

**Відгук офіційного опонента
на дисертацію Єрмака Ігоря Юрійовича
«ФЛЕЙТОВЕ ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО
ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ XVIII СТОЛІТТЯ:
РОЗВИТОК ІНСТРУМЕНТА, ТЕХНІКА, РЕПЕРТУАР»,
представлену до захисту на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства
за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво**

Найбільш очевидним достоїнством дисертаційного дослідження І. Ю. Єрмака є його надзвичайна насиченість інформацією про еволюцію поперечної флейти у XVIII столітті, про розвиток техніки гри на цьому інструменті, про суттєве розширення сольного та ансамблевого репертуару — тобто про усі питання, винесені у назву роботи. Зважаючи на стійкий та постійно зростаючий інтерес музикантів-виконавців, музикознавців та широкого кола слухачів до історично інформованого виконавства, цього вже достатньо для підтвердження актуальності обраної теми.

Але насиченість інформацією ще не є суттєвою ознакою наукової роботи. Значно важливішим для визначення наукової цінності дослідження є використаний автором спосіб опрацювання величезного масиву різноманітних даних. З огляду на важливість систематизації даних цілком виправданим видається те, що автор у першому розділі «Історія розвитку поперечної флейти у Західній Європі від перших згадок і до кінця XVIII століття у контексті засадничих принципів історично поінформованого виконавства» зосереджується на конструкції інструмента, бо саме її удосконалення пояснює як появу нових виконавських можливостей, так і бажання композиторів ними користуватись.

Найменш вдалим видається перший підрозділ цього розділу «Методологічні принципи історично поінформованого виконавства у проекції на актуальні проблеми роботи. Теоретична база дослідження»: автор немов би намагається якомога швидше зробити всі необхідні «реверанси» в бік методології теоретичного музикознавства, щоб нарешті перейти до того, що його цікавить насправді. Наступні два підрозділи виглядають значно переконливіше. Перед читачем розгортаються як мінімум три захоплюючі сюжети: проникнення поперечної флейти в Європу та її змагання з поздовжньою (підрозділ 1.2. «Перші інструментознавчі трактати та

посібники з виконавства в контексті історії становлення поперечної флейти)), винахід та удосконалення тричастинної конструкції, поступове збільшення кількості клапанів (підрозділ 1.3. «Зміни у будові інструмента (кінець XVII–XVIII століття»)). Важливим є те, що читачеві надається можливість усвідомити, як кожна з описуваних конструктивних змін впливає на тембр інструмента та на його виражальні можливості.

У висновках до першого розділу цілком обґрунтовано стверджується: «До кінця XVIII ст. поперечна флейта знаходилась на піку популярності як серед професіоналів, так і серед аматорів» (с. 53). Виходячи з того, що у назві роботи за розвитком інструмента йде техніка, можна було б чекати, що другий розділ буде присвячено саме питанням техніки гри на бароковій флейті. Але другий розділ «Загальна характеристика репертуару для поперечної флейти в країнах Західної Європи XVIII століття», як можна побачити вже у його назві, присвячений питанню, яке у назві роботи стоїть лише третім. Я не вбачаю в цьому приводів для зауваження: з огляду на загальну виконавську спрямованість роботи зрозуміло, що технічні проблеми мають переваги перед репертуаром хоча б тому, що у виконавській практиці можливість вирішити ту чи іншу технічну проблему зумовлює вибір репертуару. Але коли науковець детально «артикулює» проблеми, він має право змінювати «наголоси», якщо це зумовлено логікою дослідження. В нашому випадку зрозуміло, що нові технічні можливості зумовлені вдосконаленням конструкції, але їхня реалізація можлива лише в конкретному репертуарі.

Хоча на с. 54 автор стверджує, що не заглиблюється у питання стилю, насправді другий розділ роботи присвячено розгляду та аналізу саме стилів. Тут йдеться про п'ять стилів або шкіл, які можна з певною долею умовності називати національними. В роботі йдеться про Францію, Італію, Німеччину, Австрію та Англію. Якщо вже до кінця послідовно дотримуватись настанов історично інформованого виконавства, то слід розуміти, що у XVIII ст. не існувало ані Італії (її було засновано лише у 1861 році), ані Німеччини з Австрією (у XVIII ст. їхні території надходили до складу Священної Римської Імперії разом зі значною частиною сучасних італійських земель). Англія з 1707 року стала частиною Королівства Великої Британії. Але бувають випадки, коли навіть історично

інформованим дослідникам історії європейської музики, не кажучи вже про музикантів-виконавців, занадто глибоке занурення у загальний історичний контекст лише ускладнює роботу та заважає побачити суттєві розбіжності між композиторськими школами, які вже у XVIII ст. називали італійською, німецькою, англійською. Тож я вважаю, що обраний автором спосіб систематизації є доцільним.

Звертаючись до змісту другого розділу, можу засвідчити, що викладені у ньому відомості мають неабияку цінність для викладачів історії європейської музики, а зміст підрозділу, присвяченого англійській флейтовій музиці, суттєво доповнює загальні відомості про англійську музику XVIII ст., яка у вітчизняному музикознавстві залишається недостатньо дослідженою.

Втім, вважаю за необхідне висловити два **зауваження**. На с. 66 Франсуа-Жозеф Госсек названий бельгійцем. Хоча місцем його народження є невеличке село у провінції Ено, яка зараз входить до складу Бельгії, у 1734 р., коли народився композитор, це була територія Франції, а незалежність Бельгії була проголошена лише у 1830 р. Далі, на с. 92 стверджується: «На пізню творчість Й. К. Ф. Баха, в якій з'являються риси класицизму, мала вплив музика Гайдна і Моцарта». Але у 1764 р., коли Йоганн Крістіан Бах зустрівся з Моцартом у Лондоні, Моцарту було лише вісім років, і Бах протягом п'яти місяців навчав хлопчика композиції. Вплив творів Крістіана Баха (особливо його клавірних сонат) відчувається як у ранніх клавірних концертах Моцарта (три з них є перекладеннями сонат Баха), так і у пізніших оркестрових творах. Моцарт познайомив з творами Крістіана Баха свого зальцбурзького колегу Міхаеля Гайдна, а той вже познайомив з цією музикою свого брата Йозефа. Отже, вплив існує, але визначення його напрямку є помилковим.

Переходячи до третього розділу «Реконструкція специфіки виконавської практики західноєвропейського флейтового мистецтва XVIII століття (на основі трактатів)», хотів би відзначити важливу рису стилю дисертаційного дослідження І. Ю. Єрмака. Вона відчувається й у попередніх розділах, але саме у третьому проявляється найбільш ярко. Розумієш, що І. Ю. Єрмак читав трактати, так би мовити, із флейтою в руках, пропускаючи рекомендації старовинних авторів через власний виконавський апарат.

...Томас Кун вважав, що існування «нормальної науки» неможливе без певної кількості конкретних прикладів, що демонструють можливість практичного використання висунутих нею теоретичних положень. Підрозділ 3.3. «Аналіз *Adagio* і *Allegro* та росо з сонати №1 (ор.2) Ж.-М. Леклера у контексті запропонованого підходу» реалізує це важливе положення методології науки. На с. 188 перераховані основні складові практичної роботи над нотним текстом: вивчення історичного контексту, в якому виник твір, визначення характеру і темпу, аналіз фразування і визначення місць для набору дихання, аналіз динаміки і виставлення смислових акцентів, розгляд можливостей використання ритмічної альтерації, визначення артикуляційних фонем, штрихів, розшифрування виписаних прикрас та вільне орнаментування, можливість та доцільність виконання каденцій та імпровізаційного прелюдування. Важливою складовою роботи історично інформованого виконавця над музичним твором є знайомство з трактатами, зміст яких допомагає зрозуміти особливості нотного тексту. Дослідження, виконане І. Ю. Єрмаком, має значно полегшити виконавцям вибір таких джерел.

Загальні висновки є логічними та ґрунтовними. Додатки дуже вдало ілюструють зміст роботи. Вони вражають не стільки обсягом, який значно перевищує обсяг основного тексту, скільки якістю відібраного нотного та ілюстративного матеріалу. Читачеві було б значно легше, якби цей матеріал не був відокремлений від основного тексту, але автор ретельно дотримується вимог щодо оформлення дисертаційних досліджень.

Намагання постійно утримувати у полі зору величезний обсяг інформації, не перевищуючи при цьому регламентований обсяг роботи, призводить до того, що автор змушений виносити велику кількість цієї інформації у примітки, яких у роботи аж 268. Це вражає, але водночас ускладнює читання. Також ускладнюють читання величезні списки, в яких часто повторюються ті самі прізвища та назви трактатів. Без коментарів подекуди важко зрозуміти, навіщо знов звертатися до вже згаданих авторів та праць, але можна зрозуміти, що такі коментарі призвели б до подальшого розростання обсягу роботи, який і без того є чималим.

В одному з таких списків, що міститься на с. 21, автор припускається помилки, яку до нього робили вже декілька поколінь студентів: він згадує праці

якогось В. Конена. В черговий раз необхідно нагадати, що Валентина Джозефівна Конен — жінка, її прізвище не треба відмінювати. Проте, усі висловлені зауваження не впливають на позитивну оцінку дисертаційного дослідження в цілому.

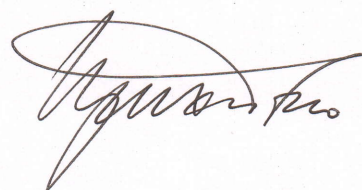
Після ознайомлення з текстом роботи виникли наступні **питання**:

- 1) Як співвідноситься розвиток конструкції флейти у XVIII ст. з переходом від барокової до класичної композиторської техніки?
- 2) Чи може сучасний виконавець обрати якусь конкретну систему артикуляції, вироблену у XVIII ст., в якості основи для опанування барокового репертуару?

Автореферат дисертації є стислим та концентрованим викладенням основних положень роботи. Публікації по темі відповідають вимогам ДАК МОН України до кандидатських дисертацій як за кількістю, так і за змістом.

Дисертація Єрмака Ігоря Юрійовича «Флейтове виконавське мистецтво Західної Європи XVIII століття: розвиток інструмента, техніка, репертуар» відповідає вимогам, що висуваються МОН України до таких досліджень, а її автор заслуговує отримання наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво.

Кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри історії та теорії музики
Дніпропетровської академії музики
ім. М. Глінки



Приходько Ігор Михайлович

Зав. кафедрою історії та теорії музики
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
А.Д. Богдаренко

