

ВІДГУК

на дисертацію **МАРЧЕНКО Марії Олександрівни**
«Інтерпретаційна модель партесного твору в українській виконавській
культури на межі ХХ–ХХІ ст.»,
що подана на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
за спеціальністю 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство)

Вибір теми та проблематики напряму дослідження Марії Марченко підкорює актуальністю та затребуваністю в контексті сьогоденної підвищеної уваги до інформаційно поінформованого виконавства в музичній культурі. Та, як одразу влучно зазначає дисертантка ще у вступі, *«українська барокова музика є предметом системного зацікавлення науковців, починаючи з кінця ХІХ століття, а з другої половини ХХ століття ціла плеяда музикознавців присвятила свої наукові пошуки партесній спадщині в теоретичному, історичному, текстологічному, джерелознавчому та інших зрізах»* [с. 13], вивчаючи особливості інтерпретації зразків партесної музики в українській культурі. Дослідниця вказує, що новаторством її наукової роботи стало те, що вперше на *«основі виконавських підходів сучасних українських і західноєвропейських музикантів — представників напряму історично поінформованого виконавства її аналізу низки джерел щодо виконавської практики створюється інтерпретаційна модель партесного твору та здійснюється апробація наведених виконавських принципів у практичній роботі, проведеній авторкою дослідження в умовах співпраці з проєктним колективом»* [с. 15].

Свою наукову розвідку Марія Марченко розпочинає з дискурсу партесного музикування в історико-культурному аспекті, вивчаючи історичні та соціальні передумови домінантного феномену свого дослідження. Загострюючи увагу на проблемі популяризації української барокової музики в контексті сучасної виконавської традиції, дисертантка вивчає

індивідуальний досвід музичних колективів, та аналізуючи власні діалогові інтерв'ю з сучасними українськими хормейстерами, виводить перелік, унікальних, на мою думку, дискусійних питань професійного ужитку, а саме:

« — недостатня професійна підготовленість сучасних вітчизняних хормейстерів;

— відсутність потрібного досвіду роботи зі старовинною музикою;

— вокальна складність самого музичного тексту;

— необхідність великого обсягу репетиційного часу для якісного виконання музики партесного стилю;

— складність визначення інтерпретаційного підходу;

— необхідність дотримання канонів виконання, яку деякі хормейстери трактують як неможливість проявити свою виконавську індивідуальність»

[с. 30].

Впродовж усієї наукової праці відчувається безпосереднє практичне занурення авторки в предмет дослідження, та оперування професійним та унікальним бекграундом виконавських особливостей. Та це не дивно, адже Марія Марченко реалізувала біля п'ятнадцяти проєктів як художній керівник із професійними колективами *Quasi Semplice* та *A Tempo*, а також була учасницею декількох вокальних проєктів, і, як зазначає сама авторка, «осмислення специфіки проєктної роботи базується зокрема на власному емпіричному досвіді» [с. 35].

Авторка вибудовує підґрунтя осмислення західноєвропейських виконавських підходів до барокової музики в контексті естетики історично поінформованого виконавства на основі робіт чотирьох учених, а саме: Н. Арнокура, автора найвідомішого видання цього сегменту — «Музика як мова звуків»; Р. Донінгтона, творця найбільш детального та повного посібника з виконання барокової музики — *The Interpretation of Early Music*; Ж. К. Вейлана, виконавця на блокфлейті й автора праці «*The Rules of Musical interpretation in the Baroque Era*» (1975), побудованої на компіляції цитат із трактатів відомих теоретиків доби бароко та порівнянні їхніх поглядів на

конкретні елементи музичного тексту, що дає можливість ознайомитись із першоджерелами — трактатами А. Кірхера, Й. Маттезона, Ж. Л'Афільярда та ін. та А. Шерінга, який першим «завізував» вихідну позицію для барокового виконавства — синергію музики та риторики [с. 39]. Не оминає дослідниця наукових робіт і сучасних науковців.

Наприкінці першого розділу дисертації авторка звертається до висвітлення одного з домінантних понять свого наукового дослідження, та розглядає не суто інтерпретацію, а звертається до терміну «модель інтерпретації», котрий є загальнонауковим, та дисертантка визначає низьку затребуваність дефініції у науковому світі. Звернемось до її формулювання поняття, далі цитую: «Під визначенням «модель інтерпретації» партесного твору ми розуміємо комплекс принципів декодування художнього тексту виконавцем, що може бути базисом для створення індивідуальної інтонаційної версії партесного твору в межах старовинної текстуальної стратегії» [62].

Для глибокого розуміння компонентів виконавського тексту, які, на думку Марії Марченко, є стилеутворюючими в контексті української виконавської культури, та для того, щоб виокремити елементи інтерпретаційної моделі партесного твору, дослідниця провела інтерв'ю з хормейстерами, що мають колосальний досвід професійної роботи з великим об'ємом української барокової музики та, відповідно, певну власну візію в інтерпретаційній роботі з партесним твором. Це такі постаті як О. Холодова, керівницею ансамблю *Artes Liberales*, диригентом хору «Київ» М. Гобдичем, керівниця ансамблю *A cappella Leopoldis*, Л. Капустіна, І. Коломієць (ансамбль «Мусикія») та Н. Даньшина (проект «*Musica sacra Ukraina*: партесний вимір»). На думку дослідниці, цитую, «саме такий перелік колективів є рефлексором строкатості вітчизняної практики в царині партесів: серед них є представники історично поінформованого виконавства та творчо-інтуїтивного, проєктні та постійні колективи, ті, що виконують партеси

багато років, і ті, що лише в останні роки звернулись до партесного спадку» [с. 65].

Такий індивідуалістичний підхід до вирішення завдань дослідження, та безпосереднє об'єктне занурення в проблему дисертації демонструє інноваційність наукової роботи, та визначає беззаперечну користь та практичну важливість даного дослідження для методологічного застосування в контексті історично поінформованого виконавства.

У другому розділі дослідниця ставить важливе для себе завдання, а саме – відповісти на запитання: як інтерпретувати кожен із компонентів моделі в межах партесного стилю та намагається порівняти погляди й підходи сучасних виконавців до складників інтерпретаційної моделі. Для вирішення поставленої наукової задачі по відтворенню історично достовірної версії інтерпретації твору Марія Олександрівна обирає предметом свого аналізу рукописи й стародруки, що зберігаються в рукописних фондах та архівах України, Росії, Білорусі, Литви й Польщі.

Не випадково саме у цьому розділі дисертації авторка звертається до практичного аналізу, розглядаючи фрагменти з анонімного партесного концерту «Господи, оружие крест Твой», М. Дилецького «Единородный Сыне», його ж «Воскресенський канон». Концентрація уваги точиться навколо використання риторичних фігур, диференціації синтезу музики й риторики саме в українській бароковій традиції, фразування, артикуляції, дикції тощо [с. 101].

На 127 сторінці рукопису дисертації авторка пише: *«Питання зіставлення темнів у контексті одного твору є не менш суттєвим. Драматургія партесного твору базується на постійному зіставленні поліфонічних, кантових і гармонічно-туттійних епізодів. У фрагментах з останнім видом фактури часто композитори змінюють метр на перфектний, а також подвоюють або потроюють метричний розмір, використовуючи розміри 3/1, 3/2 тощо. Той факт, що рахункова доля не стає рівно вдвічі або втричі довшою, вже теоретично доведений*

Н. Герасимовою-Персидською в наукових розробках даної теми. <...> Влучність наведеної теорії стане очевидною для будь-якого виконавця під час практичної роботи. Основне ж проблемне питання — темпова інтерпретація в зоні метричного контрасту: за яким принципом зіставляються різні розміри, яка тут закономірність, чи означає «укрупнення» або навпаки «уцільнення» метру темпову зміну?». Далі за текстом дисертантка компанує свою відповідь на поставлене питання, вибудовуючи її на основі міркувань відомих музикознавців та хормейстерів, та хочеться, все ж, почути думку авторки, яким принципом необхідно керуватись, аби вирішити проблему співставлення метру і ритму, та які фактори мають впливають на ту чи іншу трактовку?

Таким чином, другий розділ демонструє специфіку роботи з вербальним текстом української барокової музики, котра полягає, на думку авторки дисертації, в двох аспектах: мові виконання та відтворенні тексту за риторичним принципом. У виборі мови виконання, як пише Марія Олександрівна, «релевантними є два підходи: за походженням партитури й за місцем виконання. Сама староукраїнська церковнослов'янська мова є достатньо еkleктичною, про що свідчать відмінності в її варіантах, зафіксованих М. Смотрицьким, Л. Зизанієм та ін. Питання транслітерації поєднує два аспекти: прочитання окремих графем і прочитання наголосів, що суттєво відрізняються від сучасних, звичних для нас, однак є важливими для вокальної артикуляції з погляду трактування слова як експресемі» [с. 137].

Дисертантка підкреслює підхід до слова в контексті створення інтерпретаційної моделі, та виділяє декілька рівнів: рівень локальний, що скеровує музичний синтаксис та базується на риторичному принципі; універсальний рівень, що визначається смислом конкретної поезії та визначає афект твору; рівень парауніверсальний, зумовлений опорою на духовну сутність і молитовність текстових першоджерел фігуральної музики.

Важливим є усвідомлення моноафекту твору за змістом словесного тексту і трактування конкретних мовно-звукових лексем у межах визначеного афекту. Саме звучання твору в контексті риторичного принципу є актом дієвої та виразної комунікації, діалогу, де основною метою є донесення змісту слова.

Метою третього розділу авторка визначає вироблення методичного комплексу для практичної роботи вокалістів і хормейстерів з українською вокальною багатоголосною музикою другої половини XVII — першої половини XVIII ст., та відтворення художнього тексту з урахуванням критеріїв і канонів, проаналізованих та виокремлених як таких, що допомагають втілити стилістично коректний звуковий образ [с. 138]. Вирішення цієї задачі відбувається у вигляді глибоко музичного та наукового аналізу зразків партесних творів у різних виконавських версіях. У центрі дослідження три виконавські версії твору М. Дилецького «Воскресенський канон»:

1. Перший студійний запис твору (у виконанні Київського камерного хору імені Б. Лятошинського під керівництвом В. Іконника), що був здійснений в УРСР 1989 року.

2. Виконавська версія камерного хору «Київ» 2003 року (керівник М. Гобдич), здійснена в рамках масштабного проєкту записів творів українського бароко (М. Дилецького, С. Пекалицького, Г. Левицького та І. Домарацького).

3. Студійний запис виконання «Воскресенського канону» хоровою капелю хлопчиків і юнаків «Дзвіночок» під керівництвом Р. Толмачова, що був реалізований 2009 року.

Для підведення підсумків цієї масштабної, та надзвичайно цікавої аналітики, авторка проводить концептуальне дослідження масиву виконавських версій партесних творів різних колективів, вибудовуючи шлях ззовні до середини, від життєвої фактології стосунків до творчого музичного результату виконавства, робить особливі спостереження, влучні зауваження,

персоналогічні характеристики виконавських інтерпретацій. На сторінці 146 дисертаційного дослідження Марія Марченко пише: « ... в межах сучасної виконавської практики найбільш позитивну динаміку мають такі елементи інтерпретаційної моделі: звернення до староукраїнської вимови, осмислення звукового образу як відкритого, емоційного, яскравого, питання темпоритму».

Далі, на сторінці 153 дисертантка пише, що для апробації моделі інтерпретації партесного твору був започаткований проєкт «Лабораторія української барокової музики», художнім керівником і хормейстером якого стала авторка пропонованого дослідження. Марія Марченко є професійною хоровою диригенткою що має досвід роботи над різними програмами як з професійним хоровим колективом, так і з аматорським. Працюючи з хоровими колективами «*A Tempo*» та «*Kamerton*», авторка дослідження провела велику кількість концертів сучасної та старовинної музики.

Метою проєкту «Лабораторія української барокової музики» стало у процесі практичної роботи провести апробацію інтерпретаційної моделі партесного твору та створити власну інтонаційну версію окремої партесної композиції, сформувавши орієнтири методики роботи з твором, що раніше не публікувався у вигляді партитури та не виконувався жодним із колективів, підготувати його до запису та записати його студійну версію (запис зазначеного твору буде прикріплений до роботи як додаток).

Спираючись на власний досвід, авторка виділяє наступні орієнтири в інтерпретації партесного твору. Так, на її думку, одним з основних компонентів влучної та достовірної інтерпретації твору є контрастне втілення кожного епізоду. Далі важливим для вокального ансамблю до початку роботи над твором першочергово є творення свого бачення «звукового полотна», що має формуватися на основі контрастної палітри фарб — відтворення різних граней афекту, особливо в контексті партесного матеріалу, що на перший погляд здається монолітним. Та насправді концентрує в собі вир фарб та виразових контекстів.

Дослідниця формулює важну сентенцію про те, що штрихові та словесні акценти мають бути уніфіковані для всього ансамблю. Інакше прагнення виконавців до звукотворення картини хаосу, яку, ймовірно, хотів візуалізувати композитор у аналізованому авторкою творі, перетворюється на істеричний, несинхронний, інтонаційно нестабільний спів, що є джерелом дискомфорту під час його прослуховування

Така деталізація практичного залучення дисертантки власного досвіду стає неоціненним внеском у роботу з хормейстера хоровими колективами при виконанні партесних творів, формуючи свідомий для художнього керівника й уніфікований для всіх ансамблів інвенційний формат реалізації синтаксичних структур художнього тексту.

Практичні поради, методичні зауваження та, що головне, безпосередні шляхи вирішення виконавських проблем вдало актуалізують практичну значущість наукової праці Марії Марченко, допомагаючи зрозуміти особливості досягнення стабільного звукового результату, та важливо, виокремити складові процесу звуковидобування, застосовуючи методику роботи над артикуляцією та дикцією.

Тим не менш, виникає питання. Яка, на Вашу думку, ймовірність похибки у визначенні тих чи інших особливостей історично поінформованого виконавства, базуючись на суб'єктивності прочитання риторичних фігур, метро-ритмічних особливостей твору тощо?

До питань, які заслуговують подальшого обговорення, вважаю необхідним уточнити, чому дисертантка не звертається до робіт В. Москаленка в контексті вивчення понять інтерпретації та інтерпретаційної моделі? Адже він є основоположником теоретичних надбань у царині вивчення музичної інтерпретації тощо

Маріє Олександрівно, розповідаючи про власний проєкт «Лабораторія української барокової музики», Ви згадували, що робота починалася з розучування кожної партії сольо та створення виконавцем одноголосної художньої версії твору. Розкажіть, будь ласка, що це дало Вам у методології

роботи з колективом? Яких труднощів вдалось уникнути, а які, все ж, виникають опосередковано?

Викликає захоплення величезна робота, котру здійснила дослідниця в осмисленні та створенні власних інтерв'ю з видатними українськими хормейстерами, сублімуючи власний досвід та досвід митців, застосовуючи у своєму дослідженні. Це допомогло авторці масштабно та всесторонньо охопити розповсюджені проблеми виконавства, та сформулювати шляхи та засоби їхнього вирішення.

У своєму дослідженні Марія Марченко відновлює та створює своєрідну схему, методику ефективної роботи з багатоголосним вокальним твором другої половини XVII — початку XVIII ст. на прикладі партесного концерту «Бисть брань на небеси», яка містить:

- формування системного підходу до встановлення етапів роботи з партесним твором в умовах цейтноту, особливу форму планування, що базується на принципі нашарування хорової фактури;

- концепцію осмислення художнього тексту партесного твору — етап осягнення домінантного характеру звукового образу;

- методику досягнення стилістичної коректності у вокальній манері;

- методику забезпечення коректності відтворення вербального тексту;

- підходи до практичної роботи з часовою складовою звукового тексту.

А це робить її працю не лише теоретично вагомою, а й методологічно значущою і перспективною, здатною проектувати оновлений науково-дослідний напрям виконавської майстерності. Текст дисертації структурований та написаний на достойному науковому рівні, та особливо відчувається практична досвідченість авторки, коли йдеться про диригентську, та, особливо, виконавську проблематику теми дослідження.

Отже, інноваційна, масштабна, оригінально вибудована та чітко структурована дисертація Марії Олександрівни Марченко відповідає вимогам дослідження кандидатського рівня у галузі теорії та історії

культури. Таким чином, текст дисертації, обсяг опублікованих за темою дисертації статей, та автореферат відповідають вимогам МОН України.

Відтак авторка дисертації заслуговує присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства *Куркова І. С.* за спеціальністю 26.00.01 - теорія та історія культури (мистецтвознавство).

Кандидат мистецтвознавства,
молодший науковий співробітник
НБУ імені В. І. Вернадського

І. С. Куркова

Національна бібліотека України
імені В.І. Вернадського
підпис *І. С. Куркова*
ЗАСВІДЧУЮ
учасний секретар *Тол*



Центр документально-бібліотечної інформації
вул. Шевченка, 10
Київ, УДОР № 03.09-80/03
26 09 21