

Відгук

першого офіційного опонента на дисертацію
БЕРНАТА ФЕДІРА ФЕДОРОВИЧА
«Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та
специфіка його національних втілень»

представлену на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства
за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво

Останнім часом наукова діяльність музикознавців переконливо доводить, що джерелом наукових ідей все частіше стає актуальна *артистична* творчість представників різних інструментальних спеціальностей.

Однією з найбільш «сейсмічних зон» виявляється *гітаристка*. І це не випадково, адже самі виконавці-гітаристи (своєрідний «клан» музикантів), не бажають знаходитися в стані спокою, виявляють неабияку відданість своєму інструменту, струни якого зворушують душі людей вже понад чотири тисячоліття.

Митці гітари демонструють творчо-виконавську і водночас науково-пошукову активність, проявляють зацікавленість як в осмисленні власної творчості, так і у вивченні феноменів особистостей видатних гітаристів, світової гітарної творчості, її національних проявів в діалектиці бурхливого розвитку мистецтва ХХ і ХХІ століть.

Саме таким дослідженням мені вбачається дисертація Берната Федора Федоровича – гітариста-концертанта, яскравого представника української гітарної школи, який прагне дослідити проблему формування еталону гітарного виконавства в контексті європейської культури.

На мій погляд, вибір теми дослідження був зумовлений творчою інтенцією самого дослідника-виконавця, його рефлексією, власними пошуками європейського *ідеалу* гітарного виконавського мистецтва, який створили разом видатні гітаристи різних національних шкіл (в тому числі й української). Мабуть, досягнення європейського еталону – це й є його мрія!

Навряд чи хто-небудь буде заперечувати, що *еталонність* (іконічність) гітарного виконавства утворюється в ідеалі через *універсалізм* творчості, що проявляється у грі особистостей музикантів-універсалів – кумирів-«ідолів» («ікон»: *класиків, джазменів, фламенкистів, рок-гітаристів*), які на переконання самого автора і «здійснюють репрезентацію еталону та завдяки

яким (їхній сформованій виконавській культурі) відбувається трансляція ідей у комунікативних зв'язках “композитор-виконавець-слухач”» (с. 170–171).

Заради доказовості головної *гіпотези* – існування *еталонності* гітарного виконавства «хоча б умовної»¹, що «знаходить відображення у сталому “звуковому образі гітари”» (див. с. 72 дис., *Висновки до Розділу 1*) автор залучає і опановує величезний масив джерел (іноземних), зокрема в галузі жанрової теорії (транскрипції), гітарної творчості. Це створює базу для глибокого ґрунтового аналізу, простір для інструментарію дослідження, його методів: історичного, компаративного, жанрово-стильового.

Структура роботи чітка і досить ясна. Форма основного змісту – це своєрідний «диптих» з прологом і епілогом, фабула якого розгортається за музикологічними принципами.

Перша частина цього авторського наукового «циклу» Берната Ф. Ф. (Розділ 1 «**Формування виконавського еталону в гітарній музиці кінця XIX – другої половини XX століть**») присвячена виявленню основних «*параметрів, за якими визначається еталон гітарного виконавства*» (с. 72), верифікації власне самого еталону як *системи*, для становлення і формування якого знадобилося майже століття.

Підрозділ 1.1. «Гітаристика в системі музикознавства: органологія, історіографія, інтерпретологія» демонструє академізм вітчизняного музикознавства і презентує дискурс сучасної гітаристики як окремої галузі музичної науки, широку сферу наукових інтересів дослідників гітарного мистецтва, що охоплює майже всі зони, традиційно присутні у вивченні будь-якого інструментального мистецтва: органологію, гітарні школи, репертуар, композиторську творчість і виконавську практику, такі універсали її, як жанр і стиль, б. ін.

Справжня музикознавчо-дослідницька аналітична робота на високому рівні узагальнення була проведена автором у вивченні академічної європейської гітарної традиції (*підрозділі 1.2. «Академічна традиція європейського гітарного виконавства XX століття»*), відзначення прагненням відшукати ключові позиції, за якими можна буде в подальшому вийти на загальноєвропейський *модус гітарної гри*.

Європейська академічна традиція подана автором через галерею провідних гітарних *шкіл: іспанської, англійської, італійської, французької, німецької, польської, російської, української* (з посиланням на роботи

¹ Допускаючи умовність еталону, автор тим самим допускає його рухливість, здатність до трансформацій.

Е. Вліта, В. Доценка, Т. Іваннікова, О. Кригіна, М. Михайленка, Є. Мошака, б. ін.), в кожній з яких виділені домінуючі риси.

Так, перша – іспанська (що виходить з культури фламенко) розглядається як базова для «напрацювання основних параметрів звукообразу гітари» (с. 6 автореф.) ще на початку ХХ ст.; в англійській – відмічена «лютнева традиція»; італійська – «презентує явні синтезуючі стратегії» (там само) на поліетнічних засадах; французька – відзначена прагненням досягти новий sound «в сфері акустичних та електронних модифікацій звуку різних інструментів» (с. 7 автореф.) і т. д. і т. п.

Водночас дослідник робить спробу віднайти те глибинне, «генетичне», що пов'язує, наприклад, сучасну українську гітарну школу з «праматір'ю» – іспанською школою, з її «новими підходами та методами, які були засвоєні завдяки тісній співпраці з А. Сеговією» (с. 56).

У *підрозділі 1.3. «Л. Сендрі-Карпер і традиції угорської гітарної школи»* дослідник виконав чи не головне особисте завдання – прослідив шлях становлення і розвитку *угорської гітарної школи* (від традицій, закладених Л. Сендрі-Карпером до сучасних тенденцій), яка на його переконання є «прикладом складання та функціонування виконавського еталону» (с. 171).

Проведені аналітичні розвідки у першому базовому розділі дозволили автору констатувати надбання гітарою «*статусу міжнаціонального (універсального) академічного інструмента*» (с. 72), зробити висновок про те, що «протягом першої половини ХХ ст. відбувалося *формування виконавського еталону в гітарній музиці*» (с. 72), і головне, – виокремити основні *параметри*, за якими можна об'єктивно визначити еталон гітарного виконавства, його наявність, або відсутність у того чи іншого гітариста: «*акустичний*», «*фізико-технологічний*», «*техніко-віртуозний*» та «*художньо-стильовий*».

Друга частина наукового диптиху – «**Трансформація звукового образу гітари на межі ХХ–ХХІ століть**», яка складається з п'яти підрозділів – це своєрідна розробка і деталізація концептуальних ідей першої. Вона присвячена вирішенню проблеми *трансформації звукообразу* гітари на *жанрово-стильових* засадах гітарної творчості, тобто першому – *акустичному (аудіальному)* компоненту гітарного еталона.

Як і в першому розділі, автору вдається сягнути високого рівня теоретичних узагальнень, які простираються на широке поле інструментальної мистецької творчості, тобто стосуються не тільки гітаристів, а й всіх без виключення артистів-інструменталістів сучасності. Це зокрема стосується визначення «важливої ролі у формуванні гітарного

мистецтва ХХ сторіччя музики *неакадемічних* напрямків та *вплив на академічне виконавство різних манер гри*», ідеї про «тотальний взаємообмін між усіма напрямками та стилями музики»² (с. 8 автореф.).

Підрозділи **2.1, 2.3 і 2.4**, які присвячені відповідно виконавським редакціям Й. Етвьоша (лютневих сюїт та «Гольдберг-варіацій» І. С. Баха), виконавсько-композиторській творчості К. Ямашити і стилю гри *фламенко* у версії українського (одеського) гітариста А. Шевченка, покликані дати бачення з різних ракурсів граней *еталону* гітарної гри, який здобув новий облік на початку ХХІ століття.

Автор переконливо доводить, що переосмислені по-новому старовинні твори для лютні в адаптації для гітари, гітарні *транскрипції* – «виконавські версії крупних творів <...> руйнують всі стереотипи й відкривають майже нескінченні можливості» (с. 9 автореф.) у створенні сучасного еталону гітарної гри. Яскравим підтвердженням цього факту слугує транскрипція К. Ямашити «Картинок з виставки» М. Мусоргського

Насамкінець, у **підрозділі 2.5. «Колективне виконавство на гітарі у кінці ХХ – початку ХХІ століть та традиція гітарних оркестрів»** домальовується звукообраз гітари за рахунок колективного музикування (на прикладі аранжувань Imre Szomba), який, на переконання пошукувача, здатний демонструвати нову художню якість шедеврів класики, зокрема Симфонії №5 Л. Бетховена.

Підсумовуючи другий розділ, автор робить висновок про те, що «тенденція взаємодії *академічного* (у прикладі виконавської редакції Й. Етвьоша) та *неакадемічного* принципів музикування (проект «100 гітар»), <...> призводить до створення нової якості музичного матеріалу та має вплив на формування сучасного еталону гітарного виконавства», в результаті чого «змін набули всі чотири <...> параметри «еталону гітарного виконавства» (с. 168).

Генеральні **Висновки** підсумовують весь процес дослідження, надають у стислому вигляді повне уявлення про теоретичні здобутки автора.

Що ж таке «загальноєвропейський еталон гітарного виконавства»? Автор наважується дати визначення цього поняття. На його думку, це «комплекс засобів виразності, що існують як *система* та слугують для презентації *усталеного звукового образу* інструмента у європейській музичній культурі окремих періодів. Він формується завдяки взаємодії історичних, соціальних умов існування інструменту (зокрема, в

² Ідеї Берната Ф. резонують з положеннями жанрово-стильової таксономії фортепіанної гри в теоретичній концепції Є. Єргієвої.

європейському просторі) та творчості видатних особистостей – представників гітарного мистецтва, які здійснюють репрезентацію еталону» (с. 170, див. Висновки).

Дослідник приходить до висновку, що *загальний європейський еталон* гітарного виконавства завдяки особливостям «історичного процесу формування шкіл та залученню етностилістики, яка впливає на певні параметри виконання (художній, технічний або естетичний) в кожному окремому регіоні може набувати свій специфічний вигляд, своє «особливе національне втілення».

Вважаю вкрай важливою характеристику артистичного виконавського стилю холістичної особистості А. Сеговії: «*екстравертність*, романтичну направленість та *індивідуалізацію* виконання (пріоритетність особистісного підходу), що <...> обумовлює багатовимірність художньої спрямованості виконання» (с. 175), який своєю яскравою творчістю здійснив далеkobійний вплив на гітарну творчість ХХІ століття.

Панорама сучасного гітарного виконавства не була б повною, якщо б автор не залучив імена таких кумирів – представників поза-академічного музикування, як: Дж. Хендрікс, Е. Клептон, Дж. Пейдж, Д. Гілмор, б. ін., завдяки творчим винаходам яких звуковий образ гітари збагатився новою тембро-колористикою.

В епілозі свого диптиху автор остаточно домальовує *звуковий образ гітари*, який на сьогодні є «*поліфонічним, поліфункціональним, полістилістичним*» (с. 176).

Однак неминучий «конфлікт інтерпретацій» (П. Рікер) змушує опонента спровокувати справжню продуктивну наукову дискусію (тема і дисертант варті цього), прояснити проблемні зони, усунути деякі протиріччя.

Зауваження:

1. Оскільки базисом для формування еталону гітарного виконавства слугувала академічна творчість А. Сеговії, яка в свій час ще не зазнавала з об'єктивних історичних причин впливів джаз-, рок-, естрадної гітарної гри, можливо варто було б зазначити в назві темі дисертації еталон *академічного* гітарного виконавства. До речі, центральний підрозділ першого розділу і присвячений саме *академічній* традиції європейського гітарного виконавства ХХ століття, а у *Висновках до Розділу 1* автор зазначає: «Звуковий образ інструменту перш за все був націлений на універсалізацію, тож – *академічність*» (с. 72).

2. Автору не вдалося уникнути дрібних друкарських помилок, технічних (оформлення) та стилістичних недоліків в тексті дисертації на

кшталт: «цю, універсальну, модель...» (с. 71), «під істотним впливом іспанської школи, її новими (их) підходами (ів) та методами (ів)» (родовий відмінок), «залученням *ентостилістики*» (с. 171), ін., які бажано виправити.

3. В першому підрозділі, присвяченому сучасній гітаристиці, і в списку використаних джерел чомусь відсутнє дисертаційне дослідження О. Хорошавіної «Творча особистість Уроша Дойчиновича у контексті сучасного гітарного мистецтва», яке демонструє сербський (балканський) еталон гітарного виконавства, який теж є різновидом європейського.

4. Автору не всюди (не у всіх європейських школах) вдалося прослідкувати і довести наскрізну дію основних параметрів, загальних для всіх, за якими ним визначається загальноєвропейський еталон гітарного виконавства. Так, наприклад, в характеристиці харківської гітарної школи (*принципи харківської гітарної школи* за О. Кригіним), це: «ставлення до учня як рівноправного суб'єкта», «тонке і гармонійне поєднання в процесі навчання широкого спектра музичних творів різних історичних епох», «баланс між урахуванням особливостей авторського тексту твору і творчою інтерпретацією художнього образу» (с. 57), тільки четвертий принцип – «максимально відповідальне й естетично вимогливе ставлення до звуку та відтворення його параметрів у процесі інтерпретації» в якійсь мірі корелює із загальними параметрами.

Дивлячись під таким ракурсом, хочеться дізнатись, як, наприклад, польське і російське гітарне виконавство відповідають загальноєвропейському еталону (з тексту дисертації це не зовсім зрозуміло).

Питання:

1. В назві дисертації автором застосовується ключове слово *еталон* (англ. *standard*), що означає мірило, зразкову *точність* якогось технічного засобу (або комплексу технічних засобів), а не, скажімо, *модель* (фр. *modele*, лат. *modulus* «міра, аналог, зразок»), що, на погляд рецензента, більше підходило б до музичної творчості як суб'єктивного мистецького феномену. Чи не означає використання поняття «еталон» («стандарт»), що у виконавському мистецтві його мають дотримуватися абсолютно всі?

До речі, у *Висновках до Розділу I* автором задіяний саме термін «модель». Автор розрізняє *дві «основні інтерпретаційні моделі – автентичну та універсальну (за визначенням В. Ткаченко)»* (с. 71), які за логікою і на практиці мають утворювати два різних звукообрази, а не один – еталонний, чи не так?

2. Все ж таки «звукообраз» як один з параметрів, за якими максимально точно «визначається *еталон* гітарного виконавства», викликає деякі сумніви.

Як взагалі сполучити пріоритетність особистісного суб'єктивного підходу у сприйнятті явищ мистецтва (зокрема образів) на основі власного «образу світу» з еталоном як *точним мірилом*? Кожний видатний артист-гітарист має власний стиль гри із власним звукообразом гітари.

Застереження автора про те, що «загальноєвропейський еталон гітарного виконавства – *умовна сума* всіх існуючих “звукових образів гітари” та способів їхнього відтворення у процесі музикування» (с. 169) не прояснює ситуації.

3. Якщо загальноєвропейський еталон гітарного виконавства представлено у дослідженні як «*систему* чотирьох параметрів», з якої причини з авторської *дефініції* еталону гітарного виконавства, наведеної вище, випадає решта параметрів: «*фізико-технологічний*», «*техніко-віртуозний*» та «*художньо-стильовий*»?

4. З урахуванням наявності «*фізико-технологічного*», «*техніко-віртуозного*» параметрів в еталоні гітарного виконавства чи недоречно було б у загальному підсумку говорити про *аудіо-візуальний* образ гітарної гри (виконавства)?

5. Чи є обов'язковим для дотримання «загальноєвропейський еталон гітарного виконавства» для гітаристів інших континентів, наприклад, Америки?

6. Як відомо, становлення і розвиток кожного академічного музичного інструменту відбувається шляхом створення *оригінального* репертуару (фортепіанного, скрипкового, альтового, віолончельного, баянного, ін.) з його неповторною сонористикою, комплексом художньо-виражальних засобів, тембросемантикою іманентними конкретно тому чи іншому музичному інструменту і тільки йому (гітара при всій її особливості і кастовості не є виключенням: твори К. Доменіконі, Р. Дьенса, М. Кастельнуово-Тедеско, Ф. Кленьянса, б. ін.), відповідаючим ідейному задуму автора, і жодне перекладення для іншого інструменту, або транскрипція (тобто репродукція) не можуть відтворити оригінальність тієї чи іншої звукової матерії. Перекладення і транскрипції як види творчої роботи більш важливі на перших етапах фундації академізму того чи іншого музичного інструменту.

Чому саме роль «транскрипції як феномену сучасного гітарного виконавства» (а не, наприклад, оригінальних творів для гітари) вбачається автором найсуттєвішою у формуванні *загальноєвропейського еталону гітарного виконавства*?

7. Оскільки поняття «школа» є одним з ключових в дисертації, виникає наступне питання: чим відрізняється поняття *школа гітарного виконавства*

(як система) від поняття *еталон гітарного виконавства* (як вони співвідносяться між собою), а останнє – від поняття інтерпретаційна модель?

8. Що є найсуттєвішим в угорській *специфіці гітарної гри*, в угорському звукообразі гітари? Як і яким чином досліднику – гітаристу вдається її зберігати (або, оберігати) в умовах глобалізації, що підштовхує до «формування виконавського еталону в контексті європейської культури» (с. 2)?

Поставлені дискусійні питання аж ніяк не змінюють загального вельми позитивного враження від рівня концептуалізації представленої до захисту дисертації, що врешті решт змусило замислитися над еталоном баянної гри, зокрема українським, підштовхнула до власних рефлексій (формулювання власного еталону своєї гри), до бажання прояснити для себе еталон будь-якого іншого виконавства (фортепіанного, скрипкового, ін.).

Щодо універсальної теорії *еталону інструментального виконавства* – вона в очікуванні майбутнього (et exspecto).

Еталон інструментального виконавства (або інструментальної гри) – це своєрідна *абстракція* як підсумок аналітичних розумових операцій стосовно колективного досвіду гри на музичному інструменті, це сутність, яка розкривається індивіду в результаті ідеації, це *абсолют* – єдиний і загальний для всіх, хто мріє досягти гітарного Олімпу, а його вивчення простирається у вічність, тому що він постійно модифікує, мандрує у часопросторі.

Мета пропонованого дослідження автором досягнута і можна констатувати, що еталон у сучасних гітаристів є (в тому числі і як результат теоретичного дослідження Берната Ф.), що в них існує його відчуття, уявлення і розуміння.

Всі поставлені завдання чітко сформульовані і повністю виконані дисертантом.

Заслуга автора полягає в тому, що він на засадах універсалізму створив теоретичну концепцію, звернену в майбутнє (*futurum*). Невипадково Тейяр де Шарден, один з творців теорії ноосфери, стверджував, що «завдяки двом поняттям – *універсалізму* і *футуризму* – ми володіємо більш просунутим розумінням космосу, яке могло б слугувати основою нової духовності».

Дана робота є взірцем можливостей митця-універсала, коли накопичення творчих ідей та їх реалізація на практиці неминуче призводить до бажання поділитися ними у теоретичному узагальненні, що у свою чергу дає новий поштовх для нової творчості.

Автореферат відбиває загальну концепцію роботи, зміст та її основні положення в сконцентрованому вигляді в належній формі. Перелік ключових слів містить поняття, які відбивають наукову новизну роботи.

Наукові статті вирішують проблематику дисертації в окремих аспектах згідно обраної теми.

Матеріали дослідження в достатній мірі апробовані в концертній та педагогічній практиці дисертанта, на наукових конференціях.

Враховуючи беззаперечну актуальність і наукову новизну отриманих результатів дослідження, його теоретичну і практичну вагомість, вважаю, що рецензована дисертація «Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень», подана до захисту, є оригінальною і завершеною науково-дослідною роботою, відповідає за всіма своїми показниками і по суті вимогам МОН України до кандидатських дисертацій з мистецтвознавства, а її автор Бернат Федір Федорович заслуговує на присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво.

Народний артист України,
доктор мистецтвознавства,
професор, завідувач кафедри
народних інструментів
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової



Єргієв І. Д.

Підпис	<i>Єргієва І. Д.</i>
Засвідчую	<i>[Signature]</i>
Нач. відділу кадрів	<i>Михайлова Т. М.</i>

