

ВІДГУК

офіційного опонента доктора мистецтвознавства Шипа С.В. на дисертацію Сердюк Ярослави Олександрівни «*Віртуальне як концепт музичної науки*», представлену на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво

Актуальність теми. Дослідження Я. Сердюк має чітко виражений методологічний характер і зміст. Це вже само по собі наділяє дану роботу актуальністю. На жаль, молоді українські дослідники вкрай рідко проявляють інтерес до цього напрямку досліджень. Разом із тим, вітчизняне музикознавство дуже потребує сьогодні саме методологічних досліджень, які мають відповісти нам на головні стратегічні питання щодо філософських і світоспоглядальних основ нашого теоретичного знання про музичне мистецтво, напрямків його подальшого розвитку, підходів, методів і прийомів дослідження, системи наукових понять, суджень, класифікацій, моделей тощо.

Праця, подана до захисту, належить до рідкого типу дисертацій, в яких досліджується самі засоби теоретичного дослідження музики. Причому, автор зосередив свою увагу на одному, але дуже важливому і масштабному явищі – концепті «віртуального». Це слово давно напрошувалося на «операційний стіл» музикознавця-методолога. Я. Сердюк справедливо охарактеризувала й доказала у тексті широченну розповсюдженість слова «віртуальний» у музикознавчих текстах. Також справедливо і доказово вона продемонструвала методологічну вагомість даного слова, його потенційну теоретичну значущість. Нарешті, дисертантка навела достатньо свідомств того, що даний концепт (за пропозицією Ярослави ми теж будемо далі так називати лексему «віртуальне») розуміється дуже по-різному, часом туманно і суперечливо. Справедливо зазначено і те, що теоретичне музикознавство відчуває «необхідність самоосмислення в інтердисциплінарному контексті» сучасних гуманітарних, логіко-математичних і технічних знань.

Отже, немає жодного сумніву в тому, що робота Я. Сердюк є дуже актуальною для сучасного українського і світового музикознавства (ця проблема, вочевидь, має інтернаціональний характер).

Свою мету Я. Сердюк визначила як «розвиток концепту віртуального до рівня повноцінної понятійної системи музичної науки». Ця мета є інтуїтивно зрозумілою. Але «повноцінність понятійної системи» – не хрестоматійне поняття. Бажано було би пояснити різницю між повноцінними і неповноцінними понятійними системами музичної науки (я впевнений, що існують обидві). Ми наважимося дещо відредагувати мету таким чином: визнати значення концепту «музичне віртуальне» і надати йому наукового статусу в теоретичному музикознавстві.

Усі сім завдань, що визначені дисертанткою, відповідають даній меті. Зауважимо, що перше і друге завдання майже співпадають (стан концепту – це, вочевидь, і є його використання, роль, призначення). Четверте завдання –

це вимушена дія, обумовлена попереднім (третім) завданням створення структурної моделі. Наступні пункти розкривають більш детально зміст 3 та 4 завдань. Оригінальна ієрархічна характеристика завдань допомагає читачеві одразу усвідомити логіку побудови дисертації.

Предметом дисертації, як вірно написано в роботі, є «віртуальне як концепт музичної науки». А формулювання **об'єкту** викликає здивування. Йдеться про «синтез історичних традицій з інтердисциплінарними тенденціями та новітніми дослідницькими підходами у сучасному музикознавстві». Якщо подібний синтез традицій, тенденцій і підходів взагалі можна якось уявити, то його об'єктивне існування – зовсім не факт. Ми вважаємо, що справжніми об'єктами дисертації Я. Сердюк є, з одного боку сучасне теоретичне музикознавство, репрезентоване науковими текстами, с другого боку – музичні твори європейської професійної музики, репрезентовані нотними текстами. Об'єктивність текстів цих двох видів є необхідним чинником дисертаційного дослідження. Підкреслимо значущість саме першого з названих об'єктів. Музикознавство як таке, його понятійний апарат, його підходи і методи вкрай рідко стають об'єктом дослідження. Вивчення цього об'єкту вимагає дуже високої історичної, теоретичної та методологічної (філософської, по суті) кваліфікації. Його обрання заслуговує усіляких похвал.

Про методологічну спрямованість і широту проблематики дисертації Я. Сердюк свідчить охарактеризована у вступі **теоретична база**. Основою роботи є наукові методи і положення філософії пізнання, естетики, культурології, когнітивної психології, лінгвістики, теоретичного музикознавства, технології електронної музики, історії музичного письма тощо.

Новизна роботи, що визначається дисертанткою у вступі на перший погляд викликає підозру: здається, що нових результатів занадто багато для звичайної кандидатської дисертації. Але після ознайомлення з текстом дисертації ми змогли переконатися в тому, що Ярослава об'єктивно відобразила якість результатів. Її дисертація дійсно має високий показник теоретичної новизни.

Перш за все, цілком новим є ставлення автора до концепту «віртуальне» як до «базового концепту музичної науки, що відповідає природі музичного мистецтва». Далі, новизна є і в тому, що дисертантка обмежила значення мутнуватою концепту і тим самим наблизила його до стану теоретичного поняття. Новизна є також у спробі об'єднати три різні значення концепту у єдину систему понять. У дисертації вперше запропоновані робочі терміни: «віртуальне онтологічне», «віртуальне технологічне» та «віртуальне когнітивне». Дані вирази окреслюють три різні сфери музично-теоретичних знань, де, за думкою Ярослави, концепт «віртуальне» може отримати значення теоретичного поняття. Цікавими і достойними дискусії є й інші термінологічні новації дисертантки, як-от: «матрична структура» (у відношенні до нотного тексту), «віртуальні

структури нотного тексту», «композиційні ресурси віртуального», «слуховий інтелект», «звуковий кіберпростір» тощо. Нові смислові обертони отримує в контексті роботи Сердюк відоме положення про віртуальну форму існування музичного твору.

Побудова тексту дисертації має прозору і струнку логіку просування до поставленої мети.

У **першому розділі** Ярослава старанно продемонструвала можливі вади розуміння і використання музикознавцями слова «віртуальний», як-от: суперечливість, невизначеність значень, хибні й недоречні трактування. Початковий матеріал розділу переконливо свідчить про необхідність ургентного методологічного втручання у дану проблемну ситуацію.

Втручання починається з того, що слово «віртуальне» ідентифікується як концепт і елемент концептосфери... (Назва підрозділу 1.1. - «Віртуальне як концепт в музиці». Тут є простий недогляд. Звичайно, що не «...у музиці», а «...у музикознавстві»).

Термін «концепт» у класичній науці – це просто синонім «поняття». Але сьогodнішня наукова мода диктує інші розуміння. Одне з них приймається дисертанткою. Вона вважає «віртуальне музики» саме концептом, а не «категорією» або «поняттям»... через відсутність будь-якого єдиного, чітко окресленого і загальноприйнятого в музичній науці плану змісту». Таке тлумачення є зрозумілим і прийнятним.

Певна незручність виникає з терміном «концептосфера». Він приймається дисертанткою у значенні «сукупність концептів тієї чи іншої мови» і розглядається у концептосфері наукової мови сучасного музикознавства. Тут є прихована суперечність: мова дійсно може розглядатися як сукупність («куча») концептів, хоча це не зовсім точно. Але наукова мова – за визначенням – не є сукупністю слів, концептів та понять. Вона має якість системи. Таким чином, завданням Ярослави Сердюк є виведення концепту «віртуальне» з концептосфери шляхом уточнення його значення і перетворення на поняття наукової мови теоретичного музикознавства.

Відносно висхідних понять висловимо ще одне зауваження (але не докір). Концепт «віртуальний» є дуже незручним для розуміння, використання і пояснення. Його смислом є ноумен. Тобто, віртуальності як такої не існує у сприйнятті. Є тільки думка про щось, що характеризується як віртуальне. Тому для кожного, хто прагне ясного розуміння цієї думки, бажано кожного разу визначати суб'єкт судження, тобто відповідати на запитання: віртуальне що? Якщо ж прикметник «віртуальний» використовується як ім'я суб'єкту, складаються чудові умови для безплідних спекуляцій та непорозумінь (типовий приклад – поняття «прекрасне», «трагічне», «посткласичне» тощо).

В дисертації Я. Сердюк буває, коли автор жаліє читача і додає іменник до головного концепту (скажімо, «віртуальний інструмент», «віртуальний

твір», «віртуальна структура»). Але буває і так, що предметна конкретизація якості «віртуального» є не зрозумілою.

Потрібно відмітити такі чесноти першого розділу:

- уміння дисертантки коротко передати цитатою або своїми словами сутність розуміння тим чи іншим автором концепту «віртуального»;

- широкий науково-дисциплінарний обрій огляду різних висловлень щодо «віртуального»;

- встановлення певної типології тлумачень концепту (інженерно-технологічні, інформаційно-технологічні, «онтологічні», «енергійні», «творчі», «ментально-суб'єктивні» значення)

- визначення функцій використання концепту в літературі про музику (змістотворча, функція побудови лінії рефлексії автора, «формування структурного компонента тексту», термінотворча, метафорична)

- визначення загальних властивостей використання концепту в літературі про музику (тотальності поширення, всеосяжності, фрагментарності, поліфункційності, невизначеності, *полісемантичності*, *суб'єктивності*, неструктурованості, нетиповості).

Головним результатом значної роботи з аналізу поглядів вчених та музикантів-практиків стало власне визначення «віртуального». В цій справі Я. Сердюк виходила з дуже вірного переконання: «Наукова побудова концепту, на наш погляд, повинна включати визначення одного основоположного для музичного мистецтва значення віртуального, а також - основних сфер застосування концепту, які мають стати елементами понятійної системи віртуального в музиці». Однак після цього несподівано до формулювання «віртуальності» замість очікуваного одного основоположного значення було включено як мінімум чотири. Таким чином, Ярослава запропонувала трактувати віртуальне **«в сенсі можливого, потенційного, здатного до творення; прихованого, уявного, але такого, що може проявитися за певних умов»**. Ясно, що «можливе» - це не «приховане», а «уявне» – це не «потенційне» (лише «здатне до творення» майже співпадає з «потенційним»).

Отже, дисертантка не змогла, або, скоріше, не захотіла більш суворо обмежити значення концепту «віртуальне». Здогадуємося, що причиною для цього було її бажання дослідити різні сфери музикознавчої та музично-творчої практики, яким властива віртуальність, хоча й у різних розуміннях даної ідеальної якості. Здається, що таке пожертвування науковою однозначністю всупереч декларованому наміру є виправданим кроком. Це відкрило автору плідні перспективи подальшого наукового пошуку.

Згідно з останнім висновком розділу, «основними фокусними точками, що можуть організувати навколо себе понятійний матеріал, є сфери *онтології музики, комп'ютерних практик і дослідження музичного тексту*». Імовірно нам слід довіряти цій думці, бо дисертантка довго і ретельно вивчала свій предмет. Але на чому будується впевненість Ярослави, що таких фокусних точок саме три, а не чотири, або більше? Інакше кажучи: з якого спектру

можливих проявів віртуальності (у сформульованому широкому смислі цього слова) були обрані ці три «фокусні точки»?

Другий розділ присвячено поясненню трьох основних сфер застосування концепту: «віртуального технологічного», «віртуального онтологічного», «віртуального когнітивного».

У першому підрозділі не весь матеріал є рівноцінним. Є чимало зайвої, надто докладної і добре відомої інформації про електронні інструменти, техніку і технологію написання музики за допомогою комп'ютера, музично-звукові редактори. Така інформація переконує в ерудиції та сумлінності дисертантки. Але в основній масі вона нічого не додає до кількох положень про той тип віртуальності, що проявляє себе у великій і різноманітній музично-технічній галузі.

По суті, все головне сказано на 56-ій сторінці роботи. У сфері електронно-технічної музики з'явилися *віртуальні музичні інструменти*, а саме: синтезатори, які досконало імітують які завгодно механіко-акустичні інструменти за допомогою електронно-цифрового аналізу та синтезу звуку (так звані семпли).

Не всі положення про виділену сферу музичної віртуальності є вірними. Наприклад, Ярослава не дуже чітко розібралася в устрої електронного інструментарію. Їй здається, що «спільною рисою цих інструментів є те, що функція звучання в них реалізується вже не за допомогою сполучення артикулятор - вібратор - резонатор: ця обов'язкова для традиційних акустичних інструментів триєдність щезає, розпредмечується, стає віртуальною». Але нічого подібного. В функціонуванні електронного інструменту нічого не розпредмечується. Все реально настільки, що можна і подивитися, і послухати, і навіть помацати. Наприклад, у терменвоксі є все, що треба: артикулятори (руки), вібратор (він має два пов'язані «вузли» – електромагнітний контур, на який впливають артикулятори, та мембрану динаміка). А у самого динаміка зазвичай є резонатор (дерев'яний ящик), що підсилює та «ушляхетнює» звук. Звичайно, що у старовинних синтезаторах звуку (типу АНС) фаза артикулювання була глибоко прихована у складних операціях програмування звукової форми. Однак вона при цьому не зникала. Ця компонента стала віртуальною лише в одному сенсі – вона стала прихованою.

Цікаві судження висловлені дисертанткою щодо нових технік композиції. Однак, зосталося не зовсім зрозумілим – що саме дисертантка знайшла віртуального, припустимо, у методі алгоритмічної композиції? Чи дійсно алгоритмічний метод композиції Я. Ксенакіса має більш високу віртуальність, у порівнянні з технікою написання канонічних секвенцій або серіальної композиції? Якщо справа не в мірі віртуальності, а в її якості, то це теж цікавий стимул до обговорення. Можливо запитати, наприклад: чим відрізняється віртуальність композиційного методу К. Нанкарроу від віртуальності творчого методу Л.В. Бетховена. Чи може метод Бетховена не мав ніякої віртуальної якості?

Такі запитання часом виникають в цьому і наступних підрозділах з тої причини, що питання про віртуальне в музиці не було розглянуто і вирішено з самого початку (хоча б ескізно, поверхово) у загальному вигляді.

У підрозділі 2.2. розглядається «Віртуальне онтологічне». Тут йдеться про віртуальне буття музичного твору. Це доволі стара, однак цікава та актуальна проблема. Тут концепт «віртуального» має, на наш погляд, найвищу легітимність і найбільшу пояснювальну силу. Він органічно поєднується із фундаментальними категоріями філософії музики, такими як музичний час, музичний простір, інтонаційна форма, музична інтерпретація тощо. Можливо, саме з цього аспекту варто було починати понятійний аналіз музичної «віртуальності».

В даному підрозділі Я. Сердюк знову демонструє ерудицію, глибоке розуміння непростих філософських питань онтології мистецтва, уміння порівнювати і узагальнювати думки різних авторів. В результаті дисертантка прийшла до чіткого і вірного висновку: «...будь-яка з форм існування музичного твору поза окремим актуальним виконанням, є в широкому сенсі можливою, віртуальною». (Щоправда, у нас зостається підозра, що Сердюк солідарна з процитованим нею песимістичним судженням Ж. Дельоза, який казав, що «не існує чисто актуального об'єкта. Будь-яке актуальне занурене в схожу на туман розпливчастість віртуальних образів»).

Третій підрозділ 2.3. присвячено визначенню «Віртуального когнітивного». Тут центральне місце займає теоретична інтерпретація музичної писемності і нотного тексту твору у його відношенні до його звукової форми. У певному сенсі тут продовжується дослідження онтології музичних артефактів. Одним з головних теоретичних положень підрозділу є така теза: «...будь-яка система нотації є *матричною структурою віртуального*, тобто інваріантною основою, на якій виникає та реалізується майже нескінченне коло можливостей виконавського інтонування». Поняття «матричної структури» розроблено в теорії менеджменту. Тут воно використовується скоріше як образ багатовимірно упорядкованої структури, яка включає елементи з невідомими значеннями. Здається, цей образ має чималий потенціал і заслуговує подальшого обміркування і розвитку.

Звертають на себе увагу цікаві спостереження дисертантки щодо прихованої поліфонії. Зауважимо, що у цьому феномені віртуальність являє себе у декількох аспектах: як можливість, прихованість та уявність.

Заслуговує згадки використаний Я. Сердюк термінологічний зворот «слуховий інтелект». Цей вираз означає «*стан і рівень музичного слуху та свідомості*, що базується на цілій низці *спеціальних професійних компетенцій*, пов'язаних з багатосторонніми аспектами музичної мови, зі знанням історії музики та практичним досвідом виконавства та слухання. Саме слуховий інтелект дозволяє глибоко зануритися у текст та розкрити його віртуальні потенції». Це справедлива думка (зауважимо, що в даному випадку краще казати про компетентність, а не компетенцію). Згадаємо, що

психологи (скажімо, Йоган Кріс) вже давно розробляють ідею музичного інтелекту.

У третьому розділі дисертації знайшли розробку положення про *матричні структури віртуального* у музичній нотації. Вони розглянуті на прикладах різних історичних типів нотації, що дозволило дисертантці представити їх як сукупності *актуальних та віртуальних параметрів*. «Актуальними – пише Я. Сердюк - ми вважаємо ті властивості звучання, що знайшли досить повне відображення в партитурному записі і можуть бути зі значною мірою точності відтворені у виконанні. Віртуальними – ті, що не знайшли відображення в нотній графіці, або дістали не точно, недостатньо повне відбиття, тому перебувають у сфері *можливого*, їх виконавське втілення відрізняється нестабільністю, варіативністю.

Тут є про що подумати. Звичайно, що виконавську варіативність має весь нотний текст, хоча міра нестабільності є дійсно різною для різних рівнів, структур та елементів тексту. Отже, онтологічно віртуальним є весь нотний текст. Він весь заходиться у сфері можливого. Однак є властивості звукового тексту, які проявляють себе як менш імовірні (оскільки нотний текст їх не визначає). Це наводить на думку про можливість постанови питання про міру (ступінь) віртуальності звукового та нотного тексту одиничного твору.

Звертаємо увагу на ще одне цікаве положення розділу: «На різних історичних етапах розвитку музичної нотації співвідношення актуальних та віртуальних параметрів змінювалося в бік зменшення кількості останніх, що дає змогу представити розвиток партитурного письма як *процес актуалізації віртуального*». Здається, останній вираз може отримати блискучу розробку в історичному і теоретичному напрямках.

Взагалі, текст третього розділу, окрім магістральних ліній розробки проблеми, містить багато цікавих, влучних, перспективних зауважень.

Висновки до дисертації повно і чітко відбивають усі головні теоретичні результати здійсненого дослідження.

Текст дисертації оформлено належним чином. Він характеризується науковим стилем викладу, грамотним використанням термінологічного апарату, логічною послідовністю, науковою дисципліною. Звернемо увагу на те, що використані іноземні літературні джерела цитуються дисертанткою у власному перекладі. Звичайно, що теоретично насичений, складний за проблематикою текст має деякі недосконалості, провокує дискусійні зауваження і викликає бажання краще розпитати дисертанта про усі цікаві сторони його праці.

Деякі висловлення нам не вдалося остаточно розшифрувати. Наприклад, зосталася, на жаль, не зрозумілою розгорнута думка про стосунки між текстом (нотним або звуковим?) та його образним смислом: «Образний план музичного твору як комплексна структура віртуального є, з одного боку, системою зв'язків між усіма віртуальними та безпосередньо даними планами тексту, виконавськими уявленнями про нього, комунікативними ситуаціями, що створюють певний контекст сприйняття,

тезаурусом слухача, а з іншого – пірамідою із різними семантичними планами: тими, що сприймаються безпосередньо на чуттєвому рівні та більш глибокими, що потребують додаткового вивчення».

Зустрічаються окремі дрібні огріхи. Так, наприклад, фрактальність навряд чи можна трактувати як «відображення стохастичного принципу» і «вираз ідеї хаосу» (с. 64), оскільки це певний вид закономірності.

Практичне значення дисертації полягає у можливості застосування розробленої методики аналізу нотного та звукового тексту музичних творів у вивченні властивостей музичних композицій та їх інтерпретацій, у викладанні курсів аналізу музичних творів, музичної естетики, теорії виконавського мистецтва, методології теоретичного музикознавства.

Отже, на основі аналізу тексту дисертаційної роботи та автореферату, знайомства з публікаціями автора, ми робимо наступний висновок: дисертація *«Віртуальне як концепт музичної науки»*, є завершеним, самостійним, актуальним, оригінальним, високо інноваційним, теоретично обґрунтованим і практично корисним дослідженням. Автор роботи – Сердюк Ярослава Олександрівна – проявила широкі знання наукової та художньо-музичної літератури, фундаментальну теоретичну підготовку в галузі естетики, психології, історії та теорії музики, наукову сміливість, високий творчий потенціал, прагнення до вирішення складних і глибоких проблем теорії музичного мистецтва. Вона заслуговує присудження наукового ступеня кандидата наук за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

Професор кафедри музичного мистецтва і хореографії
Південноукраїнського національного педагогічного
університету ім. К. Д. Ушинського,
доктор мистецтвознавства, професор

Шип С. В.

