

## ВІДГУК

офіційного опонента на дисертацію Малого Д. М. «**Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть**», представлену на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво

Дисертація Д. Малого присвячена проблемі, яка є одною з самих важливих, цікавих, специфічних для музикознавства і, водночас, одною з самих складних і «невдячних». Мається на увазі проблема вивчення сучасної композиторської творчості, осмислення особливостей, її естетики, поезики, художньо-образної семантики, прийомів формотворення, тенденцій її розвитку. Відсутність історичної дистанції між дослідником і предметом вивчення є, з одного боку, позитивним чинником і дозволяє використати своєрідний ефект присутності; з другого боку, вона створює ефект «аберації близькості», коли об'єкт сприймається зі спотвореннями саме тому, що він «стоїть прямо перед очима». Втім, навіть гіпотетичні, приблизні, неточні знання про сучасний творчий процес можуть мати дослідницьку цінність, окреслюючи коло невирішених питань і напрямки подальших наукових розвідок. Отже, є підстави охарактеризувати тему дослідження Д. Малого як актуальну, достойну самої серйозної уваги і самого масштабного вивчення.

Зауважимо, що формулювання теми здається не дуже вдалим, бо воно створює неточне враження про рівень амбіцій автора та зміст даного дисертаційного дослідження. Може виникнути думка, що автор сподівається охопити своїм умом всю світову композиторську практику за піввіковий період і виявити її специфіку у порівнянні з попередніми віками історії музичного мистецтва. Але, це не так. Більш точно амбіції дисертанта визначені у формулюванні мети дослідження. Автор прагне лише виявити специфіку композиторського мислення в системі взаємодій світогляду і техніки письма на прикладі творчості Г. Уствольської, Г. Лахенмана і В. Мужчиля. Таке прагнення є цілком розумним, реалістичним і, в той же час, гідним дисертаційного дослідження кандидатського рівня.

Визначаючи предмет дослідження, Д. Малий дещо розширяє задані межі. Предмет визначається як «специфіка композиторського мислення представників російської, української та західноєвропейської музичної культури». Дійсно, матеріалом дослідження обрано, окрім творів трьох вище названих європейських композиторів, такі композиції: «Концертно для гітари з оркестром Д. Малого, «Етюд № 4» для фортепіано О. Мессіана, «My heart's in the highlands» А. Пярта, «Заповіді блаженства» В. Мартинова, «In a landscape» і «0'00"» Дж. Кейджа (навіть чи цього композитора доцільно вважати «західноєвропейським – С.Ш.), «Етюди» для фортепіано Д. Лігеті, «Щедрик» В. Мужчиля, «The Lamb» і «Song for Athene» Дж. Тавенера та ін. Очевидно, ці твори були потрібні для компаративного аналізу, без якого виявлення специфіки музичного мислення є неможливою справою. Немає чого питати – чому саме ці твори обрані автором. Більш важливо було би

пояснити – чому дисертант обрав саме ці, а не інші національні культури, і саме цих, а не інших представників національних композиторських традицій.

Д. Малий добре усвідомив і логічно упорядкував завдання, націлені на досягнення головної мети дослідження. Послідовність із семи завдань, яка ґрунтується на принципі руху від загальних філософських, психологічних і музикологічних суджень щодо мислення до розгляду окремих технік композиції та конкретних музичних творів, обумовлює собою струнку побудову дисертаційного тексту.

Для рішення своїх завдань Д. Малий звертається до низки загальнотеоретичних та конкретних музикознавчих дослідницьких методів. Згадуються історичний, функціонально-структурний, стильовий, жанровий, порівняльний, семіотичний, інтерпретологічний та системний методи. Можна додати до цього ще типологічний підхід, який має провідне значення для авторської концепції та упорядкування дисертаційного тексту.

Теоретична база дослідження представлена докладно і зрозуміло. Менш досконало виглядає формулювання новизни отриманих результатів.

Концепція, яку представив на сторінках своєї дисертації Д. Малий, приваблює своєю оригінальністю, масштабністю, сміливою гостротою тверджень, відкритістю в будь-якому напрямку подальших роздумів. Водночас, вона містить чимало суперечностей і недоліків. Спочатку спробуємо оцінити позитивні властивості дисертації.

Як зауважив сам Д. Малий «Пропонована у дисертації концепція композиторського мислення та його типології на ґрунті західноєвропейської традиції базується на критерії зумовленості творчості від світогляду художника». Не будемо строго судити форму цього висловлення. Смісл його читається досить ясно. Йдеться про те, що творча діяльність композитора є проявом його світогляду. Ця теза не викликає жодних сумнівів. Оскільки музичний твір є продуктом свідомості, а свідомість характеризується світоглядом, останній завжди якимось відбивається у творчому процесі та самому творі. Навіть деякі «напівсвідомі» творчі акти авангардистів теж виявляють світогляд. Найскладніше зрозуміти – *як саме* творчість зумовлена світоглядом. Майже в кожній серйозній праці, присвяченій творчості якогось композитора автори торкаються цієї проблеми. Зазвичай вона вирішується без доказів, на основі інтуїтивних здогадок, посилань на висловлення самих творців мистецтва, їх родичів, друзів, критиків тощо. Це – сфера вільних припущень. Д. Малий взявся за вирішення амбітного і дуже складного завдання підведення наукової бази під подібні думки музикознавців.

Для цього він спробував визначити – що таке світогляд, і що таке композиторське мислення. Обговорення цих категорій і дотичних понять складає «левоу частину» усього тексту роботи. В даному напрямку автор досягнув певного успіху. Він зібрав і прокоментував цікаві думки з хрестоматійних праць визнаних вчених. Також приділив увагу новим, ще не зовсім апробованим джерелам. Він висловив і свої погляди на ці феномени. На жаль, *проблема опосередкованого прояву світогляду в композиторській творчості* не попала до фокусу його уваги. Отже, коли Д. Малий стверджує

про наявність того чи іншого впливу якогось умовно відокремленого типу свідомості на конкретну техніку композиції, або навіть на форму музичного твору, нам знову приходиться довіряти його інтерпретації.

Ми, доречі, впевнені, що інакше й бути не може. Глибоко «захований», рідко усвідомлений людиною, часто замаскований під ззовні сприйнятими філософськими, релігійними, науковими концептами, схематизований у будь-яких вербальних чи невербальних експлікаціях світогляд, не підкоряється якимось алгоритмам «інкарнації» в музичних творах. Його вплив опосередковується купою чинників, які неможливо врахувати і привести до стрункої типології. В тому числі йдеться про чинники, які згадує Д. Малий у своїй роботі (природні здібності, освіченість, ерудиція, досвід, віросповідання, вплив творчого середовища, очікування публіки, вимоги жанру тощо). В оцінюванні функцій та «питомої ваги» подібних чинників і полягає мистецтво інтерпретації світоглядного змісту композиторської творчості. Зміст третього розділу дисертації свідчить про те, що Д. Малий володіє таким мистецтвом.

Отже дисертація Д. Малого, з одного боку, яскраво підтверджує обмеженість науково доказового засобу пояснення впливу світогляду композитора на його творчість, а з другого боку, демонструє необмежені можливості вільної інтерпретації світоглядного змісту творчого процесу, його продуктів і навіть – це підкреслимо особливо – впливу світогляду на композиторську техніку. В цьому ми бачимо важливе теоретичне значення даної дисертації.

Друге важливе досягнення дисертанта – це розробка категорій «музичне мислення», «композиторське мислення» і «композиторська творчість» (помітимо, що ці вирази інколи використовуються як синоніми, а інколи розрізняються за значенням). Д. Малий дуже відповідально підійшов до цього теоретичного завдання. Він багато зусиль віддав проясненню поняття «музичне мислення». Хоча значного ефекту ці зусилля не дали, дисертант зміг після такої тяжкої і невдячної роботи з чистим серцем підступити до визначення вельми важливого для його концепції поняття «композиторське мислення». Цей феномен дисертант розуміє достатньо добре. Він підкреслює специфіку композиторського мислення, його відмінність від мислення музиканта-виконавця, або музикознавця-аналітика, або пересічного слухача. Як справедливо вважає Д. Малий (висловимось своїми словами), ця специфіка пов'язана із тим, що композитор мислить музику як твір, «націлений на слухача», який має бути належним чином оформленим, записаним і, врешті решт, озвученим.

Привертає особливу увагу здійснений дисертантом аналіз композиторської творчості в його динаміці. З цього приводу автор звертається до положень низки змістовних теоретичних доктрин (На жаль, поза уваги Д. Малого пройшла фундаментальна концепція Антона Івановича Мухи, який глибоко вивчив і переконливо пояснив «структуру і динаміку композиторської творчості» в роботі «Процес композиторського творчества»). Узагальнення, до якого прийшов Д. Малий, має характер добре

обґрунтованої і коректно висловленої гіпотези: «На першому етапі відбувається здебільшого робота несвідомих процесів – тих, які були збагнені пам'яттю шляхом музично-слухового досвіду, результату певної кількості повторень. На наступному етапі включається робота процесів мислення: побудова невербальних логічних зв'язків у концепції або одночасне з цим протікання процесів вербалізації (об'єктивізації звукових форм), тому що часто концепція може виникати разом із музичним матеріалом (тематичною коміркою). За наступний етап повністю відповідають професійно спрямовані навички композитора, його вміння розвивати матеріал, вибудовувати драматургію, знати правила фактуроутворення, поліфонії, гармонії, інструментування. Отже, саме останній етап визначає результат і вірність, цінність попередніх».

До цікавих і теоретично вагомих результатів дисертації Д. Малого віднесемо розробку типологічного підходу до композиторського мислення. В основу типології покладено розмежування філософського, релігійного і наукового мислення. Вплив цих видів пізнання на музичну творчість неможливо заперечувати. Інколи, як справедливо вважає Д. Малий, впливи того чи іншого методу пізнання на творчість проявляються назовні. Втім, розмежування цих чинників «всередині» художнього мислення є, на нашу думку, мало корисним заняттям, що підтверджується наміченою дисертантом типологією.

Недостатньо вирішеним питанням є критерії визначення типів взаємозв'язку світогляду і продуктів композиторського мислення. Навіть якщо твір поєднує музично-виражальні засоби з вербальним текстом, або має відповідну програмну назву, це зовсім не означає його належності до філософії, науки чи релігії. Здається, Д. Малий розуміє штучність своєї типології. Наприклад, виокремлюючи *філософський тип* композиторського мислення він зауважує, що він може проявлятися в «не-філософських ідеях». То який тоді резон говорити про цей тип? Хиткими є також формулювання «наукового» і «релігійного» типів композиторської творчості.

Звернемо особливу увагу на використання дисертантом поняття «наукового підходу». Звичайно, воно має сенс в контексті розмови про композиторське мислення як таке. Воно має особливий сенс в спробах виявити специфіку сучасного композиторського мислення. Однак, це поняття вимагає чіткого пояснення. Д. Малий написав: «У ХХ столітті виникла абсолютно нова форма відтворення музичної композиції – електронна, яка, з одного боку, розширила поле творчої діяльності композитора, з іншого – до певної міри витіснила виконавську традицію. Ці факти свідчать про наукове мислення композитора (науковий підхід до створення музики) – характерне саме для ХХ – ХХІ століть». Висловлена теза викликає запитання: з чого автор взяв, що використання компютера свідчить про наукове мислення того, хто ним користується? Комп'ютер дозволяє грати в карти, малювати, синтезувати звук. Але для цього не потрібно залучати методи наукового пізнання. Наукові та технічні знання з інформатики, уміння ними користуватися потрібні програмістам. А композитор може обійтися

емпіричними, наочно-операційними знаннями про те, що можна робити з інтерфейсом, які звукові ефекти можна отримати шляхом певних операцій тощо.

В загальному вигляді питання може бути поставлено так: Що таке науковий підхід до створення музики; чим він відрізняється від традиційного художнього підходу? Якщо композитор звертається до наукового підходу, то мова музикознавця-дослідника має йти про об'єкт дослідження, теоретичні методи, гіпотези, спостереження, експеримент, факти, докази тощо. Специфічною ознакою науки є принципова можливість спростування будь-якого судження (принцип К. Поппера). Отже, запитаємо: чи можна спростувати «наукотворні» опуси В. Мужчиля, Д. Малого, Я. Ксенакіса та інших «сайєнтистів-концептуалістів»?

Щоправда, численні спостереження й аналітичні екскурси дисертанта не є марними. Вони можуть бути цікаво переосмислені. Вважаємо, що дисертанту варто для цього розрізнити поняття науки, техніки і раціонального мислення (на ст. 178 йдеться про «науковий, тобто раціональний підхід до твору»). Роль техніки, втому числі складної, «розумної», а разом з цим і активність раціонального мислення дійсно стрімко зростає в повсякденному житті, а отже і в поезиці усіх видів мистецтва. Тут дійсно ми знаходимо нову якість і специфіку, яку прагне виявити Д. Малий в композиторській практиці ХХ-ХХІ сторіччя.

Значний інтерес викликає третій розділ дисертації – «Стиль як проявлення мислення» (ми додали слово *проявлення* до авторського заголовку, щоб смисл останнього став більш зрозумілим). Тут аналізуються твори Г. Уствольської, Г. Лахенмана, В. Мужчиля та самого Д. Малого. Автор чудово вивчив цей матеріал, глибоко, оригінально і натхненно інтерпретував його непростий художньо-образний смисл. Вважаємо, що цей розділ має самостійне і самодостатнє значення. Він може бути сприйнятим і високо оціненим без врахування попередніх теоретичних суджень.

Тут зустрічаються своєрідні музикознавчі відкриття. Наприклад, Д. Малий зауважує: «Симфонізм Г. Уствольської не можна віднести до жодного загальновідомого типу симфонічного мислення. Це нове, зумовлене особистісними якостями автора, трактування жанру як симфонії-молитви, в якій подано образ людини віруючої – *Ното credens*». Можливо, історики музики посперечаються з таким твердженням, але воно варто дискусії.

Часом розробка тез виглядає набагато краще, ніж резюме. Скажімо, після захоплюючого аналізу твору Г.Лахенмана автор заявляє: «Нам удалося виявити основні функції виконавського прийому в творчості композитора, а саме: структурування музичного тексту шляхом темброутворення, формоутворення, а також смислоутворення композиції, що виявляється в семантизації музичної тканини. Сутнісною стороною феномена виконавського прийому є об'єктивізація тієї чи іншої форми руху». Нащо потрібно було аналізувати оригінальний твір, що зробити нічого не значущий висновок? Названі властивості притаманні будь-якому музичному твору.

На жаль, і в аналітичних розвідках, і в герменевтичних висловленнях дисертанта настагає «помста» недбало використаних теоретичних термінів.

До таких належить, перш за все, поняття *мислення*. У першому розділі Д. Малий зробив стислий переказ декількох фундаментальних концепцій мислення від Платон до Канта. Екскурс завершився типовим діалектико-матеріалістичним трактування мислення як «вищої форми активного відображення об'єктивної реальності». Далі «дискурс» Д. Малого зненацька скакнув до каламутного висловлення: «Мислення – це форма духовного перетворення буття, інструмент пізнання, результатом якого, має стати Істина». Що таке «духовне перетворення буття»? Чому результат мислення – це обов'язково Істина. Чому Істина пишеться з великої літери? Може це евфемізм імені Христа? За висловленням Д. Малого, істина – «це правда, яка ґрунтується на ідеалах краси і добродетності (блага)». Красиво. Однак на цьому тавтологічному і хиткому фундаменті навряд чи можливо побудувати теорію художнього мислення. Останнє, як давно встановлено, має складні стосунки з дійсністю. Мистецтво часом зовсім не має відношення до істинності чи хибності (в науковому сенсі цих слів). Воно вигадує світ, викривляє буття і часто просто «бреше» людям. Таку амбівалентність мистецтва у відношенні до істини варто було б врахувати Д. Малому при розробці типології творчості та при інтерпретації конкретних творів.

Можемо заключити, що головним недоліком роботи є недостатня точність використання термінів та звичайних слів, які в умовах наукового дискурсу отримують або втрачають певні значення. Від того текст дисертації обтяжується словосполученнями та висловленнями, які не піддаються науковій інтерпретації, або які можна зрозуміти лише як образні натяки на певні смисли. Наприклад, «композиторське мислення – це динамічний, еволюційний процес, підпорядкований диханню епохи».

Нерідко автор порушує науково-дискурсивний принцип однорідності понять у логічному рядку. Наприклад, на с. 22 наводяться чинники що формують творчість, а саме: «свідомість, мислення та світогляд». Світогляд – це поняття не однорядне зі свідомістю. Його можна пояснити як зміст або сторону свідомості. Там же характеризуються операції мислення, які стають «творчо-забарвленими» (!) і «...позначають характерні умови для професійної роботи: винахідливість, когнітивність, абстрагування, системність, відчуття форми, естетичне сприйняття, поетичність, рефлексивність». «Когнітивність» не може бути умовою операцій мислення, бо цим словом позначається власне мисленнєвий рівень психічної активності людини. «Естетичне сприйняття» не може стояти в одному рядку з «рефлексивністю», бо рефлексивність – це атрибутивна якість естетичного сприйняття тощо.

Ось ще один приклад такого самого логічного прорахунку: «Диференціюючи рівні музичного мислення згідно з їх векторною спрямованістю на горизонталь (мелодійний, метро-ритмічний та поліфонічний рух) та вертикаль (ладо-гармонічний рівень) маємо можливість визначити сутність музичного мислення, а саме: поєднання цих векторів дає

появу якісно іншого рівня організації музичного змісту – глибину (Вищим рівнем музичного мислення, виявленим у музичному творі є духовний, смислоутворюючий)». Поняття «горизонтальний», «вертикальний», «глибинний» та «духовний» не утворюють одного логічного рядка. Доречі, не зрозуміло – що таке духовний рівень, і чому тільки він назван «смислоутворюючим»? Хіба інші аспекти музичної форми позбавлені смислу? Часом, щоб зрозуміти Д. Малого потрібно перевернути речення навпаки. Наприклад (с. 23), автор прокламує, що «когнітивні процеси людини невіддільні від законів логіки». Правильно буде сказати: «закони логіки невіддільні від когнітивного процесу». Подібних прикладів плутанини слів можна навести чимало.

Текст дисертації, майже всюди витриманий в стилі наукового дискурсу, бажано дещо підправити. Зокрема, слово «тимчасовий» потрібно всюди поміняти на «часовий».

Втім, наш критичні зауваження не затіняють позитивних вражень від дисертаційної роботи Д. Малого. Актуальність, відкритий характер, гострота постановки питань композиторської творчості, сміливі результативні спроби зазирнути в глибини музично-творчого процесу, широта охоплення сфери сучасної композиторської практики – чесноти, які дозволяють в цілому позитивно оцінити дисертацію представлену на високий суд. Практичне застосування положення роботи можуть знайти в навчальних курсах аналізу музичних творів, композиції, сучасної музики, в музично-просвітницькій літературі, в практиці підготовки музикантів-виконавців.

Робота відповідає вимогам до кандидатських дисертацій в Україні. На цих підставах ми рекомендуємо спеціалізованому раді присудити Д. Малому науковий ступінь кандидата мистецтвознавства 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.

