

ВІДГУК
офіційного опонента
про дисертаційну роботу **Анастасії Романівни Патер**
«Виконавські виміри української сакральної музики»,
представлену до захисту на здобуття наукового ступеня
доктора філософії
за спеціальністю 025 – музичне мистецтво

З набуттям Україною незалежності у музичній культурі відкрилися нові можливості для вивчення раніше закритої та штучно вилученої з наукової та виконавської сфер сакральної музики різних історичних періодів. Оскільки український хоровий спів тісно пов'язаний із релігійним світоглядом, досвідом його становлення у лоні церкви, у добу тоталітаризму ігнорувалися значущі для історії української культури ідеї, закладені у цьому виконавському пласті. Незважаючи на не завжди сприятливі обставини побутування сакральної музики, її духовні, художні, мистецькі цінності ніколи не втрачали актуальності, вони є загальноновизнаними як в українській, так і світовій музичній спадщині.

Дисертаційне дослідження А. Патер підіймає вельми важливу, водночас недосліджену тему, яка торкається української сакральної музики у царині виконавства. Сакральна тематика, її образність, зміст все більше зацікавлюють українських митців. І це природно, позаяк сакральні мотиви й образи завжди були і залишаються сьогодні квінтесенцією глибинного змісту музики, виконують функцію моделі культурного розвитку, формують базові соціальні, естетичні, екзистенційні параметри буття індивіда і соціуму, окреслюють сферу цінностей, норм, ідеалів поведінки, орієнтованих на їх практичне втілення.

Входячи в життя людини як особлива сфера вияву божественного, природного начала, людського духа чи створення власного іманентного світу, музика у формі рефлексії і виконавської практики звернена до амбівалентних смислів культури. Р. Шуман писав: «Наука спирається на математику і логіку, поезія – на слово, пластичні мистецтва – на природу, але музика – кругла сирота, в якій ніхто не може назвати ні батька, ні матері. І можливо в таємниці її народження і криється принадність її Краси». Одвічна таїна народження музики, звісно, існує, однак підґрунтя її закладені і в математиці, і в логіці, і в слові, і в

природі. Ця всеохопність, універсальність джерел ставить музику, за К. Леві-Строссом, у центр людської культури.

Саме цю таїну знань про музику розкриває А. Патер у трьох підрозділах першого розділу дисертації «Сакральний спів у контексті філософсько-богословського дискурсу». Увагу присвячено теоретико-методологічній базі дослідження, етико-естетичним характеристикам музики в античній філософській думці, візантійській культурі як джерелу українського сакрального співу. У першому підрозділі авторка спирається на праці науковців про українську музичну культуру, історію сакрального співу, проблеми виконавського стилю, диригентської інтерпретації. Доречним є звернення до напрацювань вчених із суміжних галузей гуманітарних наук – філософії, богослов'я, історії, філології, культурології, психології.

Історія філософського, етико-естетичного осмислення феномена музики бере свій початок із античності. Для піфагорійців музика мала космічне і космогонічне значення, її гармонія ґрунтувалася на цифрах, числова ж символіка вирізнялася універсально-онтологічною природою. Загальним для музичної теорії та математики в античності було обґрунтування звукової системи з точки зору метафізики як поняття музично допустимого. Зв'язок між музикою і математикою послабився вже під впливом Аристотеля, який розумів теорію музики радше як проникнення в сутність музичних феноменів. У пізньоантичній і ранньохристиянській культурі знову стали звертатися до теми співзвучності музичного і математичного способу мислення. Показові в цьому плані роздуми Августина, викладені у трактаті «Музика», а саме: про числову закономірність музики, її ритмічні та мелодичні послідовності, що трактується як рух, упорядкований числами. Втім зв'язок математичної та музичної структур поступово втрачає своє значення. Диференціація і специфікація розуміння музики в античній, середньовічній культурах позначилися на теоретичній думці та музичній практиці; ролі музики в суспільстві та ціннісному ставленні до неї. Роздуми Піфагора, Аристотеля, Платона, Боеція лягли в основу другого підрозділу роботи («Етико-естетичні характеристики музики в античній філософській думці»).

У третьому підрозділі «Візантійська культура як джерело українського сакрального співу» дисертантка підкреслює, що його витoki у візантійській цивілізації, котра за своєю значущістю є не тільки історичним минулим, у ній також – звучання вічності, яке апелює до генетичної пам'яті. Невід'ємною складовою Богослужіння стає акапельний спів, який увиразнює слово у вільному текстовому ритмі церковних піснеспівів. У самостійному духовно-співочому мистецтві діють свої внутрішні закони і загальна система, що об'єднує всі форми Богослужіння єдиною мелодично-інтонаційною лінією. Тут А. Патер розкриває сутність праць святих Отців, виразників церковної традиції, у яких було сформульовано вчення про богослужбовий спів. Виокремлюючи сутність канону співочої культури Візантії, дослідниця слушно пов'язує його з особливим способом виконання, а піснеспіви тлумачить як особливу «дію», котра своїм духовним змістом освячує людське серце і відкриває його для розмови з Богом.

Другий розділ «Сакральна музика України як домінанта національного образу світу» включає три підрозділи, в яких з'ясовується зміст категорії «національний образ світу» – Космо-Психо-Логос як єдність взаємодоповнюючих феноменів «національної природи, психічного складу і мислення народу» (за Г. Гачевим), софійності, ісихазму. Дисертантка розглядає сакральне музичне мистецтво у контексті ментальних особливостей української культури, розкриває мистецтвознавчі погляди на поняття «національний образ світу», апелюючи до праць В. Артеменко, О. Козаренка, Л. Корній, О. Сокола, О. Чайки, Ю. Чекана, М. Ярko.

Сакральне музичне мистецтво ранньомодерної доби досліджено через призму софійності як архетипу української духовності, закладеної в історії, культурі. Софійність розтлумачується А. Патер на основі праць С. Кримського, В. Личковаха, О. Шмемана, чомусь минаючи Г. Сковороду, його «софійність» кордоцентризму, серце як джерело справжнього пізнання та творчості («Філософія або любов до мудрості скеровує усе коло діл своїх до тієї мети, щоб дати життя духу нашому, благородство серцю, світлість думкам, яко голові

всього»¹). Авторка наголошує, що «у багатівіковому пласті монодійного церковного співу як синергійної ланки давнього храмового мистецтва і обрядової дії, закладено концепцію софійності, яка творить осердя національного образу світу» (с. 69). Для вияву прикмет софійності у давній українській сакральній музиці обирає Херувимські пісні «київського» напіву з Ірмолая 1699 р. та «болгарського» напіву з Ірмолая кін. XVI – поч. XVII ст., виокремлює їх інтонаційні та структурно-композиційні особливості.

Ісихазм як духовна традиція існував у християнстві з незапам'ятних часів, утім теоретичне філософсько-богословське обґрунтування отримав щойно у XIV ст. у полемічних творах Фессалонікійського архієпископа Григорія Палами. Інтерес до ісихазму сьогодні виявляють не тільки богослови, історики, філософи, а й мистецтвознавці. Дослідження ісихазму можна умовно розділити на дві групи: 1) патрологічні богословські праці, в яких висвітлюються духовний досвід й антропология Григорія Палами й ісихастів XIV ст. та досліджується спадкоємство ісихазму від більш ранньої аскетичної традиції (В. Лоський, О. Шмеман, І. Мейєндорф); 2) історико-культурні дослідження, що розкривають питання зв'язку ісихазму з суспільним життям Візантії, його вплив на культуру (І. Мейєндорф, О. Шмеман, Л. Успенський, Д. Лихачов і ін.). У XIV ст. дві лінії розвитку культури Візантії (православна й світсько-гуманістична), у центрі уваги яких були проблеми людини, реалізувалися в різних культурних топосах. Якщо православна (ісихастська) культурна традиція акцентувала на розвиток духовного внутрішнього світу людини через практику «розумної молитви», «сердечного» співіснування з Богом, «внутрішній» спів – спів душі і серця, потаємний, нечутний псалмоспів, то світсько-гуманістична – на розумовий її розвиток. Саме на середньовічну культуру та мистецтво значний вплив мав ісихазм, а на барокову – софійність і кордоцентризм як вияв універсальної цінності душі.

Не зважаючи на те, що вплив ісихазму на українську сакральну музичну культуру вже був предметом уваги Л. Усікової, чиї статті не ввійшли до списку літератури, А. Патер вдалося знайти власний ракурс висвітлення впливу ісихазму, переконливо виокремити головні постулати цього вчення, закладені у ньому

¹ Сковорода Г. Зібрання творів у 2 тт. Київ : Наукова думка, 1973. Т. 2. С. 476.

кордоцентричні погляди та екстраполювати їх на українську сакральну музику «на всіх її історичних етапах від монодії до творчості сучасних композиторів» (с. 77), апелюючи до засобів музичної виразності найбільш яскравих артефактів кожного періоду.

Третій розділ дисертації «Виконавсько-стильові особливості інтерпретації української сакральної музики», який включає 4 підрозділи, є кульмінаційним і повністю спрямований на розкриття предмету дослідження. У першому підрозділі «Семіосфера української сакральної музики у виконавських концепціях Олександра Кошиця та Павла Муравського» цікаво, з використанням вдало дібраних цитат розкриваються «секрети» діяльності видатних українських диригентів. Здавалося б, А. Патер послуговується відомими фактами з їхньої творчої біографії та виконавської практики, однак з авторським (диригентським) поглядом на мистецькі події далекого минулого.

Другий підрозділ («Інтерпретація сакральної музики у контексті національного виконавського стилю») присвячено найбільш ефективним методам роботи над хоровим матеріалом, особливостям репетиційного процесу, досягненню художньої майстерності, засобам впливу на хористів, професійному «почерку», «прочитанню» художнього образу і виробленню виконавської манери колективів під орудою О. Кошиця, П. Муравського, Д. Котка, В. Василевича, К. Пігрова, В. Іконника, В. Палкіна, Є. Вахняка. Хоча про їхню творчу діяльність вже написано монографії, статті, дисертантка виокремлює найбільш прикметні виконавсько-інтерпретаційні «знахідки» митців, які можуть стати вагомою методичною підмогою, стимулювати сучасних хорових диригентів до досягнення висот виконавської майстерності очолюваних ними колективів.

У третьому підрозділі («Естетичний виконавський ідеал у творчості провідних українських хорових колективів ХХ–ХХІ ст.») авторка роздумує над «виконавсько-стильовими особливостями української сакральної музики в ракурсі категорії естетичного ідеалу, який виконує роль духовної мети у практиці сакрального співу» (с. 116). Погоджуюся з твердженням дисертантки, що «формування естетичного ідеалу в хоровому виконанні здійснюється насамперед через засвоєння естетичного досвіду виконавців минулого» (с. 116). Заявлена теза

отримує підтвердження на прикладі діяльності низки провідних українських хорових колективів і їх диригентів (Національна заслужена академічна капела України «Думка», Наддніпрянський хор Д. Котка, Державна заслужена академічна хорова капела України «Трембіта», Київський камерний хор імені Б. Лятошинського, Муніципальна академічна чоловіча хорова капела ім. Л. Ревуцького, Львівська національна академічна чоловіча хорова капела «Дударик» і ін.), аналізу репертуарної палітри, конкурсно-фестивальної та концертної практики, аудіозаписів тощо. Констатація фактів тут вдало поєднується з витягами з відгуків і рецензій не тільки з українських, а й зарубіжних часописів, у яких виокремлено найбільш суттєві для кожного колективу досягнення. Все ж, хотілося б почути авторське визначення поняття «естетичний виконавський ідеал». Також вважаю, що не зайвим було б ознайомлення з дисертаційним дослідженням Н. Жукової «Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект» (Київ, 2003).

Четвертий підрозділ («Параметри “еталону хорового звучання” у конкретних виконавських версіях») вирізняється виокремленням параметрів еталонного звучання української сакральної хорової музики, а саме: фізіологічно-технологічного, техніко-віртуозного, художньо-естетичного. Кожен із них отримує аргументоване обґрунтування, виходячи з розуміння сакральної музики як особливої мови душі, звукової енергії у момент відчуття причетності співака до Абсолюта, що викликає ефект естетичного переживання, пов'язаного з «очищенням душі».

Репрезентуючи взірці сакральної музики (М. Березовський «Не отвержи мене во время старости», Д. Бортнянський «Слава во вишніх Богу» (концерт №6), А. Ведель «Херувимська», К. Стеценко «Благослови, душе моя, Господа» та ін.) у тих чи інших інтерпретаційних версіях хорових колективів (капели «Дударик», Київського камерного хору ім. Б. Лятошинського, «Думки», чоловічої хорової капели Л. Ревуцького, камерного хору Харківської обласної філармонії, студентського хору Київської консерваторії та ін.), А. Патер здійснила загальний аналіз творів, вирізнила різні варіанти «прочитання», водночас окреслила комплекс виражальних засобів, за допомогою яких створено той чи інший образ.

Представлені інтерпретації хорових опусів підтвердили важливість занурення диригента в їх культурно-історичну атмосферу, засоби музичної виразності та прийоми хорового письма, жанрові ознаки, національний колорит. Зазначу, що такий аналіз виконавських версій здійснений уперше і це надає роботі значущості.

Завершують роботу ґрунтовні висновки, де ключові положення, викладені наприкінці кожного розділу, отримують логічне узагальнення.

У композиції дисертації використано авторський підхід, який підкреслює як широту теми, так і її багатоаспектність. Акцентуючи обґрунтованість суджень авторки дисертації, аргументованість представлених висновків, усе ж хотілося б дещо з'ясувати:

1) На с. 110 використовується дефініція «диригентський стиль», під яким дисертантка розуміє «точне дотримання художньої інтерпретації, відпрацьованої на репетиціях». Видається, що це значно ширше поняття. Як Ви можете його доповнити?

2) У хорознавчій науці чітко вирізняють елементи вокально-хорової техніки і хорової звучності, які не завжди правильно застосовувати в одному ряді (параграф 3.2), як і словосполучення «хорова технологія», хоча воно має і широке тлумачення, як «мистецтво, майстерність, вміння». Чи погоджуєтесь, що їх все таки треба розділяти?

Так само прошу відповісти на такі запитання:

1) Які з показників еталонності звучання бралися за основу під час аналізу виконавських версій запропонованих взірців сакральної хорової музики?

2) 3) На с. 186 наголошено, що «еталонною виконавською версією є виконавське втілення музичного твору, яке відповідає характерним для певної традиції звуковим ідеалам. Звуковий еталон охоплює комплекс естетичних і виконавських засобів, які утворюють систему». Назвіть, будь ласка, ці естетичні та виконавські засоби і поясніть про яку систему йдеться.

3) Виходячи з етико-естетичних засад сакральної музики, що є необхідною інспіративною передумовою виконавського прочитання сакральних музичних текстів?

4) Які професійні поради надали б Ви як диригент щодо визначення еталону звучання інтерпретаторам сакральної музики?

Дисертація написана гарною літературною мовою, все ж не позбавлена певних недоліків. Напр., різне написання одних і тих самих мовних одиниць (гімн і гимн), неточність формулювань (подача культури звуку (с. 103), терцієві, а не терцові стрибки (с. 71), російське калькування (розспів замість наспів).

Однак ці зауваження є незначними, вони не стосуються вирішення завдань дисертації, відповідно, не впливають на позитивне враження від цього оригінального, завершеного дослідження, яке має незаперечну практичну та теоретичну значущість, наукову новизну. Опертя на відомі та репертуарні сакральні твори українських майстрів забезпечує достовірність висновків дисертації.

Дослідження А. Патер спирається на широке коло джерел необхідної змістової спрямованості, бібліографічний список включає 275 позицій (архівних, друкованих, електронних). Автореферат і 4 публікації за темою дисертації сповна відображають її зміст.

Підсумовуючи зазначу, що дисертаційне дослідження «Виконавські виміри української сакральної музики» відповідає вимогам МОН України, що висуваються до робіт такого рівня, а її авторка Анастасія Романівна Патер заслуговує присудження наукового ступеня доктор філософії за спеціальністю 025 музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства, професор,
зав. кафедри методики музичного виховання і диригування
Дрогобицького державного педагогічного університету
ім. Івана Франка

І. Л. Бермес

Підпис *І. Л. Бермес* завідувачу
Проректор Дрогобицького державного педагогічного університету
імені І. Франка
«06» 06 2019р. *В. Л. Шаран*



Івано-Франківський національний
університет ім. Василя Стефаника
Вх. НДОР № 03.04-80/300
«04» 06 2019р.