феномен» та Розділ 4 «Семіологічна типологія музичного інструменталізму», в яких 1) здійснено музикознавчі дефініції кола основних категорій – компонентів системи «музично-інструментальне мистецтво» (музичний інструмент, музичний інструменталізм); 2) введені до наукового обігу поняття «музично-інструментальна мова», «музично-інструментальне мислення», «музично-інструментальний стиль»);
- **наявність онтологічної вертикалі**, завдяки врахуванню методології духовного аналізу музики (про свідчить зміст підрозділу 3.2. «Деякі пролонгації у саморозвитку системи музично-інструментального мистецтва». Йдеться про знакові явища романтичної доби та пов'язане з цим коло наукових проблем – «абсолютну музику», вплив культури почуття та **віртуозної майстерності «мислити інструментом»** геніальних поетів від інструменталізму романтиків Ф.Шопена, Ф.Ліста, Н.Паганіні (цитую с.479: «музика напружується до слова, до Логосу» (курсив мій – Л.Ш.), вказуючи на ентилехією всякого когнітивного процесу – «ту вищу субстанціональність, до якої завжди спрямована велика музика – будь то міфологічний Хаос, або ж Логос Нового Завіту»);
- **точність і логіка історико-теоретичних** узагальнень стосовно певних принципів інструментального мислення та груп симфонічного оркестру, або аналізу історико-стильових процесів в дзеркалі інструменталізму. Наприклад, на С.502 читаємо влучно і доречно сформульований висновок.

«Екстенсивний характер темброво-інструментального розвитку в епоху романтизму змінюється на інтенсивний у ХХ ст. Оновлення звукової палітри набуває вертикального вектору – поширюються пошуки тембрового різноманіття у кожного інструменту «вглиб» (нові засоби звуковидобування – підготовлене фортепіано, удари по його струнах, смички на ударних, сонорні винаходи). Все це відкриває шлях для диференціації в кожного

інструмента універсальних і специфічних («неперекладуваних» для інших) засобів».

Ще раніше було зазначено, що «на початку ХІХ ст. актуалізація тембрової індивідуалізації не просто набуває різноманітності, а й викликає вибух інструментобудування і технічного удосконалення інструментів<...> Друга така хвиля припадає на початок ХХ ст. з модифікацією і подальшою академізацією народних інструментів (баян, домра, балалайка, бандура) у слов'янських країнах та ударних. Оркестрові, ансамблеві і сольні твори формували в індивідуальних композиторських стилях різні концепції звучних образів інструментів та їх поєднань» (с.501). Начебто, відомі речі... але як струнко пов'язані між собою! Тож ці приклади вимальовують ту саму «картину світу», її інструментальний вимір, який кожен постійний слухач пересічних філармонічних залів «нарощує» в собі з досвідом сам. І це дуже важливо усвідомити, як певне когнітивне відкриття. І таких прикладів можна навести й більше (поза монографією, що обговорюється), у розвиток перспективи запропонованої теми.

Важливим є «термінологічна витримка» і підтримка авторкою «чужих» концепцій інтерпретології (йдеться про «звучний образ інструменту»; поняття «інструментальне мислення» та деякі інші).

Успішною розробкою концепції А.Д.Черноіваненко можна вважати запозичення сродних для музикознавчо-творчої практики концептів «від літературознавця» Ю. Лотмана («вибух» в культурі), психолога П. Сорокіна (концепція культурних суперсистем і цінності»), ноосфери Вернадського, «фоносфери» М.Тараканова та онто-сонології Н.Рябухи, символу С.Аверінцева – усі ці дороговкази отримують подальшу специфізацію на ґрунті культури інструментального музикування, і разом сприймаються як загальна територія – **антропологічна «ойкумена»** (розділ 1). Заключний Розділ 4 набуває функції репризи наукового твору, цікава *новою якістю розкриття* системності інструментальної культури. І саме тому цей розділ є кульмінаційним з точки зору доказовості висунутої концепції. Взагалі, тут знаходимо відповіді на 3 заключні завдання, кожне з яких становить пункт новизни (виявлено співвідносність віртуозних, кантиленних і фактурних якостей музичного інструменталізму з основними філософськими і музично-мовними універсальностями; надано диференціацію “комплементарних музичних інструментів” з визначенням їх ролі; обґрунтовано логіку модернізації народних інструментів (баяна) в системі музичного мистецтва сучасності)» (с.13). Кожне з положень Розділу 4 можна вивчати в якості потенційного навчального підручника на фахових семінарах магістрів, надавати в тестових завданнях в курсах музичної інтерпретації.

Сказаного достатньо, щоб перейти до офіційної коди опонентського виступу. **Питання** на подальшу рефлексію щодо концепції, яку вже не змінити, бо вона «живе власним життям» без автора (про якого можна сказати словами великого поета «*Ай да Пушкін, ай да молодец!*»).

1. На с.123 йдеться про роль холізму (чинник або методологічний важель загальної теорії систем), яке в чомусь збігається з ноосферою установкою. А чи не буде більш відповідним розуміння специфіки інструментального виконавства поняття синергії², «заквашене» на іншому фундаментальному принципі досягання цілісності – «енергії»? Синергійний підхід в процесі музикування підсилює роль інтерпретатора як креатора і з'ясовує причини духовного буття; наближуючись до містики О. Лосева (коли той пише про функції молитви та музики як однопорядкові, пов'язані з перебуванням в іншому духовному стані).

Таким чином, можна надати прикінцевий опонентський «автограф». Монографія «Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології» за концептуальним змістом і стилем наукового викладу, методологічним обґрунтуванням та багатством матеріалу, отриманням самостійних науково-теоретичних та практичних результатів є завершеним дослідженням, яке репрезентує новий статусний стан явища «академічне музично-інструментальне мистецтво» в контексті глобалізаційного часопростору науки і культури ХХ – ХХІ століття. І в такій якості науковий текст цілковито відповідає сучасним вимогам, що висуваються МОН України до докторських дисертацій, а його авторка **Алла Дмитрівна Черноіваненко** заслуговує на присудження наукового ступеня «доктор мистецтвознавства» за спеціальністю «17.00.03 – музичне мистецтво».

Доктор мистецтвознавства, завідувач
кафедри інтерпретології та аналізу музики
Харківського національного університету
мистецтв імені І.П.Котляревського,
професор

Л.В.ШАПОВАЛОВА

² Сліди його присутності є, але фрагментарно-метафоричні (с.83: тонко-енергійна складова творів мистецтва...). В методології цей підхід не вказаний, відсутній і в висновках. На с.27 міститься згадка про системно-синергійний підхід в працях А. Уйомова.