

Відгук

офіційного опонента

на дисертацію Дроздової Олени Олегівни

«Творча складова технології гітарного виконавського мистецтва»,
представлену на здобуття наукового ступеня кандидата
мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво

Представлена на відгук дисертація О.О.Дроздової «Творча складова технології гітарного виконавського мистецтва» вписується в той актуальний у поставангардному і пост-поставангардному науковому просторі потік досліджень, предметом яких виступають явища, помежовні щодо різних сфер традиційних наукових інтересів, визваними до життя «мозаїчним» принципом мислення названої історичної доби. Перш за все ця «мозаїчність» стосується жанру самого дослідження, в якому ознаки техніцизму музикознавчого підходу до понятійної комбінаторики поєднані з методичними рекомендаціями (із симптоматичними «заспівами»: «учень повинен...»), з історичними описами вибраного типу інструментальної гри, з апеляціями до сугестії духовності в творчих намірах і здійсненнях і т.ін. Такий всеохоплюючий ракурс втілює принципи музикологічних студій США, в яких концентрується дослідницький максималізм типу «все про слона», - але у даному разі зкорегованого термінологічною тетрадою: «мистецтво виконання музичного твору», - яку авторка заявляє в намірі понятійного подання її кожної складової і усіх разом.

Є в цьому неоглядно сміливому поєднанні ракурсів, термінів і підходів одна дійсно актуальна – і стрижньова – позиція: йдеться про теоретизацію виконавських положень *гітарної* гри. А даний різновид інструментального мистецтва склав безумовне завоювання минулого століття, в якому з рок'ової хвилі 1950-х – 1970-х років аж до нео-бідермайєрівських відкриттів поставанграду визрівали засади «гітарного відродження» (див.у Дж. Шнайдера – «Гітара ХХ століття: другий золотий вік», на якого

справедливо посилається авторка дослідження), оскільки класика пізнього бароко і бідермайєра першої половини ХІХ століття щедро виділили академізацію всеєвропейського значення гітарних надбань, до того часу поєднаних хіба що з національною іспанською, іспано-циганською традиціями, про які доречними були б нагадування в історичних описах дисертації.

Перші десятиріччя ХХІ віку укріпили до непорушності звичаю гітарні тяжіння, які нарівно охоплюють як побутові запити «гри для себе й найближчих», так і високоартистичні втілення гітарного інструменталізму на рівні мистецтва Пако лі Лусія і з ним співвідносних майстрів. В контексті цього виконавського попиту склався «гітарний бум» наших днів, який заслуговує спеціальної уваги і дослідницьких зусиль самого широкого обсягу. І в цьому плані заявлена дисертація вкрай важлива – і заохочення цього дослідження усіма нами вшановуваного професора М.А.Давидова засвідчує само по собі значущість виконаного авторкою в дисертації.

Дисертантка виділяє у якості «наукової категорії» термінологічне позначення «мистецтва виконання музичного твору на гітарі», посилаючись на сферу «виконавського музикознавства», яка була заявлена, розроблена і піднесена на рівень самостійної наукової області професором М.А.Давидовим (див.назви Розділу І і підрозділу 1.1. – «Поняття творчості в мистецтві виконання музичного твору на гітарі», «Мистецтво виконання музичного твору на гітарі як наукова категорія виконавського музикознавства»). Справедливою є апеляція до діянь науковця Давидова, справжнього «лицаря виконавського служіння» в музикознавстві попри всіх іронічних реплік про «недосконалість» виконавських зусиль в науці поряд з фахівцями-музикознавцями, забуваючи, що найзначніші музикознавчі відкриття робили саме науковці і музиканти-практики в одній особі – Б.Асаф'єв, Б.Яворський, В.Медушевський, Є.Назайкінський, І.Ляшенко, І.Котляревський, а на Заході практика «чистих музикознавців» взагалі не прижилася.

І все ж вітчизняний виконавський музикознавчий «почерк» впізнаваний – за множинністю технологічних описів, що йдуть від прикладного виконавського аналізу, уникання історичної абстракції високих *сміслових* узагальнень, а також – парадоксально, але саме так – обминання аналізів як окремих творів, так і технології їх виконавського втілення.

Всі ці «родові прикмети» стилю робіт «виконавського музикознавства» за М.А.Давидовим є наявними і в представленій на розгляд дисертації Олени Олегівни Дроздової, яку мусимо приймати у формах, усталених вже складеною професором М.А.Давидовим традицією виконавської музикознавчої школи.

Мета дослідження – «розкрити структуру гітарної технології та її найважливішу складову – творчу сутність» (с. 19 тексту дисертації) вражає вище відміченим виконавським технологізмом підходу: творчість як складова технології гри. Така постановка проблеми є чесною по відношенню до усталеної на сьогодні практики навчання («навчання від прийома»), але це абсолютне перевертання класики долучення до музики, закладене першими італійськими консерваторіями, блискучі педагоги-майстри котрих вважали навик Богошанування первісним, без якого музичні студії безглузді. На сьогодні ми не можемо приймати той релігійний ригоризм системи консерваторського навчання, і це скромно позначено авторкою в меті дослідження: *творча* сутність гітарної технології як «найважливіша», якщо вже не вихідна, її «складова».

На с. 117 дисертації О.О.Дроздова вказує на позитивізм і постпозитивізм як на мислительно-філософське тло дослідження – і то є правда, оскільки експериментальне тло пошуку «інваріанту виконання» при описах виконавської творчості дійсно висувається в роботі у якості русійного мислительного механізму обґрунтування дослідницької позиції. І хоч ця методологія з часів О.Конта і її пролонгацій у Е.Маха і його сучасників (а є посилання на А.Бергсона, с. 114 тексту дисертації) на початку ХХ століття виглядає дещо анахроністично, все ж не забуваємо, що йдеться

про гітарне мистецтво, «золота доба» якого – перша половина XIX ст., саме пора О.Конта, а «гітарне відродження» на початку «віку Науково-технічної революції» співпадає з активністю вищеназваного Е.Маха і цитованого в дисертації А.Бергсона.

Робота вибудована у двох розділах, з яких перший «Поняття творчості в мистецтві виконання музичного твору на гітарі» передуванням теоретичного узагальнення проблемам технології гри (другий розділ називається: «Генезис гітарних технологій і технологія творчої складової гітарного мистецтва») смислово переакцентує позиції, заявлені в меті дослідження, на користь ідеального початку в мистецькому виявленні. А це є органічним для музичної сфери як *музичній* за історичними витоками сфери і тої що концентрує ідеальні виміри у творчій діяльності у цілому.

Перший розділ, що складається з трьох підрозділів, представляє низку теоретичних узагальнень, з яких поняття творчості й гітарної творчості зокрема складають певний епіцентр мислительних побудов. По-перше, авторка пропонує розрізняти «двоїстість» художньо-творчої діяльності у співвідношенні «утилітарно-технологічної» і «художньо-естетичної» доцільності (с. 35 тексту дисертації), причому, в аналогії до архітектури та інших мистецтв, з «переважанням» то першого, то другого. І якщо «...продукт виконавської творчості, має включати прочитання змісту тексту в бездоганному технічному втіленні й у власній концепції втілення задуму» (с.34 тексту дисертації), то виходить, що тим «утилітарно-технологічним» фактором виступає «бездоганне технічне втілення», а художньо-естетичним показником є «власна концепція». Але такий підхід перевертає на протилежне музичні цінності: «бездоганне технічне втілення» є *віртуозність*, тобто духовно-подвижницький акт Служіння Вищому, даючи осередок естетизму, поряд з яким «власна концепція» виглядає досить дрібною і несуттєвою у вираженні художньо-естетичного початку.

Авторка посилається на концепції творчості від Г.Гегеля до К.Роджерса, виділяючи позицію Я. Пономарьова, який заявляє творчість

атрибутом природи взагалі і неживої зокрема (с. 40 дисертації). І в цьому ключі приймається концепція Дж.Келлі, для якого «творчість як альтернатива банальності» (с.44 дисертації). Вказаний огляд складає достоїнство роботи, демонструючи обізнаність дисертантки. Але виникає питання: а як же тоді з типовим мисленням народної творчості, релігійного мистецтва, прийоми яких принципово «банальні»?

А в цьому ряді посилянь базовою виглядає теза, сформульована В.Орловим: «немає ще в природі методики винахідництва» (с.36 тексту дисертації). Але це не так. Діячі епохи Ренесансу чітко заявили «діалогіку» формулою відкриттів, і якщо вважати на небувалий «врожай геніїв», то та методика прекрасно діяла. І коли вже мова йде про музику й гітару, то спеціально була розроблена механіка відкриттів в *musica poetica* бароко, позиції якої в добу бідермайєра, коли розцвіло гітарне мистецтво у першій половині XIX ст., щедро живили творчість майстрів того часу і Н.Паганіні особисто як скрипаля і гітариста. А необароко виділилося в мистецтві минулого століття, і в поставангардному сьогодні як один з лідируючих стильових чинників.

В роботі могли б бути виділеними культурні ідеї тих історичних етапів, які стали «золотою добою» і «другою золотою добою» для гітарного мистецтва у першій половині XIX і в XX ст., хоча їх формулювання багато що розкрило б у змісті «творчого натхнення» як рушійної сили творчих здобутків гітарного виконання. Тому що формулювання духовного початку творчості як «генерації думок» (с.56 дисертації, та ж формула у Висновках, с. 165) визиває потребу уточнити: яких саме думок, усіх які є?

Дискусійні позиції в представленні концепції виконавської творчості невідривні від самої суті їх висунення, оскільки внутрішня психологічна складність творчого пошуку включає позараціональні чинники, які логіко-раціональним механізмом наукових текстів трудно засвоюються. Та для музикантів ті раціональні «розтини» живої речовності музичного вираження необхідні, оскільки тільки аналітична здатність розуму виводить на ієрархію

цінностей культурного вжитку і музичного функціонування фахівських надбань жанрово-стильових автономізацій.

Другий розділ дисертації «Генезис гітарних технологій і технологія творчої складової гітарного мистецтва» складає більш звичну й комфортну сферу дій для виконавця, включає два підрозділи з численими розгалуженнями останніх. Авторка пропонує детальний опис історичних здобутків гітарного виконавства, починаючи з доби Ренесансу, торкається множинних технологічно-описових джерел щодо прийомів гітарного музикування. І при цьому дисертантка з певною пристрасстю звертається до паралелей з лютнею, а це виводить на клавірні аналогії (с. 69 тексту дисертації).

Технологізм мислення не дозволяє авторці проаналізувати смислові лінії переваг лютні й співіснування останньої з гітарою – чисто технічні паралелі будови і способів гри названих інструментів зосереджують увагу дослідниці. І ці відомості в систематизованому поданні тої історичної фактології визиває шанобливе до себе ставлення, оскільки впливають порівняння, які висвічують суттєві сторони предмета дослідження. Так, на стор.86 роботи відзначені як «незалежні» від саме виконавських зусиль і одночасно «нероздільні» по відношенню до них – теорія музики, знайомство з музично-історичним матеріалом, прослухування концертних виконань і т.п.

І даний загальнопедагогічний принцип підготовки виконавців за вимогами старих консерваторій, які вибудовували засади музичної освіти у цілому, нагаданий в контексті міркувань про «еволюцію технічних прийомів гри на гітарі» (див.назву підрозділа 2.1.3), постає у функції стрижньового утворення в технологічних класифікаціях, де загально-психологічні показники «загального осмислення твору», «ескізного осмислення твору» співставляються з «художньо значущим рівнем оволодіння твором» (с.113 дисертації). Виділяючи «духовну сторону гри» (с. 117 дисертації), авторка зосереджується на «духовних вправах», апелюючи, у тому числі, до напрацювань ієзуїтської педагогіки Ігнація Лойоли.

А в такому поданні духовна якість вираження абсолютно розширюється: «духовна робота – це визивання в уяві звуків, фрагментів, цілого» (с. 146), «стираючи» грані ідеальної сутності духовного і матеріально-фізіологічної реакції на звуки і їх сполучення.

Висновки підсумовують зроблене в дисертації у цілому, співвідносячись із поставленими завданнями. Відповідно, виникають питання і побажання:

1) поняття «мистецтво виконання музичного твору», де за формулою авторки, в кожному з трьох його складових міститься загальний компонент – творче начало, що й зумовило чотирьохчленність тої термінологічної конструкції, - не «виконання музичного твору», а «*мистецтво* виконання музичного твору»; а творчим механізмом у добу Ренесансу вважали, як вже зазначалося вище, мислительну операцію «діалогіки», а бароковим надбанням стала *musica poetica* як складна метафора; що Ви запозичуєте з цієї технології творчого відкриття, що Ви додаєте, зважаючи на наукову новизну Вашого дослідження?

2) чому наполягаючи на паралелях гітари з лютнею (що історично справедливо), не зроблений акцент на бандурі, на бандолі, термінологічно і за сакральним їх коренем зближені з українською бандурою?

3) говорячи про творчий компонент мистецтва виконання, вказується на показник цього в «інваріанті» мистецького виконання; чи не могли б Ви на конкретному творі у виконанні майстра вказати на інваріантні прикмети виконавсько-творчого втілення?

Як би не вибудовувалися відповіді дисертантки, ясно, що у своєму роді концепція «творчої складової технології гітарного виконавського мистецтва» в тексті дисертації представлена. На користь визнання її спонукає велика практично-педагогічна діяльність дисертантки, для якої потік лауреатів конкурсів різних рівнів для її вихованців став звичним. Таким чином, її робота від технології гітарних навиків дає достойні плоди. А теоретичні нестиковки у викладенні тексту дисертації можна пояснити складністю самого феномену творчості і творчого відкриття виконавської гри, тим більш,

прийнятої від «задуму автора», тобто композитора, в ігнорування лінії, зазначеної поняттям інтерпретації.

Цей консерватизм виконавської позиції – після вражаючих потрясінь інтерпретації у виконавстві ХХ сторіччя, коли він вже стосується академічної гітари, тобто іспанського різновиду, то її ментальна зверненість підтримує цей консерватизм – іспанці консервативні і пишаються цією ознакою, протиставляючи себе «прогресистам» французам.

Тому знайдені узагальнення і спостереження дисертантки треба признати цінними і своєчасними, робота має закінчений характер і є професійно зацікавлено зробленою, тобто явно відзначена печаткою школи професора М.А.Давидова. У цілому текст дисертації Олени Олегівни Дроздової відповідає вимогам МОН України, авторці може бути присвоєний науковий ступінь кандидата мистецтвознавства, спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри теоретичної
та прикладної культурології
ОНМА імені А.В. Нежданової



О.М.Маркова

