

ВІДЗИВ ОФІЦІЙНОГО ОПОНЕНТА
на дисертацію Перцова Микити Олеговича
**«ФЛЕЙТОВА МУЗИКА УКРАЇНИ:
ВИТОКИ, ІСТОРИЧНА ЕВОЛЮЦІЯ ТА СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ»**,
подану на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
за спеціальністю 26.00.01 — теорія та історія культури

Будь-яка дисертація, що так чи інакше торкається інструментарію, у тому числі музичного, апелює, нехай навіть і імпліцитно, до добре відомої медіа-теорії, намагаючись або підтвердити, або ж спростувати той факт, що у всякого медіума є свій «меседж». Дослідження музики і музичної культури крізь оптику медіалогії є спробою вивести речі зі стану їх потаємності. Точніше, дозволити їм (речам) явити самих себе через ефекти, які вони спричиняють на інші тіла. Століттями теоретики музичного мистецтва виявляли «абсолютну» сутність музики, нерозважливо відкидаючи акциденції, якими їм уявлялись «супутні процеси». Медіалогія ж передбачає наведення фокусу саме на *перехідні* (у широкому сенсі) процеси або хоча б формування свідомого уявлення про них. Подумки розділяючи («інструменталізуючи») весь буремний шлях, що його торує звукова матерія за час подорожі від ментального «небуття» (ще-небуття) до термодинамічної «смерті» у рідині нашого внутрішнього вуха (вже-небуття), ми сподіваємось викрити усі ті «транзитні пункти», які, кожен із власним коефіцієнтом заломлення, сповнюють смислом загадковий перформанс, який ми і називаємо музикою.

Сама назва дисертації («Флейтова музика...») апелює до дуже конкретного, хоча і доволі складного питання: йдеться не про абстрактну музику або музику, диференційовану за жанрово-стильовими ознаками, а саме про *флейтову*. Вже один цей вислів вибухає цілою низкою питань онтологічної атрибуції. Зокрема, такого: *чим саме* флейтова музика відрізняється від інших музик (окрім чисто функціональної характеристики — того, що вона написана для певного інструменту)? Інструменти, як казав Гайдеггер, перебувають у тіні власної «прозорості», доки не зламуються. Тільки «зламані інструменти» вивільняють для нашого когнітивного погляду власну структуру, як загалом і «хід речей». У випадку музичного інструментарію, принаймні класичного, мова йде, звісно, не про повноцінно «зламані ін-

струменти», а про так званий «негативний» афорданс — використання інструментів у незвичному контексті, те, що в інструментознавстві називають «нетрадиційними техніками» (*extended techniques*).

Сьогодні самé поняття «музичний інструмент» потребує перегляду і уточнення. Достатньо хоча б поверхнево ознайомитись з матеріалами конференції NIME — *The International Conference on New Interfaces for Musical Expression* (Інтернаціональна конференція нових інтерфейсів музичної виразності), щоб зрозуміти, наскільки сьогодні розширюються межі «інструментальності» як такої. Якщо за минулих часів конструювання нових і вдосконалення вже існуючих інструментів уявлялось, швидше, як необхідна функціональна підтримка композиторської і виконавської діяльності, то сьогодні це набуває автономних рис і спрямоване не тільки і не стільки на музику, а радше на виявлення фундаментальних основ когнітивної і психомоторної взаємодії людини та її «розширень» (за Маклюеном).

Поява нових виконавських прийомів не тільки розширює звукову палітру, а й призводить до появи нової «тілесної карти» — специфічного комплексного зв'язку, що окреслює занурення людини у «плоть світу». Оскільки у серці будь-якої творчої діяльності знаходиться концептуальна метафора (Дж. Лакоф, М. Джонсон), осягнення незвичних способів гри, про які чимало згадує автор, веде і до нових тембрально-моторних асоціацій, розширюючи уявлення про гравітацію звукової матерії.

Беззаперечною перевагою дисертації є її комплексність і багатовекторність погляду (як це і повинно бути у дослідженні за паспортом 26.00.01). Чимало досліджень, присвячених інструментарію, опікуються вузькопрофесійною проблематикою: специфіка виконавства, тембрика, прийоми нотації. У цій роботі здійснено спробу поглянути на інструмент панорамно, застосовуючи багатофакторний підхід. Сам інструмент, його звучання і особливості функціонування вписані у широке культурне коло та соціально-економічну ситуацію. Питання, яке намагається розкрити автор, є одним із наріжних для інструментознавства у широкому розумінні цієї дисципліни: не тільки *яким* є звучання інструменту, а і *в результаті чого* (яких соціокультурних факторів) воно таким стало. Продуктивне вирішення цього завдання неможливе без інтервенції у дотичні та не дуже дотичні до музикознавства

сфери — музичної акустики, матеріалознавства, педагогіки, антропології, економіки, що вимагає широкої культурної обізнаності і здатності пов'язати усі фактори в єдиний «диспозитив» як «систему стратегічних орієнтирів цілепокладання» (М. Фуко).

Безумовним позитивним здобутком є третій розділ дисертації, присвячений функціонуванню флейти в естрадній музиці. Автор приділяє увагу доволі недослідженій проблемі контекстної полісемії тембру і морфогенезу тембрового простору. Сьогодні стає зрозумілим, що «звучання інструменту» не є константою і може суттєво змінюватись у залежності від контексту. Навіть більше, звучання інструменту взагалі може виступати стилістичним маркером (з цього приводу варто пригадати доволі несхоже звучання саксофону у джазі й академічній музиці).

В академічному музикознавстві темброва система зазвичай уявляється як стабільне індексне поле, у той час, як у неакадемічних практиках спостерігається розмаїття варіацій звучання одного і того самого інструменту, враховуючи можливості семплінгу, синтезу звуку й електроакустичних трансформацій. З точки зору морфології тембрового простору, як певної семіотичної системи, ми спостерігаємо небачене розгалуження «деревовидних» структур аж до ситуації, коли звучання інструменту важко ідентифікується за звичними ознаками і сам тембр перетворюється на «порожній знак».

Автор використовує термін «флейтова культура» (с. 26 і далі), що також спонукає до певних роздумів. Будь-яке звукове явище, як семантична одиниця, існує одночасно на своєму *фізичному рівні*, який є відображенням «горизонтності» речей (те, що з інструментом можна зробити, враховуючи його позитивний і негативний афорданси), і на *рівні символічному*, апелюючи до того, яким звучання має або не має бути — тобто, ідеологічно-конотативна проекція. «Звучання інструменту» як соціокультурний, а не лише сонорний феномен криється, передусім, у транзитивності відношень комунікативного «трикутника» (композитор–виконавець–слухач), який водночас, не будучи замкненою системою, отримує певні імпульси від навколишнього середовища.

Відомий дослідник, композитор, засновник акустичної екології і автор терміну «звуковий ландшафт» й однойменної теорії Реймонд Шейфер увів поняття специфічної слухової компетенції (*soundscape competence*). Дана компетенція має

відношення до «горизонтності» речей і до семантичних структур тембрового простору, а саме: здатність виділяти, оцінювати і утримувати певну інформаційну ємність «речей, що звучать». Можна дискутувати з приводу того, чи є реальним те, чого ми не можемо сприйняти і наділити певним смислом у нашій картині світу, але важко заперечувати той факт, що з плином часу змінюється не лише світ, як сума речей, а й оптика погляду. Ми не чуємо того, що не має для нас значення, а значення має те, що так чи інакше включено у систему цінностей. Тому питання про *еволюцію звучання інструменту* можна розглядати і як питання про *еволюцію слуху*, формування чутливості до окремих звукових елементів, що раптом здобули певні семантичні і естетичні кореляти у нашій сонорній картині світу.

Еволюція інструменту торує хиткий шлях між соціальним конструкціонізмом і технічним детермінізмом. Комунікативний «трикутник» насправді є замкненим герменевтичним колом, адже і курка, і яйце давно проковтнуті змією, що кусає власний хвіст. Виявити каузальність історичних подій надзвичайно важко, окрім тих випадків, коли справді зустрічаються епістемічні «розриви» — наприклад, спонтанне винайдення цілком нового інструменту (як це відбулось свого часу із саксофоном). У всіх інших випадках ми маємо справу із системою, що поступово «організовує сама себе», протидіючи ентропії у безперервному аутопоезисі.

Безперечним є факт: тембровий простір поступово стає більш складним, більш розгалуженим, і дослідження цих «горизонтів» потребує окремих компетенцій і суттєво виходить за межі традиційного інструментознавства. Ми більше не можемо покладатись на наївну концепцію «музичної мови», яка сподівається надійно утримувати дискурс у межах його дискретних елементів, спрощуючи життя музикознавцю, від якого вимагається лише читати «скрижалі», написані «вічним словом».

Сформулюю деякі зауваження, побажання та запитання, що виникли у ході ознайомлення із дисертацією.

1. Автор звертається до статей Марини Денисенко (хоча логічніше було б звернутись до її ж дисертації), присвяченим питанню тембрової драматургії і тембрової модальності. Якщо автора цікавить дане питання, можна було б порадити ознайомитись із більш фундаментальним, на мій погляд, дослідженням — дисертацією

Сергія Пономарьова «К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении», захищеної у 2011 р. у Москві.

2. Дисертант приділяє чималу увагу розширенню звукової палітри флейти, у тому числі, нетрадиційним технікам. Загалом, одне з фундаментальних питань дисертації — *як саме* еволюціонувало звучання інструменту. На мій погляд, це заслугоує на більш вагоме методологічне підґрунтя. Принаймні, варто було б уявити спектр звучання інструменту як *концептуальний простір* з метою виявити осередки дискретності та шляхи розгалуження його структур. Скажімо, Марія Мартишева у дисертації «Тембровое поле как целостный выразительно-колористический компонент скрипичного звучания» (С-Пб, 2011 р.) доволі вдало вводить поняття «темброве поле». Також дисертація не прогала б від ознайомлення із дослідженням відомого сучасного композитора Олександра Радвіловича «Инструментарий новой музыки камерных жанров второй половины XX века: на примере творчества зарубежных композиторов 1960–1980 гг.» (С-Пб, 2007 р.).

3. Викликає зауваження вислів «естрадна музика» — як «парасольковий» термін, під яким об'єднані власне поп-музика, джаз, World Music та ін. (третій розділ дисертації). У даному контексті цей термін вбачається, по-перше, ідеологічним, по-друге, застарілим. Інші синонімічні терміни — «популярна музика» та «масова музика» — також є доволі суперечливими, оскільки несуть у собі оціночне твердження, що для будь-якої науки є небажаним. Єдиним прийнятним способом диференціації, якщо вже в ній виникла необхідність, у даному випадку є термін «*неакадемічні музичні практики*», оскільки він апелює лише до комунікативного аспекту даних різновидів музики.

4. Оскільки автор є музикантом-практиком, перше запитання частково апелює до виконавської діяльності. Порівнюючи музику різних епох (бароко, класицизм, романтизм, модернізм), чи можна сказати, що музика стає більш ідіоматичною по відношенню до інструмента? Іншими словами, чи стає флейтова музика «*більш флейтовою*» з плином часу? Чи взагалі доцільно порівнювати «флейту у Баха» з «флейтою у Стравінського»?

5. Друге запитання є продовженням першого і стосується семантики тембру. Чи стикався автор на власному досвіді із невідповідністю характеру музики і звучання інструменту? І якщо так, то у яких творах (наведіть, будь ласка, кілька прикладів). Чи міг це бути свідомий вибір композитора, своєрідний «контрапункт»?

6. Останнє запитання. Яким, на думку автора, у контексті теми є статус музичної нотації? Чи є можливим, що саме проблеми музичної нотації, коли композитор часто вимушений власноруч створювати систему позначень нетрадиційних прийомів гри, гальмує впровадження і розповсюдження «розширених технік»?

Підсумовуючи, зазначу, що дисертація має безперечне науково-теоретичне та практичне значення. Попередні дослідники флейтової музики обмежувалися переважно академічною традицією (і, відповідно, академічними способами звукоутворення), часові межі їхніх досліджень не виходили за рамки ХХ століття, а територіальні — майже не торкалися України. Дисертант намагається заповнити ці лакуни, зробивши акцент саме на *новітній флейті* у триєдності цього вислову: новітній час з новими сферами застосування флейти, новітні конструктивні модифікації інструменту, новітні способи звукоутворення. Констатую, що ця спроба вийшла вдалою: робота відповідає усім вимогами МОН до кандидатських дисертацій, а п. Перцов заслуговує присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури».

Офіційний опонент —

професор кафедри музичного виховання

Київського національного університету

театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,

доктор мистецтвознавства, професор

К. І. Станіславська

Підпис *Станіславської К. І.*
ЗАСВІДЧУЮ

ФАХІВЕЦЬ
ВІДДІЛУ КАДРІВ

14.09.2018р.

Список
ВІДДІЛ
КАДРІВ
В. М. Сімонов