

## ВІДГУК

офіційного опонента на дисертацію Борух І. М. «Програмність в українській скрипковій музиці: історичний, соціокультурний і естетико-стильовий аспекти», представлену до захисту на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво»

За слушним зауваженням Станіслава Людкевича з його дисертації «Два причинки до питання розвитку звукозображальности» (1908), «теоретичне питання програмної музики... таке ж старе, як сама програмна музика. Воно ставиться, до речі, уже в грецькому музичному вченні про етос»<sup>1</sup>. Тому як би часто не звертались дослідники до цих проблем, яке б фундаментальне і багатоаспектне їх обґрунтування не пропонували, все одно, це буде лише ще одна сходинка на шляху до заглиблення у таємниці мистецького феномену, бо це наче біблійна драбина Якоба, котра веде у небо, – її кінця ніхто із землі не бачить. Саме до таких категорій належить і поняття «програмності» в музичній творчості, а властиво – закономірностей співвіднесення слова і музики у найрозмаїтших вимірах. Від давньогрецьких та ренесансних мислителів – до музикознавства ХХ ст., до праць Т. Адорно і К. Дальгауза, українських вчених С. Людкевича, Є. Цегельського, А. Мухи, К. Майбурової, М. Загайкевич та багатьох інших – дослідники присвячували фундаментальні праці проблемам взаємодії вербального і музичного образу як в інструментальній, так і у вокальній музиці.

В українському духовному континуумі програмність – як одна з форм єдності музики і слова – має ще і власні неповторні характеристики, оскільки може розглядатись у контексті фундаментальних історичних підвалин становлення української нації, її світогляду, питомо закорінена в ментальності народу в обрядово-фольклорному коді. Відтак не випадково дуже часто вона ставала об'єктом наукових розважань, про що свідчить хоча б наведена вище праця С. Людкевича.

---

<sup>1</sup> Людкевич С. Два причинки до питання розвитку звукозображальности. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Т. 1 / Упор., ред, вступна стаття і прим. З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 1999. С. 62

Отже, цілком виправдано з огляду на все вищезазначене, що Ірина Борух звертається до цього сегменту музичної науки, притому знаходить свій підхід до цієї вічної проблеми, поставивши в центр уваги програмну тематику, сюжетуку і символіку у її проєкції в музиці для конкретного інструменту – скрипки. Вона слушно вказує, що загальним психологічним підґрунтям сприйняття програмної музики в різних цивілізаціях є природне прагнення знайти для музичної інтонації, фактурного розташування, ритмічних комплексів та інших засобів музичної виразності адекватний предметно-понятійний ряд, можливість накреслити сферу специфічних переживань, відчуттів, асоціацій, зіставити музичні образи з вербальними, передусім поетично-драматичними, рідше візуальними, котрі врешті теж переводяться у вербальну площину, поняттями і образами. Відтак дисертантка розгортає її на символіку слова у розмаїтих його вимірах та виходить на рівень узагальнення у діалектичній реляції: «традиція сольного скрипкового виконавства – українська національна композиторська школа ХХ ст.»

Чотири розділи дисертації, відповідно до теми згруповані довкола проблематики головних програмних тенденцій українського скрипкового репертуару, тож в першому розділі відібрано положення та напрацювання, що можуть проєктуватися на програмну скрипкову літературу українських композиторів кінця ХІХ - початку ХХІ століть, в другому детально розглядається скрипкова програмна музика українських авторів до 70-х років ХХ століття виявляються різноманітні творчі тенденції, зумовлені історико-політичними детермінантами, в третьому висвітлюються тенденції програмної скрипкової музики 70-х-80-х років ХХ століття, вказуються її інноваційні риси, врешті в останньому розділі розглянута скрипкова програмна музика за роки Незалежності України.

Хотілося б окремо відзначити деякі наскрізні лінії поданого дослідження, послідовне розкриття яких становить найбільшу її цінність.

Передусім важливо, що авторка підносить основне джерело походження програмності в скрипкових мініатюрах: українська художня ментальність

пов'язана з ідеєю пісенності, тому зв'язок слова і музики здавна існував як одна з провідних категорій мислення українських композиторів. На певному етапі це приводить до переваги вокальних жанрів над інструментальними. В ХХ столітті формується інтенсивно інструментальна сфера – Б.Лятошинський, Л.Ревуцький, С. Людкевич, В. Сільвестров, М. Скорик, Ю. Іщенко, Л. Колодуб, В. Бібік та ін., але це не означає, що роль слова стає меншою. Адже чи прямо, чи опосередковано, найважливіші звернення інструментальної музики мають або пісенний прообраз шляхом цитат, або програмну ідею, пов'язану з фольклором. Хоча більша частина згаданих опусів наче зовні не пов'язана з фольклорним джерелом, все-таки в основі творчості більшості українських композиторів лежать архетипи, що розшифровуються через пісенні алюзії, або узагальнену філософську програму, закладену в первинних обрядово-звичаєвих пластах національної духовності. Так само, як і в музиці для інших інструментів або інструментальних складів, розмаїто втілюються «образи слова» і в скрипковій літературі. Якщо картинна та символічна програмність частіше стає об'єктом музикознавчого аналізу, то парафрастичний і меморіальний модус, який у зв'язку з фольклорними джерелами розглядає дисертантка, демонструють оновлені підходи до програмності. Так, підсумовуючи другий розділ, пані Борух вказує: «Серед надбань Є. Станковича та І. Карабиця вирізняються композиції, натхненні переосмисленням давніх традицій народно-інструментального музикування для дуетного (триптих «На Верховині» для скрипки й фортепіано) й сольного («Музика») виконання і показові поєднанням кількох програмних модусів для багатогранного відображення провідної образно-змістовної ідеї у неофольклористичному ідіомі». (С. 120). Також особливу увагу приділяє вона фольклорним витокам програмності в дидактичних творах.

З попередньої тези впливає ще одна важлива наскрізна лінія роботи. Значне місце в аналітичному компендіумі дисертації займає аналіз образної сфери тих творів, які спираються на поетично-сюжетні рефлексії, а точніше їх можна окреслити як коло літературно-поетичних асоціацій сюжетного розгортання – теж

часто фольклорного або історичного походження. На особливості втілення фольклорних інтонацій, жанрів, особливостей виразу в інструментальній, зокрема скрипковій музиці українських композиторів звертають увагу всі дослідники, але варто спеціально наголосити на поетичних ідеях, які черпають з цього джерела автори і які багато в чому обумовлюють образно-емоційний стрій їх скрипкових творів. Слід звернути увагу ще на одну особливість – майже завжди, звертаючись до поетичних імпульсів народних пісень, автори перевтілюють їх у значно ширшому контексті, подекуди створюючи масштабні полотна поемного плану, відтак закономірною буде авторська «багатовимірність» трактування як інтонаційного первня народнопісенного джерела, так і поетичного сюжету. Авторка позначає їх як «сюжетно-фабульний модус заснований на літературних творах» (с. 6) Вони пов'язані зі скрипковою творчістю українських композиторів як минулого, так і сучасності значно частіше, аніж може видатись на перший погляд, і зумовлюють ряд засад музично-виразової системи згаданих творів.

Третьою суттєвою і цілком виправданою наскрізною лінією концепції Ірини Борух є стисле узгодження огляду програмної тематики з історико-суспільними та політичними передумовами. Це нерідко дозволяє розкривати не лише явно окреслений зміст вербальної програми в її проекції на музичний вираз, але й необхідні «підтексти». Наприклад, звертаючись до «Голосіння» С.Людкевича, авторка розкриває глибинну внутрішню мотивацію композитора і прихований зміст, який він вкладає у один із своїх найкращих скрипкових творів: «унаслідок поєднання специфічної жанрової моделі з багатозначним підзаголовком утворився новий модус програмності – образно-символічний. Зважаючи на тодішні соціокультурні та політичні обставини, твір С. Людкевича став викликом системі, він не вписувався в жодні нормативи й догми музичної культури, керованої партійними органами». (с. 112). У цьому конкретному випадку програмність виступає додатковим філософсько-асоціативним планом сприйняття, оскільки попередня словесна проекція спрямована не на конкретизацію змісту (картинно-звукообразжальний, фольклорно-обрядовий чи літературно-театралізований

аспект), а навпаки, на його узагальненість. На слушну думку дисертантки, «Скрипкова програмна музика українських авторів до 70-х років ХХ століття виявляла різноманітні творчі тенденції, зумовлені історико-політичними детермінантами. В цілому можна констатувати поступове розширення й нагромадження образно-змістових модусів, як і урізноманітнення їхніх мовно-стильових взірців» (с. 124).

У цілому дисертаційне дослідження Ірини Борух справляє дуже позитивне враження – діапазоном охопленого матеріалу, опорою на засади та принципи сучасного музикознавства, структурною логікою тощо.

Разом з тим така широка панорама, звісно, провокує і об'ємну диспутаційну частину, оскільки неодмінно залишає в тіні деякі істотні характеристики, які повинні знайти своє відображення в серйозному науковому дослідженні. Деякі із зауважень і пропозицій варто врахувати в наступній праці над темою, та спробувати осмислити в процесі захисту, деякі ж є просто частковими упущеннями.

Перше загальне питання спрямоване на з'ясування взаємодії жанрового окреслення і програмної назви. Адже відомо, що жанрове визначення теж охоплює певну семантичну сферу, пов'язану з походженням та функціонуванням даного жанру. Лідія Мельник взагалі визначає таке поняття як «програмність жанру» і розшифровує його, ілюструючи саме творчістю М. Скорика<sup>2</sup>. Зазначена проблема передусім виступає у пошуках засадничого художнього смислу у сучасній музиці. Адже дуже часто в експериментальних творах сучасних українських композиторів поєднуються елементи кількох жанрів. Своєрідним орієнтиром для слухача в умовах міжжанрового синтезу є програмність, програмне найменування. У цілому змістовний діапазон такого типу програмної чи «парапрограмної» музики дуже широкий – від творів трагедійного, драматичного, філософського плану до жанрових, ігрових, сюжетно-символічних

---

<sup>2</sup> Мельник Л.О. Необарокові тенденції в музиці ХХ ст. Автореф. канд. дис. за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. К.: НМАУ ім. П. Чайковського, 2004. С. 8.

опусів. У дисертації цій проблематиці приділяється дещо менше місця, а проте вона бачиться дуже важливою, в проекції, наприклад, на такі твори як «Мелодії миттєвостей» В.Сильвестрова, «Карпатська рапсодія (в стилі Ф. Ліста)» Мирослава Скорика, чи «Вступ до неіснуючої пісні» З.Алмаші. У всіх цих творах поєднується певна жанрова модель з програмним чи квазіпрограмним тлумаченням. Усі вони спираються на усталені жанри/форми та модифікують в умовах новітніх технік письма узагальнену програмність в алегорично-алюзійну або іронічно-відсторонену, що викликає асоціації з сучасними відкриттями інших видів мистецтва – живопису, театру, літератури. Тож які сучасні художньо-естетичні процеси (головно з позиції постмодернізму) відображають ці та інші аналогічні твори і яку роль в них відіграє програмна символіка?

Друге загальне питання, що впливає з попереднього, полягає у з'ясуванні феномену т. зв. «прихованої програмності». Цей термін часто зустрічається у музикознавчих працях принаймні протягом півстоліття, але дисертантка його обходить. Чи вважає вона його достатньо коректним, якщо так - то в якому ключі?

Третє питання присвячене проблемам ролі виконавця програмної скрипкової музики, його відповідальності в реалізації програмних функцій скрипкового твору. Це питання має також кілька аспектів: з одного боку, наскільки програма допомагає виконавцеві вибудувати переконливий власний звуковий образ, а наскільки він «абстрагується» від нього чи принаймні суттєво корелює програмний задум? З іншого боку – програмність дуже важлива у вихованні юних виконавців, допомагає осмислено долати труднощі професійного становлення, як це слушно показала дисертантка. Який тип програмності, на її думку, є особливо плідним для розвитку художньої уяви юного скрипаля і чи варто стимулювати власні вербальні, тобто програмні пояснення учнів у опануванні репертуару?

І кілька посторінкових зауважень:

На стор. 42 авторка перелічує програмні скрипкові твори ХІХ ст. і відносить до них твори з визначенням національності і жанру, як нп. «Іспанська народна

сюїта» Мануеля де Фальї для скрипки й фортепіано, як також транскрипції оперної музики, як «Роздум» Ж.Масне, що, як відомо, є перекладом фрагменту з опери «Таїс». Тобто, в цьому випадку пані Борух не зовсім коректно описала корпус скрипкової програмної музики.

На стор. 44 зустрічається наступний оксюморон: «У другій половині ХХ століття різноманітні концепції стосовно сенсу й виразності музичної мови, що торкалися її невизначеності або конкретики». Так насправді йдеться про невизначеність чи конкретику?

На стор. 86 наводиться список програмних творів українських композиторів, щодо якого опонент має ті самі застереження, що й висловлені вище щодо західноєвропейських артефактів програмної скрипкової музики: концертна фантазія Йосипа Витвицького для скрипки й фортепіано на теми опери М. Глінки «Жизнь за царя» - не програмна музика, а транскрипція, так само, як і варіації В. Барвінського на тему народної пісні «Козаченьку, куди йдеш?» «Українська рапсодія» та коляда «Бог предвічний» Василя Безкоровайного теж не є зразками програмної музики в стислому розумінні цієї категорії музичної творчості.

На стор. 131 дисертантка включає «етнографічний жіночий портрет «Гуцулка», Вадима Гомоляки (1914–1980) з циклу «Десять п'єс для скрипки з фортепіано» (початок 1970-х рр.)» до творів, позначених впливами «нової фольклорної хвилі». Вона ґрунтує свій висновок на тому, що композитор «вдався до коломийки – знакового жанру Гуцульщини й Бойківщини, наділеного яскравим етнолокальним колоритом». Це не зовсім слушне твердження, оскільки «нова фольклорна хвиля» мала дещо інші естетико-стильові пріоритети, аніж звичайне використання того чи іншого фольклорного жанру.

Загалом же усі висловлені зауваження та запитання носять, як неважко помітити рекомендаційний та уточнюючий характер, не підважують наукової самостійності та вартості для гуманітарної науки об'ємної і ретельно аргументованої праці пані Ірини Борух. Дуже ретельно опрацьований

автореферат, який повністю відображає основні положення дисертації, так само, як і публікації до теми.

Вищенаведені положення опонентського відгуку свідчать про те, що рецензована дисертація Борух І. М. «Програмність в українській скрипковій музиці: історичний, соціокультурний і естетико-стильовий аспекти» на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво» цілком відповідає вимогам МОН України до наукових досліджень на здобуття вченого ступеня кандидата мистецтвознавства за пошукованою спеціальністю.

Завідувачка кафедри історії музики

Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка,

докторка мистецтвознавства, професорка



Кияновська Л. О

12.08.2020 р.

