

ВІДГУК

офіційного опонента на дисертаційне дослідження Бурої Marti Ярославівни
«Львівське камерно-оркестрове виконавство крізь призму ідеї персоналізму (друга половина ХХ – початок ХХІ століття)»,
представлену на здобуття наукового ступеня *кандидата мистецтвознавства (доктора філософії)* за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво

Ознайомившись з позицій офіційного опонента з назвою дисертаційного дослідження Marti Ярославівни, зізнаюсь, що відчула взаємовиключні емоції – заінтеригованості, зацікавленості і хвилювання. Як в одному науковому опусі молодого дослідника-практика можуть бути підняті такі ґрунтовні, масштабні питання як секрет феномену камерно-оркестрового виконавства, посданий з концепцією персоніфікованого фактору теорії творчої особистості, в аналітичному дискурсі історико-теоретичної панорами, розвитку найдостойніших зразків Львівського камерно-оркестрового виконавства з портретними постатями найяскравіших диригентів-керівників-наставників. Ці фундаментоутворюючі проблеми вирішуються на тлі сучасних питань розвитку регіональних тенденцій музичного мистецтва краю, феномену саморефлексії учасників процесу, прогнозування шляхів подальшого камерно-інструментального виконавства, тобто евристики на ХХІ століття. До цього додаються аналітичні есе про біографічно-творчі сценарії колективів і їх керівників у вимірі соціологічних опитувань-колективних рефлексій з метою виявлення комунікативного зрізу думок реципієнтів та їх відношення до перспективи розвитку цієї галузі виконавської культури.

Отже, дисертація побудована на вістрях наступних наук: філософії, естетики, історії, соціології, інтерпретації, теорії виконавства, евристики, педагогіки, теорії стиля, джерелознавства, оркестрознавства... Сиробусмо розібратись у логічному ланцюгу міркувань та висновків дисертантки, попередньо розділивши їх на чотири проблемних зони: теоретико-методологічна, історико-джерелознавча, музично-виконавського стилетворення та соціологічно-евристична або просвітницька.

Теоретико-методологічна модель дослідження.

Актуальність поставленого в роботі питання камерно-оркестрового виконавства не підлягає сумніву. Адже у європейській та світовій практиці конвертування, камерні оркестири займають одне з головних позицій.

Відкривши програми концертів найпрестижніших залів світу, репертуари абонементів, фестивалів, конкурсів, виставок, урочистостей можна впевнитись, що основу їх складають діяльність саме камерних оркестрів. І роль їх далеко не вичерпується тільки суто музично-інформативною та концертною сторонами. Камерно-оркестрове виконавство, як стверджують вчені – живий організм, театр, держава. Камерний оркестр – це і великий камерний ансамбль і оркестр, що поєднує сольне виконавство, ансамблевість та оркестровість. Його найхарактерніші риси – співдружність музикантів, де кожен є особистість, але водночас і колективіст. Їх спільні стильові пошуки – неординарність організації звучащої матерії, експресія мовлення, сміливість агогіки, багатоманітність концепційних пошуків. І. Барсова влучно охарактеризувала модель оркестру: ідея соборності, єдності, духовності, затребуваності та співдружності. Це той код, що тільки можливий для міжособистісного діалогу засобами музичного мистецтва, який в комунікативному аспекті гуртус сольне та оркестрове музикування. Пріоритетне положення ансамблю струнних інструментів – у їх яскравій тембровій звуковій насиченості, динамічних можливостях штрихів та звуковидобуванні. До цього можуть додаватися інші інструментальні групи, різні типи складів у їх варіативних сполученнях.

Вже п'яте століття формуються наступні смыслоутворюючі елементи камерного музикування, але головним залишається концентрат передачі внутрішнього життя особистості, її світовідчуття, як домінанти інтелектуального начала, області споглядань і розмислів, сфери особливої духовності.

Можна сміливо констатувати, що наукового розгалуження у царині оркестрово-камерного виконавства, як окремого, на жаль, не існує. Не визначено категоріально-понятійні константи, невибудована багаторівнева семантика понять. Скажімо, термін камерність (як відомо, з італійської – кімнатний) давно практично переріс рамки етимологічного поняття. Закритість, замкненість, інровертність давно подолані складними процесами синтезу різних типів комунікативності. Причини бачаться в тому, що самостійна наука про оркестр, тим більше камерний, тільки прямує до свого утвердження, оскільки, як зауважує С. Коробецька, оркестрознавство до цього часу займало невелику нішу у спеціалізації теорії музики.

Отже, в такий «цілинний ґрунт» відсутності концепцій оркестрового стилю, теорії оркестру, неусталеності понять «вступила» наша смілива дослідниця. Правда, вона мала переконливі аргументи – знання зсередини тонкощів і нюансів оркестрового виконавства, стикаючись з практикою усіх рівнів роботи в такому колективі. Саме тому розділи і підрозділи дисертації, що присвячені музично-виконавському стилетворенню з портретами наставників, займають центральне, найбільш актуальне новаційне місце дисертації.

Теоретико-методологічні проблеми дисертації в основному представлені у Розділі першому роботи. Підкреслимо ретельну проаналізованість правильно підібраних філософських, естетико-культурологічних, музикознавчих та оркестрознавчих досліджень від М. Бердяєва, К'єркегора, К. Ясперса, Г. Сковороди – аж до сучасних українських вчених С. Павлишин, І. Польської, Н. Дикої, Л. Кияновської, О. Катрич та багатьох інших. Список використаних джерел налічує 306 позицій і проаналізувавши цей об'ємний перелік, впевнюючися, що зайвих робіт, які б не відносились до концепції дослідження, немає. Навпаки, прикро, що туди не попали роботи з оркестрознавчих досліджень Г. Таранова, Д. Клебанова, Ю. Іщенка, С. Коробецької, В. Ракочі.

Марта Ярославівна піднімає вагомі для свого наукового дискурсу питання, як специфіка комунікативності камерного оркестру («оркестрансамбль», «малий оркестр») (стор. 62 дисертації), рівні діалогічної проблематики, тембра персоніфікація, ідея концертності як спільногоЯ ігрового дійства, нарешті індивідуалізація та психологізація ідеї камерності. Проводиться авторська думка про «спів-творення» (стор. 26) у камерному музикуванні.

Опора на думку І. Польської про форми інструментального музикування та рівні діалогу у різних типах камерно-оркестрового виконавства (стор. 27), логічно резонують з ідеями Львівських дослідників І. Пилатюка, А. Микитки, Н. Дикої про еволюційний контекст в теоретичних, історичних, аналітичних дискурсах даної проблематики.

Ще один важливий теоретико-методологічний стрижень проблеми криється в ідеї персоналізму, яка автором трактується як «центральний елемент» відносин (стор. 43), наділений активністю вищої особистості, якою

є Бог (за М. Бердяєвим, маючи такі якості як «трансцендентування», інтуїція, кордоцентрізм (за Г. Сковородою, пізніше Д. Чижевським, В. Янівим, І. Мірчуком), яка здатна до наднапруження, надзусилля, що у «проекції на музичне виконавство є актом співтворчості» (стор. 48).

Основні постулати ідеї персоналізму в роботі вміло проектиуються на постати диригента і колектив виконавців зі всіма індивідуальними особливостями спілкування у відтворенні музики – воля, культура, обізнаність, майстерність, захоплення, артистизм, гіпнотичність (за висловлюванням Р. Кофмана).

Останній, важливий штрих до формування концепції методологічного розділу – це музично-виконавські архетипи як типи стилетворення за теорією О. Катрич. На основі аналізу глибинних музично-виконавських позицій аполонічного, діонісійського, орфічного, автор дисертації вдало проектує цю концепцію на аналітичний вимір процесів розвитку камерно-оркестрового виконавства, що складає основні цілі даного дослідження.

Висновок, від якого відштовхується Марта Ярославівна у подальших міркуваннях – це «взаємодії особистостей у мистецькому континуумі і їх музично-виконавське творення» (за концепцією І. Пилатюка) (стор. 61), де «аналіз реалізації персоналістичних інтенцій <...> впливають на розвиток культурних процесів» (стор. 62).

Висловлені теоретичні постулати логічно проектиують наступну проблемну зону роботи –

Музично-виконавське стилетворення.

— Як відомо, Борис Асаф'єв у 1920-ті роки ХХ століття залишив нам, нащадкам, спостереження процесу формування камерних оркестрів на період початку минулого століття. Уже тоді вчений пояснював розширення спектру панування принципу камерності як однієї з рис симфонічного, театрального, інструментального стилю в музиці. Наслідком цього стала динамізація можливостей оркестрового концертування, окремих інструментів, увага до «гармоніє-тембру», до актуального і сьогодні фонізму з точки зору сучасної мови. Отже, жанри оркестрової музики актуалізуються – щось вичерпується, щось зазнає змін.

І всі ці зміни парадигм віддзеркалюються в невичерпних можливостях оркестрово-камерного виконавства – яскравого, мобільного. Тут на

авансцену повинен вийти керівник-диригент зі своєю неповторною роллю «особистісних інтенцій у розвитку камерно-оркестрового феномену» (стор. 127). Місія керівника – надскладна. «Диригент, – зауважував Д. Ойстрах, – як лікар. Якщо щось не налагоджується, він повинен точно вгадати хворобу та знайти шлях до видужання. Працюючи з оркестром, важливо бачити очі кожного музиканта. Поки мені везе: я завжди бачу погляд розуміння та бажання помогти». А Г. Нейгауз до цього додавав, що якщо своїм досвідом не осягнеш, своїм імпульсом не запалиш – втратиш горіння, втратиш колектив. Довіра, радість пізнання, творчість – ось основні риси наставника.

Другий розділ дисертації побудований на логічному об'єднанні історико-джерельного метода у аналізі діяльності найкращих камерних колективів Львова з «портретами з історії та сучасності» їх керівників. Це, надзвичайно важливо, адже ідуть в минуле, стають достоянням історії, стираються в пам'яті риси музикантів, емоційні переживання тих чи інших концертів і наша першочергова турбота – затримати в пам'яті, вкласти в історичну нішу все яскраве, достовірне, що складає поняття «пам'ять історії».

Шлях у розвитку виконавського та педагогічного мистецтва – це висловлювання корифеїв-виконавців, особливості інтерпретаційних рішень того чи іншого твору, виконавські коментарі, ностальгічні спогади старшого покоління як цінність для нових генерацій музикантів. Своєрідні «стоп-кадри», як творчі феномени – камерні оркестири «Академія», «Perpetuum mobile», «Віртуози Львова», «Leopolis» – складаються в роботі у стрічку концертно-виконавського життя Львова, міста, що завжди твердо тримало знамено інтелектуальної та мистецької столиці України.

Але діяльність камерних колективів, що розпочали свою ходу у доленосні шістдесяті роки, не з'явилася, так би мовити, з нічого. Камерне музикування Галичини мало глибокі традиції в діяльності музичних цехів, хорового та ансамблевого музикування магнатських капел, пізніше філармонічних закладів і творчістю талановитих колективів.

Джерельною базою дисертації виступають вивчені документи, статути, грамоти музичних цехів католицьких братств з XVI століття, сербської, італійської капел, Успенського, ставropігійського братства 1585 року,

ансамблів, сформованих на національній основі – єврейські, циганські, фаховій – військові. У XVIII–XIX століттях закріплювався розвиток професійного музикування на базі мультикультурного Львова.

Вартою уваги є ідея дисертації про пов’язаність розвитку камерно-інструментального виконавства із заснуванням консерваторії – музичного інституту та товариств, які підготували їх появу. Констатується і про драматичні колізії у цих історичних процесах. Безцінний досвід не одного покоління талановитих фахівців, що після навчання у Європі повертались в Галичину сформованими музикантами, але вимушенні були переривати свій безцінний досвід у трагічних подіях соціально-політичних катакліzmів і, віддалені від рідної Вітчизни, нести цю традицію у чужих країнах.

Справжньою родзинкою дисертаційного дослідження Марти Ярославівни можна назвати галерею портретів-медальйонів найвидатніших музикантів –керівників – оркестрів, без унікальної пасіонарної ролі яких сміливе твердження автора про Львівську традицію камерного музикування започатковану у славні шістдесяті та до сьогодні існуючу на вершинному рівні, важко було говорити. Особливо вивищується серед аналізованих колективів камерний оркестр «Академія», який автором не безпідставно названий творчим феноменом. І це не голослівно. Спираючись на вивчені та висвітлені матеріали історії оркестру, інтерв’ю з визначними маestro, перед читачем постає вражаюча картина функціонування, концертування, гастрольної мапи цього «парадоксального полікультурного феномена» (стор. 74–76). Серед масштабної галереї достойностей унікального колективу є одна, яка найбільш приваблює: головний недолік (природну плинність студентського загону) наставники зуміли зробити перевагою – ефектним методом проти за штампованості, рутинності, монотонності, схематизму.

Аналітичні нариси про наставників Академії трохи змінили жанрово-стильовий вектор роботи з наукового на науково-публіцистичний, але не будемо закидати авторові деякий емоційний перехльост. Адже Марта Ярославівна виросла у цій школі камерного музикування і всі констатовані риси – новаційність, патріотизм, стильова довершеність, дисципліна, професіоналізм і колективізм дають право ствердити, що «Академія» – завдяки особистостям її творців має ознаки феномену рівня європейської культурної практики.

У історико-документальному розділіне втрачені констатовані у методологічній частині проблемні стрижні. Висновок по закінченні розділу наступний: « проаналізувавши діяльність керівників оркестру крізь призму концепції музично-виконавського стилетворення, риси апологічного архетипу виявлені у особистості О. Деркач та І. Пилатюка, діонісійського – у М. Вайцнера й А. Микитки, орфічного – у М. Скорика» (стор. 129).

I, нарешті, остання проблемна зона дисертаційного дослідження – соціологічна або просвітницька, ще ширше розкриває досліджувану тематику, виводячи її на рівень соціологічних висновків. Автор представив експериментальне поле післяконцертних колективних рефлексій як учасників процесу музикування, так і реципієнтів, що сприймають музичне мистецтво. Ціла низка проблемних питань (замкненість фахової аудиторії на фестивальних акціях, серйозна прірва між сучасним музичним мистецтвом і студентською аудиторією не мистецьких спеціальностей та багатьох інших) не поставила крапку у даному дослідженні. Навпаки, авторка дає можливість читачеві разом з нею зробити евристичні кроки в майбутнє, помріяти, яким буде камерний оркестр через роки – чи залишиться малим інструментальним театром зі своєю індивідуальною аурою духовності, тонкістю творення і сприйняття, який вміє «вражати, зворушувати, змушувати лiti слези» (112). Може його мистецька дорога піде іншим шляхом.

Отже, перед нами – не традиційний дисертаційний опус з багатокальністю поставлених питань, де піднято серії проблемних ідей, з яскравими галереями достойників – керівників, виконавців, диригентів, гастролерів, що формували колективи високого європейського рівня. Проблемно поставлені питання логічно зв'язались у теоретико-методологічну, науково-практичну, просвітницько-соціологічну модель.

У фінальній частині офіційного відгуку опонент повинен висвітлити міркування щодо зауважень, побажань або питань. І таких може бути достатня кількість. Але виходячи з відкритого, проблемного, об'ємного характеру дисертації, висвітленості і вирішеності багатьох з поставлених питань, опонент дозволить собі обмежитись наступними запитаннями:

- на 23 сторінці дисертації авторка висуває ідею, що «якщо у попередні століття камерність була пов'язана, насамперед, із салонним музикуванням, то у ХХ столітті вона постає як ідеологічно-

концептуальна тенденція». Мабуть, маються на увазі тоталітарні режими з їх ура-патріотикою або «датськими» опусами. А як тоді бути з творчістю Д. Шостаковича, Б. Лятошинського, Онеггера та ін. Може не все так однозначно?

- Аналізуючи камерно-оркестрове музикування, чому Ви не користуєтесь терміном «бідермаер», який своїм функціонування зобов'язаний музичним творам саме Галицького регіону?
 - Уточніть, будь-ласка, які першопрочитання творів В. Кирейка та Л. Дичко здійснив Ю. Луців у театрі? (стор. 147)
 - Виходячи з невтішної панорами соціологічних опитувань, які би кроки державного рівня Ви здійснили для залучення слухачів на концерти академічної музики?

В цілому, об'єм представленого та проаналізованого матеріалу, концепційна глибина, висловлені новаційні ідеї, актуальність і затребуваність тематики дисертація БУРИ Марти Ярославівни «Львівське камерно-оркестрове виконавство крізь призму ідеї персоналізму (друга половина ХХ – початок ХХІ століття» відповідає вимогам МОН України, що висуваються до такого роду робіт. Автор заслуговує на присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (*доктора філософії*) за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства,
професор кафедри історії української музики
та музичної фольклористики
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського,
заслужений працівник освіти

у країни

КОПИЯ М. Л.

