

ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ

імені М. В. ЛИСЕНКА

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця

на правах рукопису

БУРА Марта Ярославівна

УДК 78.472;78.2У

ДИСЕРТАЦІЯ

ЛЬВІВСЬКЕ КАМЕРНО-ОРКЕСТРОВЕ ВИКОНАВСТВО

КРИЗЬ ПРИЗМУ ІДЕЇ ПЕРСОНАЛІЗМУ

(ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ – ПОЧАТОК ХХІ СТОЛІТЬ)

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства (доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

М. Я. Бура

Науковий керівник

Пилатюк Ігор Михайлович

кандидат мистецтвознавства, професор,

академік Національної академії мистецтв України

Львів – 2018

АНОТАЦІЯ

Бура М. Я. Львівське камерно-оркестрове виконавство крізь призму ідеї персоналізму (друга половина ХХ – початок ХХІ століть). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 Музичне мистецтво (02 – Культура і мистецтво). – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури України, Львів, 2018.

Дисертацію присвячено дослідженню львівського камерно-оркестрового виконавства крізь призму ідеї персоналізму. У роботі прослідковується, як персоналістичні інтенції видатних львівських митців, що ініціювали та формували створення і розвиток вказаної музично-виконавської сфери. Детально аналізується часовий період др. пол. ХХ – поч. ХХІ ст., проте, ретроспективно показано витoki цього процесу у львівській культурі попередніх часів.

В актуальності роботи виходимо з того переконання, що множинні процеси, які відбуваються у культурному континуумі, мають потужні персональні імпульси, які надають витвореним мистецьким явищам унікальності та розмаїття. Експлікація ідеї персоналізму у музикознавстві є важливим шляхом вивчення мистецтва, в т.ч. феномену камерно-оркестрового виконавства, в природі якого поєднано оркестровість, з притаманною їй масштабністю та колективізмом, і камерність, де визначальною рисою є *індивідуальність*.

Наукова новизна роботи полягає у тому, що вперше:

- здійснено системне дослідження львівського камерно-оркестрового виконавства задекларованого періоду (на прикладі колективів: Львівський камерний оркестр «Академія», «Perpetuum mobile», «Віртуози Львова», «Leopolis»);
- обґрунтовано концепцію розвитку львівського камерно-оркестрового виконавства др. пол. ХХ – поч. ХХІ ст. як результату реалізації персоналістичних інтенцій;

- введено до музикознавчого обігу, обґрунтовано і запропоновано варіант трактування поняття «музично-виконавські персоналістичні інтенції»;
- залучено до вітчизняного мистецтвознавства матеріали інтерв'ю з окремими представниками камерно-оркестрового виконавства та соціологічного дослідження колективних рефлексій учасників процесу, а також сприйняття сучасною аудиторією камерно-оркестрового виконавства та його провідних персоналій.

Практичне значення дисертації полягає у можливості використання її матеріалів у курсах філософії мистецтва, музичної інтерпретації, історії музичного виконавства, музичної соціології, лекціях з камерного ансамблю для студентів музично-виконавських факультетів ВНЗ. Практична спрямованість дослідження віддзеркалює музично-виконавську діяльність авторки як солістки окремих львівських камерно-оркестрових колективів. Вважаємо, що результати такого дослідження можуть стати підґрунтям для *подальшого прогнозування* шляхів розвитку і камерно-оркестрового виконавства, і характеру взаємодії академічної музичної сфери із соціумом, ролі у цьому процесі особистостей, бачення орієнтирів для позитивної динаміки львівського музичного виконавства у європейському континуумі.

В результаті у дослідженні обґрунтовано концепцію розвитку львівського камерно-оркестрового виконавства у др. пол. ХХ – на поч. ХХІ ст. як таку, що представляє предмет дослідження у тривимірній проекції простору-часу.

Перший вектор – історико-теоретичні аспекти львівського камерно-оркестрового виконавства як творчого феномену. Прийшли до висновку, що у сфері львівського камерно-оркестрового виконавства періодично *функціонують колективи обох видів з обґрунтованої нами типології на основі дефініції Г. Рімана – «оркестр-ансамбль» («Академія», «Perpetuum mobile»), та «малий оркестр» (в окремих випадках «Віртуози Львова», «Leopolis»).* Укладаємо структурну типологію камерно-оркестрових колективів відповідно до типології жанрової системи камерного ансамблю І. Польської. Вирізняємо 1) *константні* та 2) *релятивні* («Віртуози Львова» і «Leopolis») типи оркестрів. На основі ідеї

вченої про оркестр як «модель макроансамблю» здійснюємо припущення про втілення різних моделей оркестрового спілкування у львівському камерно-оркестровому виконавстві: *«оркестр – організм»* («Perpetuum mobile»); *«оркестр – держава»* (Львівський камерний оркестр «Академія»); *«оркестр – театр»* («Leopolis»); «Віртуози Львова» поєднують різні моделі виконавської взаємодії, без домінування того чи іншого її типу.

Другий вектор – персоналістичні інтенції як рушії розвитку львівського камерно-оркестрового виконавства у др. пол. ХХ – на поч. ХХІ ст. Персоналістичні імпульси як «творчі акти» були серед головних причин заснування творчих колективів і зумовили їх неповторні долі. Від особистості керівника залежить «стиль і почерк» оркестру, закладений його засновниками і розвинутий послідовниками. Камерні оркестри є індивідуальними феноменами «зі своїм характером» (Р. Кофман), виявили різні тенденції розвитку.

Проведене дослідження дає підстави стверджувати про львівську школу камерно-оркестрового виконавства із Львівським камерним оркестром в першооснові, яка є «школою-мистецтвом» (за Ж. Дедусенко) або школою *продуктивною* (за І. Котляревським), що дала високі результати у творенні колективів в західному регіоні України та у реалізації індивідуального виконавського досвіду у світовому континуумі. *Інтенція взаємообміну* надає постійної новизни та є першоімпульсом нових художніх проєктів. Вихідці із львівської школи реалізували персоналістичні інтенції і в фестивальной сфері, заснувавши акції «Віртуози» (М. Вайцнер, А. Микитка), «Академія» (І. Пилатюк), «Хмельницький камер фест» (О. Драган) та ін.

Третій вектор – сьогодення і перспективи львівського камерно-оркестрового виконавства крізь призму колективних рефлексій учасників процесу та комунікації з «узагальненим молодим реципієнтом». У результаті опрацювання анкет студентської молоді прийшли до висновку: більшість респондентів (92,1%) не була на концертах камерних оркестрів; меншість (7,9%) вказує «Академію» і «Віртуози Львова», при цьому рішення відвідати концерт залежить від «імені», представленого на ньому; 42,2% осіб виявили

ідентифікацію сучасної музики з популярною, у чому криється важлива ментальна проблема широкого прошарку молоді – трактування академічного мистецтва як застарілого, непопулярного, нецікавого; усі 100% опитаних впевнені у тому, що академічне музичне мистецтво – невідома, але вартісна сфера, що залишає можливості для пізнання.

У дослідженні свідомо обрано чотири основні моделі колективів, що у «згорнутому» вигляді відображають плюралізм творчої практики. Вивчення феномену сучасного музичного виконавства має далекі перспективи, оскільки сам предмет дослідження надається до постійного оновлення, крізь *множинні ракурси* якого привідкриваються закономірності ідеальних моделювань об'єктивної реальності у творчих актах.

Ключові слова: львівське камерно-оркестрове виконавство, камерний оркестр, персоналізм, особистість, диригент.

SUMMARY

Bura M.Ya. Lviv chamber and orchestral performance through the prism of the idea of personalism (the second half of XX – beginning of XXI century). – Qualifying scientific work as a manuscript.

Thesis for getting the degree of Candidate of Art Criticism, specialty 17.00.03 Musical Art (02 – Culture and Art). – M.V. Lysenko Lviv National Music Academy, Ministry of Culture of Ukraine, Lviv, 2018.

The thesis is dedicated to the study of Lviv chamber and orchestral performance through the prism of the idea of personalism. It is traced how personalistic intentions of prominent Lviv artists initiated and formed the creation and development of the mentioned musical and performance area. The timeframe of the second half of XX – beginning of XXI century is investigated in details; however, in Lviv culture of the previous times the origins of the process are shown retrospectively.

As far as topicality of the thesis is concerned, we are guided by the conviction that multiple processes taking place in the cultural continuum have powerful personal

impulses that make the created artistic phenomena unique and diverse. Explication of the idea of personalism in musicology is an important way to study the art, including the phenomenon of chamber and orchestral performance the nature of which combines orchestral capacity together with the scale and collectivism peculiar to it and chamber capacity where *individuality* is the determinant feature.

The purpose of the study is to create the concept of development of Lviv chamber and orchestral performance in the second half of XX – beginning of XXI century as a result of personalistic intentions implementation.

The scientific novelty consists in the fact that for the first time ever:

- systematic research of Lviv chamber and orchestral performance of the stated period (through the example of musical ensembles: Lviv chamber orchestra “Academy”, “Perpetuum mobile”, “Lviv virtuosos”, “Leopolis”) was conducted;
- the concept of Lviv chamber and orchestral performance development in the second half of XX – beginning of XXI century as a result of personalistic intentions implementation was substantiated;
- an interpretation variety of the notion “musical and performance personalistic intentions” was introduced to the musicological terminology;
- interview materials with separate chamber and orchestral performance representatives, social study materials of collective reflections of the process participants and the way how modern people perceive chamber and orchestral performance and its leading personalities were included in the national musicology.

The practical significance of the thesis is represented by the possibility to use thesis materials in the educational courses of Philosophy of Art, Musical Interpretation, History of Musical Performance, Musical Sociology, lectures in Chamber Ensemble for the students of musical and performance faculties of higher educational establishments. Practical orientation of the study reflects musical and performance activity of the author as a soloist of separate Lviv chamber and orchestral musical ensembles. The results of the study are considered to become the foundation for *further forecasting* of the development ways of both chamber and orchestral performance and

the nature of interaction between the academic music field with the society, the role of personalities in the mentioned process, vision of the guidelines for positive dynamics of Lviv musical performance in the European continuum.

The result of the study was substantiation of the concept of Lviv chamber and orchestral performance development in the second half of XX – beginning of XXI century as the one, which represents the subject-matter of the study in a three-dimensional projection of space-time.

The first vector is represented by historical and theoretical aspects of Lviv chamber and orchestral performance development as a creative phenomenon. It was concluded that *ensembles of the two kinds from the substantiated typology based on G. Riemann's definition – “orchestra-ensemble” (“Academy”, “Perpetuum mobile”)* and a *“small orchestra”* (in separate cases “Lviv virtuosos”, “Leopolis”) *occasionally function in the area of Lviv chamber and orchestral performance.* Structural typology of chamber and orchestral musical ensembles according to the genre typology of chamber ensemble of I. Polska is compiled. Two types of orchestra, in particular, 1) *constant* and 2) *relative* (“Lviv virtuosos” and “Leopolis”), are determined. On the basis of the scholar's idea concerning the orchestra as a “model of macroensemble”, an assumption on implementation of various models of orchestral communication, i.e. “*orchestra – organism*” (“Perpetuum mobile”); “*orchestra – state*” (“Academy”); “*orchestra – theatre*” (“Leopolis”), is made; “Lviv virtuosos” combine different models of performance interaction with no domination of either type.

The second vector is represented by personalistic intentions as the driving force of Lviv chamber and orchestral performance development in the second half of XX – the beginning of XXI century. Personalistic impulses as “creative acts” were among the main reasons for establishment and stipulated unique destinies of creative musical ensembles. The “style” of the orchestra laid down by its founders and further developed by successors depends on the personality of its leader. Chamber orchestras are the individual phenomena “with their proper nature” (R. Kofman), showed various development trends.

The study gives reasons to declare Lviv chamber and orchestral performance

school with Lviv chamber orchestra as the foundation, which is the “school-art” (according to Zh. Dedusenko) or the *productive* school (according to I. Kotliarevskiy). It gave high results related to creation of musical ensembles in the western region of Ukraine and implementation of individual performance experience in the world continuum. *Mutual exchange intention* provides continuous novelty and is considered to be the first impulse to new artistic projects. Lviv school leavers implemented personalistic intentions in a festival area having established festival events “Virtuosos” (M. Vaytsner, A. Mykytka), “Academy” (I. Pylatiuk), “Khmenlytskyi Chamber Fest” (O. Drahan), etc.

The third vector is the present day and perspectives of Lviv chamber and orchestral performance though the prism of collective reflections of the process participants and communication with a “generalized young recipient”. The results of the students youth questionnaires processing were the following: the majority of respondents (92,1%) was not present on chamber orchestra concerts; the minority (7,9%) indicates “Academy” and “Lviv virtuosos”; thereat, a decision to come to a concert depends on the “name” presented on the concert; 42,2% of respondents showed identification of the modern music with popular one, wherein a significant *mental problem of a wide range of youth is represented by treatment of the academic art as the old, unpopular and uninteresting one*; all 100% of respondents are confident in the fact that the *academic musical art is an unknown, but worthy area that provides opportunities for experience.*

Four main *models* of musical ensembles that in a “folded” form reflect the pluralism of creative practice were consciously chosen in this study, and research of the phenomenon of modern musical performance has long-term perspectives as the subject-matter of the study, through the *multiple aspects* of which the patterns of objective reality ideal modelling in creative acts are slightly opened, is constantly updated.

Key words: Lviv chamber and orchestral performance, chamber orchestra, personalism, personality, conductor.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

1. Бура М. Я. Особистість диригента крізь призму філософії персоналізму / Марта Бура // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. наук. пр. – Вип. 11. – Луцьк : Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2013. – С. 32–42.
2. Бура М. Я. Камерно-оркестрове виконавство : типологія, семантика та комунікативна специфіка / Марта Бура // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку – наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. – Вип. 20. – Том 1. – Рівне : Рівненський державний гуманітарний університет, 2014. – С. 216–222.
3. Бура М. Я. Особистість на сторінках історії Львівського камерного оркестру «Академія» (за матеріалами інтерв'ю з маестро Артуром Микиткою) / Марта Бура // Наукові збірки Львівської музичної академії імені М. В. Лисенка : зб. наук. пр. – Вип. 32 : Музикознавчі студії. – Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2014. – С. 33–42.
4. Бура М. Я. Львівське камерне струнне виконавство як «креативна свідомість» у сучасних мистецтвознавчих рецепціях / Марта Бура // Українська музика : науковий часопис. – Число 2 (24). – Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2017. – С. 90–100.
5. Бура М. Я. Сучасне камерно-оркестрове виконавство Львова крізь призму реалізації персоналістичних інтенцій / Марта Бура // European Applied Sciences. – Vol. 11. – Stuttgart : ORT Publishing, 2016. – P. 7–11.

ЗМІСТ

Вступ.....	12
Розділ 1. Камерно-оркестрове виконавство як творчий феномен: теоретичні передумови дослідження.....	22
1.1. Стан розробленості теоретичних проблем камерно-оркестрового виконавства: типологія, семантика та комунікативна специфіка	22
1.2. Львівське камерно-оркестрове та струнно-ансамблеве виконавство у музикознавчих дослідженнях.....	30
1.3. Ідея персоналізму та її проєкції у психології диригентсько-оркестрової творчості.....	42
Висновки до першого розділу.....	62
Розділ 2. Особистість як рушій розвитку камерно-оркестрового виконавства другої половини ХХ – початку ХХІ століть: Львівський камерний оркестр «Академія».....	65
2.1. Історичні передумови розвитку сучасного львівського камерно-оркестрового виконавства.....	65
2.2. Львівський камерний оркестр «Академія» як творчий феномен.....	73
2.3. Львівський камерний оркестр у 1959–1990 рр.: втілення новаторської ідеї камерності у мистецтві радянської доби.....	79
2.4. «Академія» на сучасному етапі як феномен європейської музичної культури.....	97
2.5. Історія Львівського камерного оркестру «Академія» крізь призму персоналістичного погляду: колективні рефлексії учасників колективу у процесі авторського інтерв'ювання.....	118
Висновки до другого розділу.....	126

Розділ 3. Вектори розвитку камерно-оркестрового виконавства	
Львова наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть.....	130
3.1. Камерний оркестр «Perpetuum mobile».....	131
3.2. Академічний камерний оркестр «Віртуози Львова».....	139
3.3. Камерно-симфонічний оркестр та ансамблі «Leopolis».....	150
3.4. Сучасне камерно-оркестрове виконавство Львова як комунікативний феномен: соціологічне дослідження у середовищі «узагальненого молодого реципієнта».....	155
Висновки до третього розділу	162
Висновки.....	165
Список використаних джерел.....	176

ВСТУП

Актуальність теми. Множинні процеси, які відбуваються у сучасному культурному континуумі, мають потужні персональні імпульси, що надають витвореним мистецьким явищам унікальності та розмаїття. Тому одним із важливих ракурсів аналізу вказаних процесів є персоналістичний. Ідея персоналізму, що набула широкого розповсюдження у філософії і в українському світогляді перегукується із визнанням «божественного у серці» Г. Сковородою [234], полягає у трактуванні особи первинною творчою реальністю, найвища цінність якої – її «апріорна продуктивна активність». Персоналісти вважають, що знання і відносини є *особистісними* феноменами (Б. П. Боун) [276], а *persona* – центральним елементом об'єктивної реальності, «творчим актом» (М. Бердяєв) [22, 20], що визначає її, реальності, подієву наповненість. Подібне бачення є особливо актуальним для сфери творчості – наукової, технічної, мистецької – адже саме *творчість* визначає *особистість*, а *персоналістичні інтенції* зумовлюють подієву наповненість культурного континууму.

Персоналізм є природним імпульсом музичного мистецтва і невід'ємною умовою його творення. В. Сильвестров у книзі «Дочекатися музики» дуже влучно вказав на дещо, на наш погляд, сакральне, яке привносить персоналістичний первень у музику. Згадуючи, що Дж. Кейдж робив виставку партитур, наш сучасник зауважив: «...зір і слух до пори – до часу йдуть паралельно, *але там, де з'являється персоналізм, відбувається розщеплення (курс. – М. Б.)*» [231, 178]. Так виникають «чудеса музики», коли «однакові стовпи, однакові такти» партитури оживають у музичному звучанні [231, 178]. Таким чином, підхід з позицій персоналізму є однаково актуальним як для творення, так і для аналізу музичних явищ. Саме тому вважаємо, що експлікація вказаної ідеї у музикознавство є важливим шляхом вивчення явищ, тенденцій і перспектив розвитку музичного мистецтва як в цілому, так і камерно-оркестрової сфери зокрема.

Феномен камерно-оркестрового виконавства є особливим серед інших

музичних явищ у тому сенсі, що поєднує оркестровість, якій притаманні масштабність і колективізм, і камерність, де визначальною рисою є індивідуальність. Саме *індивідуальності-особистості рухають музичний прогрес*, створюючи множинні арт-моделі. Тому усвідомлення сутності сучасних мистецьких процесів неможливе без вирізнення та аналізу *ролі особистостей*, що привносять у соціокультурний континуум індивідуальні творчі інтенції. Такий аналіз у просторових координатах львівської школи дозволить обумовити розвиток камерно-оркестрового виконавства персоніфікованим фактором як одним із важливих у всьому комплексі, що формує перспективи музичного мистецтва міста і краю як моделі зі своїми специфічними рисами в умовах сучасного європейського культурного простору.

Таким чином, вважаємо *доцільним та актуальним* крізь призму ідеї персоналізму дослідити, за якими законами і якими шляхами розвивалося львівське камерно-оркестрове виконавство у др. пол. ХХ – на поч. ХХІ ст., яким цей феномен сьогодення постає у саморефлексіях учасників процесу та у комунікації з «узагальненим молодим реципієнтом», тобто у перспективі свого розвитку. Таке дослідження є актуальним для *подальшого прогнозування* шляхів розвитку і камерно-оркестрового виконавства, і більше – характеру взаємодії академічної музичної сфери із соціумом, ролі у цьому процесі особистостей, а також бачення орієнтирів для позитивної динаміки мистецьких процесів у європейському континуумі, складовою якого є явища львівського музичного виконавства.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка відповідно до плану наукових робіт і є частиною комплексної теми № 6 «Музично-виконавське мистецтво: теорія, історія, практика» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка на 2014–2019 рр.

Тему затверджено Вченою радою Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (протокол № 3 від 10.12.2012 р.).

Мета дослідження – створення концепції розвитку львівського камерно-оркестрового виконавства у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. як результату реалізації персоналістичних інтенцій.

Завдання дисертаційної роботи:

- розглянути феномен камерно-оркестрового виконавства у типологічному, семантичному та комунікативному аспектах;
- показати проєкції ідеї персоналізму у психології творчості, визначити поняття «музично-виконавські персоналістичні інтенції»;
- проаналізувати історичні передумови і тенденції розвитку камерно-оркестрового виконавства Львова напр. ХХ – на поч. ХХІ ст. у діяльності колективів «Академія», «Perpetuum mobile», «Віртуози Львова», «Leopolis»;
- провести соціологічне опитування щодо колективних рефлексій учасників львівського камерно-оркестрового процесу і його сприйняття у середовищі «узагальненого молодого реципієнта»;
- екстраполювати отримані результати на створення концепції розвитку львівського камерно-оркестрового виконавства у др. пол. ХХ – на поч. ХХІ ст. як результату реалізації персоналістичних інтенцій.

Об’єкт дослідження – львівське камерно-оркестрове виконавство як феномен європейського мистецького континууму.

Предмет – персоналістичні інтенції як рушії розвитку камерно-оркестрового виконавства Львова у другій пол. ХХ – на поч. ХХІ ст.

Матеріал дослідження – біографічні сценарії львівських камерних оркестрів у взаємозв’язку з життєписами їх провідних персоналій. Використовуються дані спостережень, інтерв’ю, анкетування учасників процесу і прогнозованої публіки.

Методи дослідження. Проблематика дисертаційної роботи зумовила використання комплексної взаємодії ряду наукових методів.

Теоретичні методи:

- системний – при цілісному дослідженні львівського камерно-оркестрового виконавства як мистецького феномену;

- історичний – при аналізі витоків і подальшого розвитку камерно-оркестрового виконавства Львова;
- типологічний – при аналізі типів особистостей диригентів;
- аналітичний – при дослідженні тенденцій розвитку камерно-оркестрового виконавства у контексті культурної історії міста і краю.

Емпіричні методи:

- спостереження – при цілеспрямованому вивченні об'єкта дослідження;
- інтерв'ю – при виявленні ролі персоналістичних інтенцій у розвитку львівського камерно-оркестрового виконавства;
- анкетування – при виявленні колективних рефлексій учасників процесу та думки «узагальненого молодого реципієнта».

Теоретико-методологічна база дисертації. Проблема розвитку камерно-оркестрового виконавства Львова крізь призму персоналізму потребує звернення до декількох груп джерел.

Перший тематичний напрямок стосується *теорії персоналізму*, відповідно до якої особистість займає основоположне місце, нею є первиною творчою реальністю і духовою цінню. Її можливості висвітлені у персоналістичних працях Б. П. Боуна [276], Е. Муньє [154; 294], М. Бердяєва [19–24] та інших мислителів, що мало витоків в екзистенціальному підході ще від С. К'єркегора і Ф. Ніцше, М. Гайдеггера і К. Ясперса та ін., у тих екзистенціальних основах, що склали зміст поняття «*життєтворчість*». В українській філософській картині персоналізм проявився в екзистенціальному підході, що має основи в національному мисленні та відображений у працях філософів – від давньоруських релігійних мислителів до Г. Сковороди [234] та до сучасників, зокрема, яскраво проявився в О. Кульчицького, який аналізує етнічне світовідчуття [111].

Філософські аспекти персоналізму перегукуються із психологічними – це теорії творчості М. Бердяєва [21; 22], В. Роменця [220] та ін. Особливої уваги у даному контексті заслуговує «психологія вчинку» українського вченого В. Роменця, який, у свою чергу, апелює до «філософії вчинку» М. Бахтіна [18]. У

нашому дослідженні ґрунтуємося на *теорії психології творчості* В. Роменця, що передбачає здатність «творити світ зі своєї власної глибини...» [220, 3], який, у свою чергу, критично аналізує позиції З. Фрейда [255], досліджує теорію бісоціації творчості (процесу, протилежного до асоціації, що передбачає приведення у контакт під час процесу творчості матриць автономного характеру) А. Кестлера [286] та, головне, ставить важливі акценти та відкриває нові грані персоналістичного бачення творчості у концепції «трагедії творчості» М. Бердяєва [21; 22].

Звертаючись до сфери філософії та психології в українському *музикознавстві*, з останніх досліджень, в яких опрацьовуються питання, більшою чи меншою мірою пов'язані із цією проблемою, наведемо праці В. Драганчук [59–61], Н. Завісько [68], І. Романюк [217] та ін. Здобутки вказаних дослідників стосуються аналізу проявів в музиці українського національного характеру та Еґо-концепту (В. Драганчук), українського кордоцентризму (Н. Завісько), «картини світу» в системі категорій аналізу музики (І. Романюк). Персоналістичний підхід і персоналізм як джерело музичної творчості є предметом перших розвідок (О. Катрич [81] та ін.), але поки не отримав системного вивчення.

Другий напрямок складають праці, присвячені *камерності, ансамблевості та оркестровості* в історії та теорії музичного мистецтва, серед яких – роботи зарубіжних авторів В. Д. Аллена [274], Б. Асаф'єва [6], І. Барсової [11], М. Герда [284], А. Карса [279], Н. Ксенофонтової [108], Л. Ноля [163], М. Пеншерля [302], Е. Прейсмана [205–207], Г. Рімана [304], А. Робертсона [280], Ч. С. Террі [306] та сучасних українських дослідників Н. Дикої [50–55], О. Зінкевич [73], В. Откидача [171], С. Павлишин [175–178], І. Польської [200–204], Я. Сверлюка [226] та ін.

Третій напрямок – дослідження, в яких опрацьовуються проблеми *психології творчості* в аспекті загальному та *диригента-керівника колективу* в аспекті спеціальному. У баченні основних закономірностей психології творчості ґрунтуємося на теорії В. Роменця [220], теорії самоактуалізації А. Маслоу [292;

293], концепції «самості» К. Г. Юнга [267] та ін. Дослідження диригентської творчості здійснюємо на основі праць Р. Кофмана [105], Г. Макаренка [131], В. Рожка [215–216] та ін., аналізу виконавських архетипів у диригентському мистецтві – О. Катрич [78–82], особистої інтенції у музичному виконавстві – І. Пилатюка [190; 194] та ін. Для осмислення особистості диригента як носія персоналістичних інтенцій основоположними стали праці Г. Берліоза [26], Р. Вагнера [32], Ф. Вейнгартнера [56], Г. Деханта [49], Г. Єржемського [63], Ю. Лошкова [117], В. Плужнікова [199], Л. Сидельнікова [230] та ін. У достатньо широкому науковому полі окресленої проблематики вирізняються дослідження, присвячені визначним персоналіям диригентської культури, які стали творцями виконавських артефактів – низки першо- і взірцевих виконань музично-театральної та оркестрової спадщини. Це праці О. Драгана [57; 58], Л. Кияновської [87; 88; 92], С. Когана [96], В. Рожка [216] та ін. При цьому враховуємо основні ідеї праць про феномени першовиконання О. Пилатюк [197] та життєтворчості (на прикладі композиторської) Н. Савицької [222].

Четвертий напрямок – джерела, в яких знаходимо відомості про розвиток камерно-інструментального мистецтва Львова і дотичні питання. В останні роки з'явилася низка досліджень молодих науковців, присвячених вивченню тенденцій сучасного музично-виконавського мистецтва Львова в різних аспектах: академічного камерно-ансамблевого музикування (О. Грабовська) [44], діяльності Львівської філармонії у контексті філармонічного руху (А. Савка) [223], львівського струнно-смичкового виконавства і педагогіки як полікультурного феномену (Р. Солтис) [238] та ін. Ряд відомостей черпаємо із досліджень Н. Дикої [50–55], Л. Кияновської [84–94; 285], Д. Колбіна [98; 99; 287–289], Л. Мельник [136; 138; 139], Л. Мазепи [125; 128] з Т. Мазепою [126; 127] і Т. Мазепи [130], А. Микитки [140; 141; 143–146; 295] з І. Пилатюком [142], І. Пилатюка [190–193; 195; 196], С. Павлишин [175–178], Ю. Ясіновського [271] та ін. Проте, проблема камерно-оркестрового виконавства Львова як центру західного регіону практично лишається поза науковою увагою. Тим не менше, як його історія, так і головні тенденції розвитку заслуговують на окреме вивчення.

Окрему групу складають джерела, присвячені творчості того чи іншого львівського камерного оркестру – монографії про діяльність колективів, офіційні сайти, програми фестивалів та ін., про що вказуватимемо у процесі дослідження.

Якщо проблема камерності в інструментально-ансамблевій сфері є широко опрацьованою І. Польською [200–204] та рядом інших українських дослідників, то камерно-оркестрове виконавство як феномен сучасної української культури поки не отримало цілісного вивчення. Відтак, у цьому питанні послуговуємося дослідженнями більш широкого спектру, частина з яких уже увійшла до музикознавчої класики. Це, насамперед, праці В. Аллена [274], Б. Асаф'єва [4–7], І. Барсової [11–13], А. Карса [77; 279], Л. Раабена [209], а також дослідження, що звертаються до цієї проблеми крізь призму вивчення бахівського оркестру (Ч. Террі [305]) та ін. До вищенаведеного переліку додамо праці українських музикознавців – Н. Савицької [221], де висвітлюються процеси у вітчизняній культурі, пов'язані з камернізацією симфонічного жанру, а також спеціально присвячену цьому питанню брошуру О. Зінькевич [73] та ін.

Саме камерному оркестру присвячені монографії «Камерний оркестр» М. Пеншерля [302] і І. Барсової [12], дослідження Н. Ксенофонтової «Камерний оркестр першої половини ХХ століття (до проблеми типології оркестрового письма)» [108] та Е. Прейсмана – монографія «Камерний оркестр. Історичний процес формування, проблеми функціонування» [206] і дисертація «Камерний оркестр як явище у музичній культурі ХVІІ–ХХ століть» [205; 207].

В українському музикознавстві останнього двадцятип'ятиріччя вирізнімо фундаментальну працю «Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика» І. Польської, що містить глави «Оркестрове (колективне) виконавство як модель макроансамблю» [200, 219–225; 203], «Концертування з оркестром та його комунікативна специфіка» [200, 226–229], дотичні праці «Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ ст.» В. Андрієвської [3], «Тенденції сучасного музично-виконавського мистецтва Львова в аспекті академічного камерно-ансамблевого музикування» О. Грабовської [44], «Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і

виконавство (1960–1980 рр.)» Н. Дикої [53], а також праці О. Зав'ялової [69], В. Откидача [171], Я. Сверлюка [226], в яких аналізуються проблеми оркестрового виконавства в цілому, ансамблевості і камерності та ряд ін.

П'ятий напрямок опрацьованих досліджень – теорії діалогу і комунікації в їх загальному баченні М. Бахтіна [14–18], Ю. Коробанова [101], Ю. Лотмана [116], Л. Ситниченко [233] й у проекції на комунікацію у мистецтві Т. Завадської [67], Л. Опарик [170], О. Самойленко [224] та інших вчених.

Широка теоретична база створила основи для всебічного і ґрунтовного вивчення предмета дослідження.

Наукова новизна роботи полягає у тому, що вперше:

- здійснено системне дослідження львівського камерно-оркестрового виконавства задекларованого періоду;
- обґрунтовано концепцію розвитку львівського камерно-оркестрового виконавства другої половини ХХ – початку ХХІ століть як результату реалізації персоналістичних інтенцій;
- введено до музикознавчого обігу, обґрунтовано і запропоновано варіант трактування поняття «музично-виконавські персональні інтенції»;
- залучено до вітчизняного мистецтвознавства матеріали інтерв'ю з окремими представниками камерно-оркестрового виконавства та соціологічного дослідження колективних рефлексій учасників процесу, а також сприйняття сучасною аудиторією камерно-оркестрового виконавства та його провідних персоналій.

Практичне значення дисертації полягає у можливості використання її матеріалів у курсах філософії мистецтва, музичної інтерпретації, історії музичного виконавства, музичної соціології, лекціях з камерного ансамблю для студентів музично-виконавських факультетів ВНЗ. Практична спрямованість дослідження віддзеркалює співпрацю авторки як солістки з колективами – «Віртуози Львова», Львівський камерний оркестр «Академія», камерний склад оркестру АСОЛФ, камерний оркестр Братиславської філармонії, а також як учасниці оркестрів капели «Трембіта» та «Віртуози Львова».

Особистий внесок здобувача полягає в тому, що у дисертації обґрунтовано роль персоналістичних інтенцій у розвитку львівського камерно-оркестрового виконавства другої половини ХХ – початку ХХІ століть у контексті комплексного осмислення вказаного феномену. Усі наукові положення та висновки належать дисертантці. Наукові публікації за темою дисертації є одноосібними.

Апробація результатів дисертації. Основні положення дисертації обговорювалися у процесі роботи **п'яти** наукових конференцій:

- Міжнародна наукова конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії–2016» (Львів, 2016);
- Міжнародна конференція «Українсько-польські музичні зв'язки в контексті європейської культури» (Львів, 2013);
- Всеукраїнська науково-практична конференція молодих науковців «Музикознавчі студії» (Львів, 2014);
- Х Всеукраїнська науково-практична конференція «Українська культурно-мистецька практика в історичній ретроспективі» (Рівне, 2014)
- Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Композиторська школа та світовий музичний процес» (Одеса, 2012).

Публікації. Основні положення дисертації відображені у **п'яти** одноосібних публікаціях, із них чотири у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених ДАК МОН України, одна – в іноземному фаховому періодичному виданні.

1. Бура М. Я. Особистість диригента крізь призму філософії персоналізму / Марта Бура // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. наук. пр. – Вип. 11. – Луцьк : Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2013. – С. 32–42.
2. Бура М. Я. Камерно-оркестрове виконавство : типологія, семантика та комунікативна специфіка / Марта Бура // Українська культура: минуле,

сучасне, шляхи розвитку – наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. – Вип. 20. – Том 1. – Рівне : Рівненський державний гуманітарний університет, 2014. – С. 216–222.

3. Бура М. Я. Особистість на сторінках історії Львівського камерного оркестру «Академія» (за матеріалами інтерв'ю з маестро Артуром Микиткою) / Марта Бура // Наукові збірки Львівської музичної академії імені М. В. Лисенка : зб. наук. пр. – Вип. 32 : Музикознавчі студії. – Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2014. – С. 33–42.
4. Бура М. Я. Львівське камерне струнне виконавство як «креативна свідомість» у сучасних мистецтвознавчих рецепціях / Марта Бура // Українська музика : науковий часопис. – Число 2 (24). – Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2017. – С. 90–100.
5. Бура М. Я. Сучасне камерно-оркестрове виконавство Львова крізь призму реалізації персоналістичних інтенцій / Марта Бура // European Applied Sciences. – Vol. 11. – Stuttgart : ORT Publishing, 2016. – P. 7–11.

Структура дослідження. Робота складається зі вступу, трьох розділів, дванадцяти підрозділів, висновків, списку використаних джерел (306 позицій). Загальний обсяг дисертації – 206 сторінок, об'єм основного тексту – 175 сторінок.

РОЗДІЛ 1.
КАМЕРНО-ОРКЕСТРОВЕ ВИКОНАВСТВО
ЯК ТВОРЧИЙ ФЕНОМЕН:
ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Здійснюючи спробу дослідити камерно-оркестрове виконавство як комунікативний феномен крізь призму ідеї персоналізму, насамперед розглядаємо теоретичні проблеми вказаної музичної сфери в цілому та на прикладі львівського мистецтва зокрема, а також їх опрацювання у зарубіжному та українському музикознавстві. Відтак, ідею персоналізму опрацьовуємо у контексті музичного виконавства як феномену творчості.

1.1. Стан розробленості теоретичних проблем камерно-оркестрового виконавства: типологія, семантика та комунікативна специфіка

Серед тенденцій розвитку культури, що почали активно розвиватися у ХХ ст. і рухають мистецький поступ сьогодні, є камерність. У музичному мистецтві ця хвиля, з одного боку, сформувала художню сферу, в якій зосереджувалися «інтелектуалізм і психологізм» (Л. Раабен [209]) музичного висловлювання у складну радянську добу, реалізовані у творчості Б. Лятошинського і сучасників. Згодом камерність проявилася у композиторів-шістдесятників Є. Станковича, В. Сильвестрова, Л. Грабовського, М. Скорика, І. Карабиця та їх послідовників – В. Камінського, О. Козаренка, К. Цепколенко та ряду інших митців. З іншого боку, камерність завдяки одній з її головних рис – *мобільності* – стала імпульсом для появи низки колективів, а відтак – і потужного камерного руху в оркестровому, ансамблевому та хоровому мистецтві, що проявився у 1960-х, а від початку 1990-х рр. дав можливість українським митцям плідно гастролювати за кордоном. І нарешті, камерність в апогеї свого розвитку відзначилася розмаїтими варіантами творчих втілень драматичного і музичного театру, літературної, музичної та образотворчої

мініатюри. Якщо у цих видах мистецтв поглибилася роль кожного персонажа, кожної лінії, барви, то в оркестровому мисленні це призвело до формування своєрідного «театру персоніфікованих інструментів».

У даному контексті здійснюється спроба виявити питомі риси камерно-оркестрового виконавства, а також проаналізувати стан вивчення проблем камерності та камерної оркестровості у сучасному музикознавстві, здійснити теоретичне узагальнення щодо типології, семантики та комунікативної специфіки камерно-оркестрового виконавства.

Досліджуючи феномен під назвою «камерний оркестр», маємо визнати двоосновність цього поняття.

Перша основа – *камерність*, генетично пов'язана з ансамблевістю та відповідною жанровою системою (від дуету до великих ансамблів).

Друга – *оркестровість*, що хоч і спирається на ансамблеві витoki та комунікативну ансамблевість, та все ж пов'язується з сутнісно іншими феноменами – симфонічністю та концертністю.

Камерність, за справедливим твердженням І. Польської, – одна із «принципових домінант сучасного мистецтва» [200, 37]. То ж як визначається цей феномен у сьогоdnішньому мистецькому континуумі, якими характеристиками він володіє з огляду на історико-соціальний, комунікативно-психологічний та темброво-акустичний аспекти? Якщо у попередні століття камерність була пов'язана насамперед із салонним музикуванням, то у ХХ ст. вона постає як ідеологічно-концептуальна тенденція.

Аналізуючи це явище у контексті витоків сучасного мистецтва, музикознавці вказують, що у ХХ ст. на тоталітарно-радянських теренах камерність проявилася як «“захисна” реакція на культивування грандіозно-масштабних творів (переважно “датських”» [133, 63–64] та втілилися у найтонших нюансах внутрішніх переживань, відмові від пафосності звучання, застосуванні нових композиційних технік, в т. ч. у тенденціях до медитативності, мінімалізму тощо [133, 64].

Продовжуючи вказані вище міркування, визначимо головну рису

інструментальної камерності як «інтровертований інтелектуалізм». Внаслідок генетичного зв'язку з «кімнатною» музикою, з домашнім чи салонним музикуванням, для камерності, за висловом Б. Асаф'єва [7, 213], притаманна «замкненість» як одна із її головних рис. Відтак, ансамбль – основоположна форма втілення камерності – є «феноменом замкненого особистісного спілкування і взаємодії обмеженої кількості учасників у невеликому обмеженому просторі шляхом спільного емоційного переживання та інтелектуального осмислення творів...» [200, 43].

Трактуючи оркестр (колективне виконавство) як «модель макроансамблю», І. Польська [200, 219–220] акцентує думку Л. Сидельникова про два різних синтези «я» та «ми» в ансамблевому та оркестровому типах виконавства в їх «чистому» вигляді: ансамблем є складний діалог, навіть полілог, індивідуальностей, оркестром – діалог виконавських груп. При цьому оркестр містить прояви усіх інших основних принципів виконавської взаємодії: відображає «сольне» виконавство («соліст» – диригент), є ансамблем груп і має спільність із хором [230, 45–46]. У результаті проведеного дослідження І. Польська вирізняє три домінуючі моделі оркестрового спілкування [200, 223–225]:

- модель «оркестр – організм», який відображає індивідуальні задуми авторитарно-директивного диригента (подібно як весь організм виконує вказівки мозку);
- модель «оркестр – держава» або «ідеальна держава», в якій усі виконують свої функції чітко та злагоджено на досягнення загального блага;
- модель «оркестр – театр», в якому розігрується музичне дійство, оркестровий спектакль з диригентом-«режисером», що виходить на сцену; генезою цієї моделі є бароковий зв'язок оперних і симфонічних жанрів, а відповідно – тенденція до формування інструментального об'єднання і за теситурою, і, що важливо, за тембровими ознаками, на що вказує Е. Прейсман [205, 6].

На нашу думку, до природи камерно-оркестрового виконавства в його

узагальненому вигляді (поза впливом психологічних типів взаємодії диригента та оркестру) найближчою є остання модель – «оркестр-театр», оскільки вона була втілена у практиці *concerto grosso*, яка є безпосереднім джерелом сучасного камерно-оркестрового виконавства – функціуючи у XVII–XVIII століттях поряд із церковним та оперним варіантами оркестрів, а також варіантами оркестрів «на випадок»¹ із дуже великої кількості виконавців (більше 200), переважаюча частина – струнні, камерно-оркестрова практика відродилася у XX ст. після панування великого – симфонічного – оркестру у XIX-му. Причину зростання ролі камерності у XX столітті Б. Асаф'єв пояснює ідеєю персоніфікації кожного інструмента, в результаті чого в ансамблевому колективі кожен інструмент – це «реальна сила, актуальний персонаж, характерне явище», а піднесення камерності в результаті зумовило стирання меж між симфонічною і камерною музикою: оркестри зводяться до ансамблів, а ансамблі виростають в маленькі оркестри, усе пронизується «стихією симфонізму» [5, 6–9]. Отож, сьогодні камерний оркестр – це «малий театр» оркестрового виконавства з його індивідуалізованою тонкістю творення і сприйняття.

У чому ж проявляється специфіка *камерно-оркестрового* виконавства у його відмінності від *симфонічно-* та *концертно-оркестрового* з одного боку та *камерно-ансамблевого* – з іншого?

Симфонічність, концертність і камерність – ось риси, що створюють сутнісну відмінність симфонічно- і концертно-оркестрової комунікації від камерної – оркестрової та ансамблевої. Симфонічність трактуємо від усталеного терміну «симфонізм», який бачиться у традиційному асаф'євському розумінні розкриття художнього задуму, що здійснюється за допомогою послідовного, цілеспрямованого музичного розвитку, який, у свою чергу, включає як протиборство, так і якісне перетворення тем і тематичних елементів [4]. Концертність, «породжена специфічним характером блискучого, барвистого, віртуозно-«репрезентативного» інструменталізму» (Л. Раабен) [209, 5], є

¹ Наприклад, А. Карс приводить факт, що у Вестмінстерському абатстві у 1784 році існував оркестр з 250 осіб, 157 з яких грали на струнних інструментах [279].

властивістю жанру концерту з оркестром, а відтак – супроводжує концертування як таке, як «змагання» соліста з оркестром чи оркестрових груп, де на перший план виходить *ігрова* комунікативність виконавських партій [109, 15], самодостатніх партій учасників, що «змагаються» між собою.

Отож, якщо філософський сенс симфонічності, на нашу думку, полягає у досягненні найвищого ступеня узагальнення абстрактних образів та ідей, концертності – у «досягненні естетичного задоволення від спільного ігрового дійства» [71, 11], то сенс камерності – «замкненості» – віднаходимо у досягненні максимального ступеня індивідуалізації та тонкої психологічності *спів-*творення. Поряд із цим, увібравши в себе віртуозну концертність як виконавсько-семантичну основу відповідного музичного жанру (яка виникає у процесі оркестрового концертування), камерна комунікація набула ознак і *камерно-концертної*.

Наступне питання – як камерність як характерна риса *ансамблевого* складу співвідноситься із оркестровістю? У чому полягає семантико-комунікативна відмінність камерного ансамблю та камерного оркестру?

Насамперед вкажемо, що ансамблевість – як «особлива властивість узгодженої взаємодії, обумовлена внутрішніми передумовами сумісності складових елементів музичного цілого, яка характеризується гармонійною сумісністю їх поєднання і здійснюється як симультанно, в одномоментності, так і процесуально, в часі» [200, 26] – є основою будь-якого колективного виконавства – від дуетного до оркестрового. Тобто, лише там, де є ця «узгоджена взаємодія», там можемо твердити про ансамблеву узгодженість у тому чи іншому колективі. Відштовхуючись від цього твердження, І. Польська, вирізняє такі форми інструментального музикування, в яких на тому чи іншому рівні проявляється ансамблевість [200]:

- сольне виконавство як модель мікроансамблю;
- камерне виконавство як (традиційна) модель камерного ансамблю;
- оркестрове виконавство як модель макроансамблю.

Таким чином, усі вказані моделі мають стрижневу ансамблевість, при

цьому камерно-ансамблева та камерно-оркестрова моделі відрізняються не більшою чи меншою дією принципу ансамблевості, а відмінністю між камерним та симфонічно-оркестровим мисленням.

Аналізуючи твердження дослідниці щодо *ансамблевої діалогічності*, яка проявляється у взаємодії з іншими виконавцями, а також диригентом, слухачем і, навіть, у бінарності індивідуального виконавства [200], приходимо до висновку про *різні рівні діалогу у різних типах камерно-оркестрового виконавства*, які сформулюємо наступним чином:

- перший рівень: внутрішній діалог, що проявляється внаслідок бінарності процесу гри в індивідуальному виконавському полі;
- другий рівень: зовнішній, що здійснюється у процесі спілкування «індивідуальність» – «індивідуальність» в ансамблевому виконавстві;
- третій рівень: зовнішній, що здійснюється у процесі спілкування «індивідуальність» – «група» у концертному виконавстві;
- четвертий рівень: зовнішній, що здійснюється у процесі спілкування «група» – «група» в оркестровому виконавстві.

На цьому підґрунті перейдемо до подальшого розгляду предмета нашого дослідження – *камерно-оркестрового виконавства*. Феномен камерного оркестру стає предметом музикознавчої уваги наприкінці ХІХ ст., коли Г. Ріман вводить даний термін (вказує М. Пеншерль) [302, 5; цит. за: 207], а його дефініція, подана у «Музичному словнику» паризького видання 1967 року², звучить так: «Під камерним оркестром мається на увазі або оркестр з сольним – замість групового – складом виконавців, або, на відміну від великих складів оркестрів, малий оркестр, склад якого є аналогічним до норм оркестрів ХVІІІ століття» [304, 672].

Які висновки можемо зробити з цієї дефініції Г. Рімана? По-перше, що даний феномен є неоднорідним явищем, і по-друге, що є наслідком попереднього твердження, що типи камерного оркестру можна класифікувати за їх походженням, а відтак – і типом ансамблевості як способом комунікації. *Назвемо*

² Див. також переклад праці Г. Рімана [11].

їх наступним чином:

- перший тип – «оркестр-ансамбль», що має *сольний* склад виконавців та *мікро-ансамблевий* спосіб їх внутрішньої комунікації;
- другий тип – «малий оркестр», що має *груповий* склад виконавців та *макро-ансамблевий* спосіб їх внутрішньої комунікації.

Названі типи різняться між собою способом формування складу та внутрішньої комунікації, а відтак – і тембральністю музичної тканини та технологією виконання. На останній аспект звертає увагу І. Барсова, подаючи вказані типи як «нормований» та «ненормований» склади камерного оркестру [11]. При цьому вибір виконавського складу, наближеного до ансамблевого, чи оркестрового, чи сольного-оркестрового різновидів, створює «перехідні» варіанти в рамках наведеної вище типології. Але обидва типи камерного оркестру відрізняються від симфонічного однією із провідних рис, пов'язаних із камерністю – *мобільністю колективу*.

У процесі аналізу функцій камерного оркестру у сучасній музичній культурі Е. Прейсман визначає камерний оркестр як «історично укладений кількісно невеликий оркестровий апарат (11–18 виконавців), в основі якого – взаємодія індивідуалізованих тембрів різних інструментальних груп, що обумовлює різні типи і види складів, їх варіантність, більшу, ніж в інших оркестрах, індивідуальну роль кожного виконавця і гнучкість управління» [206, 98]. Дослідник вирізняє три основні складові поняття «камерний оркестр», що є взаємопов'язаними та постійно розвиваються, і дає їм характеристику:

- перша складова: камерно-оркестрові жанри, тобто ті, виконавським апаратом яких є камерний оркестр;
- друга складова: камерний оркестр як кількісно невеликий (11–18 виконавців) мобільний оркестровий апарат, що склався історично та основою якого є взаємодія індивідуалізованих тембрів різних інструментальних груп (це обумовлює різні типи, види і варіантність складів, високий ступінь індивідуальної ролі кожного виконавця, варіантність форм виконання);
- і третя складова: камерно-оркестрове виконавство, тобто таке, художнім

результатом якого є «звуковий простір, що набуває щільності завдяки широкому спектру обертонів, котрі добре прослуховуються в небагатьох чистих і змішаних тембрах, окреслених найтоншими штрихами в широкому об'ємі нюансів», і що визначає «особливу виконавську функціональність – сольність в оркестровому середовищі» [207, 264].

В результаті аналізу історичного розвитку оркестрового мислення автор приходить до висновку, що у добарокову епоху вибір інструментів визначався лише відповідністю регістру до діапазону партії (поза тембровими ознаками), що створювало чисельні варіанти інструментальних об'єднань, але не давало підстав для формування оркестрів; у барокову добу із усвідомленням тембру як засобу музичної виразності, а відтак – вибірковості тембру відповідно до художнього задуму, нормуються склади великого оркестру як «втілення уніфікованої сукупності» та малого – «квінтесенції персоніфікації тембрів»; у класичну добу формування форм викладу матеріалу в сонатно-симфонічний цикл в оркестровому мисленні відбувається процес індивідуалізації голосів, тембрів, партій, а як альтернатива симфонічному оркестру функціонує камерний у його множинних варіантах інструментальних складів з варіативністю і струнної, і особливо духової груп; цей процес посилюється у романтичну добу, коли досягло апогею розширення симфонічного оркестру, а водночас – ще більш урізноманітнилися склади камерних. Весь попередній процес призвів до того, що у ХХ столітті тембральна змістовність виразу вийшла на домінуючі позиції, трансформуючи камерно-інструментальні склади, які вільно укладаються відповідно до потреб художнього змісту. На основі вивчення динаміки процесу персоніфікації голосів автор робить припущення, що у «ХХІ столітті будуть стиратися звичні межі між оркестром і ансамблем як в кількісному, так і в структурному відношеннях, і типовим стане поєднання інструментів будь-яких тембрів в будь-якій кількості, яке визначається виключно художнім задумом композитора» [207, 266]. Сьогодні, через одне десятиліття після виходу згаданої праці, можемо підтвердити дане припущення. Попри те, що у процесі подальшого нівелювання ролі тематизму й виходу на перший план інших засобів

виразовості «в багатоваріантності інструментальних складів розчиниться те, чим сьогодні є камерний оркестр», і буде необхідною «інакша організація концертування» [207, 277], виконання бароково-класично-романтичної музики завжди потребуватиме звернення до встановленого складу камерного оркестру.

Сутність еволюційних процесів у камерно-інструментальній сфері на прикладі української музики була визначена С. Павлишин. Дослідниця стверджує про трансформацію і, більше того, зникнення поняття «камерний ансамбль» у другій половині ХХ століття. Натомість, на думку вченої, з'являється поняття «інструментальний театр», що поєднує музичне виконання із акторськими діями музикантів, при цьому у безлічі індивідуальних варіантів цього явища, залежно від їх авторів, бувають і показні антимистецькі дії на межі геппенінгу. Цю межу С. Павлишин бачить у творчості В. Сильвестрова: Перший квартет (1974) є одним із прикладів останніх високих класичних камерних ансамблів із глибоким філософським та емоційним змістом, а «Драма» для фортепіанного тріо, написана у той же період, є першим в Україні прикладом інструментального театру. При цьому «впровадження елементів театральної гри, яка на Заході набуває різких і цілком немусичних рис, у «Драмі» В. Сильвестрова є органічним елементом висловлювання (керамічні бочечки на струнах фортепіано, гашення сірників)» [176, 17]. Очевидно, ця тенденція певним чином вплинула і на явище камерного оркестру, в який також почали проникати риси театралізації та різноманітних модифікацій складів, частково стерлися межі між поняттям камерного оркестру та інструментального ансамблю.

1.2. Львівське камерно-оркестрове та струнно-ансамблеве виконавство у музикознавчих дослідженнях

Тематика камерного мистецтва є однією із пріоритетних у львівській музикознавчій школі. Це, насамперед, праці самих виконавців, які крізь призму власного досвіду описують мистецькі явища і процеси. Окремі такі дослідження зібрано у тематичних наукових збірках Львівської національної музичної

академії імені М. В. Лисенка «Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика» (гол. редактор І. Пілатюк) [157–159] та інших періодичних виданнях. В останні роки з'явилося чимало наукових робіт, що в основних проблемних питаннях містять аналіз вказаної сфери.

Спробуємо укласти загальну панораму та проаналізувати результати сучасних дисертаційних досліджень українських вчених, присвячених різним аспектам львівського камерного оркестрового та струнного виконавства. Вкажемо ті праці, в яких вбачаємо базис для подальших наукових досліджень.

На початку 2000-х років у світ вийшли книги маестро А. Микитки «Львівський камерний оркестр. 1959–1999» [141] про колектив, що став носити назву «Академія», і маестро Г. Павлія «Десятиріччя камерного оркестру «Perpetuum mobile» в хронології концертів, спогадах та роздумах» [179]. Декілька років тому світ побачив монографію-альбом А. Микитки та І. Пілатюка [142], в якій проаналізовано діяльність колективу за його півстолітню історію.³ Окремої уваги заслуговує видання «Леся Деркач – скрипалька, камералістка, педагог – у наукових дослідженнях та спогадах» під редакцією І. Пілатюка, укладене А. Микиткою та Н. Дикою [113]. Створені безпосередніми учасниками виконавського процесу, ці праці містять надзвичайно цікаві факти, опис подій, вражень, що вже сьогодні стали історією львівського камерно-оркестрового виконавства, і яким присвячене подальше дослідження.

А. Микитка першу монографію колективу розпочинає невеликою преамбулою, на яку, все ж, звернемо особливу увагу, оскільки саме у цих історичних фактах вбачаємо генезу сучасної креативної свідомості львівського камерного струнного виконавства. З перших рядків автор налаштовує читача на сприйняття його історії як на одного із продовжувачів давніх традицій львівського інструментального музикування, що розпочалося із заснуванням Музичного братства 1580-го року, розвивалося в контексті європейської історії культури Речі Посполитої як супровід державних і костельних урочистостей, з

³ Див. рецензію А. Терещенко на вказане видання А. Микитки та І. Пілатюка [246].

кінця XVIII століття було активізоване завдяки заснуванню австрійського Цісарсько-королівського привілейованого театру з оркестром при ньому і діяльності низки товариств у XIX столітті, насамперед Святої Цецилії (1826), яке очолив Ф. К. Моцарт, і Галицького музичного (1838). Автор також називає імена митців світової слави, які справили вплив на формування львівського професійного інструментального виконавства, що концертували у філармонії та театрах – Ф. Ліста, Г. Венявського, А. Рубінштейна, Й. Брамса, Г. Малера, Р. Штрауса, М. Лисенка, І. Падеревського, К. Шимановського, М. Равеля, Б. Бартока, співаків С. Крушельницької, О. Мишуги, М. Менцінського та ін. А безпосередні передумови для розвитку сучасного камерного струнного виконавства були створені у консерваторії, де готуються відповідні фахові кадри [141, 3].

Імена і факти з історичного екскурсу, який здійснює А. Микитка у контексті популярного видання, зустрічатимемо у наукових дослідженнях (як, наприклад, у праці Т. Мазепи [129]), які ґрунтовно аналізують ті чи інші аспекти даної теми, і до яких звернемося нижче. Важливою є сама ідея пролонгованості феномену львівського камерно-інструментального виконавства в розмаїтті його втілень від XVI ст. до сьогодення.

Отож, саме в цей еволюційний контекст вводить А. Микитка історію камерного оркестру, який почав розвиватися від 1959 року завдяки ініціативній групі, в результаті колектив почав працювати під керівництвом О. Деркач, з 1960 – з концертмейстерством М. Вайцнера, а також із інструментуваннями М. Скорика, підтримкою А. Котляревського та інших педагогів, і став першим такого роду колективом в Україні, що поєднував навчальну й активну концертну практики. У книзі подаються численні факти, імені, опис подій і, що важливо – особисті спогади учасників камерно-оркестрового руху Львова.

У цьому ж еволюційному контексті на хвилі піднесення початку 1990-х років виникли нові оркестри. Це «Perpetuum mobile», створений у 1992 році, що став лауреатом першої премії Всеукраїнського конкурсу камерних оркестрів «Прем'єр-оркестр 2009» (історія колективу описана у книзі

його очільника Г. Павлія [179]); це «Віртуози Львова», заснований у філармонії 1994 року художнім керівником і продюсером колективу С. Бурком, відомий широкою концертною практикою і сценічними успіхами, що постійно висвітлюються у періодичній пресі, та інші колективи.

Науковими працями, де у музично-історичному контексті вирізняються фактори, що активізували розвиток камерного струнного виконавства, стали роботи історико-документального характеру, поява яких стала можливою у добу державної незалежності України. Це дослідження С. Павлишин «Львівські музиканти та „празька школа”» [178], в якому зібрано матеріали і документи, що є свідченням європейського контексту львівської музичної культури; двотомне видання «Шлях до Музичної Академії у Львові» [126; 127], в якому автори Лешек і Тереса Мазепи подають ґрунтовні фактологічні матеріали. Це також ряд науково-популярних видань про мистецькі заклади Львова, в яких, зокрема, згадуються і питання, дотичні до задекларованої нами проблеми.

У царині музично-історичної аналітики підвалини для опрацювання проблем еволюції львівської музичної культури закладаються у монографії Л. Кияновської «Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст.» [90], де укладається цілісна картина музичної творчості в її ретроспекції та подаються відомості про провідних митців – композиторів і виконавців.

Концептуальний аналіз різновидової мистецької діяльності і скрипкової спадщини одного з піонерів і багаторічних сподвижників львівського камерного руху другої половини ХХ століття – маестро М. Скорика здійснено діячем українського скрипкового і камерного виконавства, вихідцем і тепер – одним із очільників львівської школи І. Пилатюком у дисертаційному дослідженні «Скрипкова творчість Мирослава Скорика в соціокультурному контексті другої половини ХХ ст.» [193]. У контексті нашої роботи особливу цінність становить опрацювання філософсько-етичних аспектів діалогу митця з галицьким соціокультурним середовищем.

Вагомі штрихи до загальної картини еволюції львівського камерного струнного виконавства регіону подаються також у низці праць портретного

характеру. Це ґрунтовні монографії Л. Кияновської «Мирослав Скорик: людина і митець» [602] і «Син століття Микола Колесса в українській культурі ХХ віку: Сім новел з життя артиста» [92], а також окремі публікації про провідних діячів вказаного процесу, як, наприклад, статті Ю. Онищенко «Дмитро Лекгер – корифей львівської скрипкової школи» [169], «Леся Деркач – скрипалька, камералістка, педагог – у наукових дослідженнях та спогадах» [113], статті про мисткиню Н. Дикої [50; 52; 55], А. Микитки [145], Л. Стефанишин [239] та ін., чисельні статті про діяльність колективів тощо. Подібні публікації, основані на «живих» спогадах і враженнях від безпосередньої участі у камерно-виконавському процесі, безумовно, є надзвичайно цінними і потребують на більш широке їх висвітлення у контексті монографічних, колективно-монографічних й іншого жанру праць.

Початок сучасного етапу дослідження камерного струнного виконавства у всеукраїнському контексті, на нашу думку, ознаменували дисертаційні роботи харківської вченої І. Польської «Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика» [200] та львівської дослідниці Н. Дикої «Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960–1980 рр.)» [53].

Праця І. Польської, до якої апелювали у попередніх главах, є ґрунтовним опрацюванням проблем камерності та ансамблевості в цілому, в різних їх аспектах, це фундаментальне джерело, до якого постійно звертаються сучасні дослідники, в тому числі львівські музикознавці, тому повернемося до нього і в даному контексті. Будуючи структуру праці таким чином, щоб розглянути різні історичні, теоретичні та естетичні проблеми природи і функціонування камерної ансамблевості, І. Польська вирізняє ракурси тлумачення поняття, жанрової системи, генезису та еволюції, соціального функціонування, комунікативності, просторового функціонування, естетичної специфіки та низки побічних питань. Серед важливих здобутків дослідження І. Польської – дефініції понять «ансамбль», «музичний ансамбль» і «камерний ансамбль» та ін. Остання, що цікавить найбільше з огляду на тематику даного дослідження, передбачає, по-перше, процес сумісного музикування з особистою взаємодією певної кількості

(від двох до десяти) осіб, по-друге – кількісний та якісний склад учасників, і по-третє – саму музику, яка виконується вказаним складом та має специфічні ознаки камерної [200, 316].

Аналогічні ракурси має і вивчення природи камерного *оркестру*, яке здійснюємо на даному етапі та висвітлюємо в інших публікаціях⁴. Дотичними до камерної *оркестровості* є й введені І. Польською поняття «простір маси», «простір розміщення», «простір зовнішньої і внутрішньої дистанції», «простір огляду», «мізансценічний простір», «темброва маса» [200, 315] та ін. Камерний оркестр авторка розглядає крізь призму діалогічного, монологічного та полілогічного аспектів комунікативності та умовно розділяє на «оркестр-організм», «оркестр-державу» та «оркестр-театр» [200, 329]. Ці відкриття є вагомим поштовхом для подальших досліджень камерності як в ансамблевому, так і оркестровому варіантах.

Н. Дика, підсумовуючи найважливіші тенденції камерно-інструментального виконавства і творчості 1960–1980-х років, робить висновок про особливість камерного руху в духовному доробку нації як про явище «певного рівня інтелектуальної зрілості», в якому формувалися нові образно-стильові напрямки виражальності (медитативно-зосереджена, філософськи-наповнена духовна музика, що контрастувала з проникнутими радянським офіціозом і соцреалізмом «демократичною пісенністю», симфонізмом, оперою і відстоювала право на «спотворені радянською етикою» відчуття особистості, людяності, суб'єктивності), нові форми взаємодії композиторської та виконавської творчості. Провідними колективами стали київські квартети імені М. Лисенка (спадкоємець заснованого у 1920-х роках квартету імені Вільома) та імені М. Леонтовича [53]. У царині львівського камерного струнного виконавства дослідниця вирізняє ряд ансамблевих колективів, що творили у тих складних умовах радянської ідеології «креативну свідомість» камерного струнного організму. Це квартети Львівської консерваторії ім. М. Лисенка

⁴ Див. статтю «Камерно-оркестрове виконавство: типологія, семантика та комунікативна специфіка» [27].

(О. Деркач, Б. Каськів, З. Дашак, Х. Колесса), Львівської філармонії «Кантабіле» (І. Ремешило, Б. Бонковський, Т. Ремешило, В. Третяк) – спадкоємець колективу, організованого у п'ятдесяті роки, камерно-інструментальне тріо викладачів Львівської консерваторії (Л. Крих, Л. Цьокан-Савицька, Р. Залеська), а також ансамбль «Львівські смички» (художній керівник – А. Білинський) і колектив музикантів оркестру Львівської філармонії [53]. Ці колективи творили той «дух камерності», з якого виростали паростки інтелектуального спротиву офіційній ідеології та виникали твори нової образності як у творчості шістдесятників, так і їх наступників у 1980-х – на початку 1990-х років, зокрема у В. Камінського, О. Козаренка, О. Криволапа, Ю. Ланюка.

Ядро сучасних досліджень *львівського* камерного струнного виконавства складають праці, до яких звернемося нижче, в кожній з яких вирізняють ті чи інші важливі фактори і тенденції для загального розуміння еволюційних, естетичних та інших процесів у цій царині. Найбільш показовими, з огляду на тематику даного дослідження, є роботи О. Грабовської [44], А. Савки [223], Р. Солтиса [238] та ін. Вирізнимо основні здобутки вказаних праць, які допомагають створити уявлення про задекларовану креативну свідомість львівського камерного струнного виконавства як культурного організму.

О. Грабовська робить спробу виявити специфіку і тенденції розвитку львівського академічного камерно-ансамблевого музикування, розглянувши його як результат взаємовпливів європейського мистецтва та національних традицій. В результаті виконавська креативна свідомість постає у «знакових» культурно-історичних процесах. Наприклад, авторка акцентує факт створення низки колективів фестивальними потребами, оскільки «виконавці повинні відповідати таким вимогам, як швидкість опанування специфікою запропонованого репертуару, достойного технічного та стильового осмислення музики від доби ренесансу до сучасних джазових композицій, високою професійністю виконання та інтерпретації» [44, 170]; колективи, що спеціалізуються на виконанні старовинної музики, досліджують потрібні манери виконання за засади стилетворення тієї чи іншої епохи, опановують гру на автентичних інструментах

чи їх копіях (авторка приводить приклад ансамблю «Ricerca», учасники якого грають на старовинних майстрових інструментах XVII–XVIII ст. німецького та італійського походження), виконують твори з опорою на національний фольклор того чи іншого народу (як ансамбль давньої музики «Ground-Folk»), у наукових і нотних виданнях пропагують твори маловідомих композиторів, в тому числі українських (польсько-українська барокова збірка «Muzyczne silva rerum», львівський нотодрук «Ірмологіон»). Дослідниця також приділяє суттєву увагу виконавцям-солістам, що тематичними і монографічними програмами, першовиконаннями «віднайдених», «забутих» і нових творів, власним креативним потенціалом також формують неповторну ауру «камерного» Львова [44, 170–171].

У контексті нашої роботи вирізнимо характерні ознаки діяльності камерних *оркестрів*, які називає О. Грабовська. Такими є: «особливе відношення» до творчості українських і львівських, зокрема, композиторів; широкий стильовий спектр з активною увагою до найдавніших і найсучасніших пластів музичного матеріалу; спроби автентичного виконання старовинної музики; те, що авторка називає «виконавським постмодернізмом» як світовідчуттям колективів постмодерного часу, репертуари яких містять жанрово-стильове розмаїття з популярною музикою включно; а також – активна творча позиція, співпраця з солістами і диригентами з багатьох країн, потужна гастрольна діяльність [44, 168]. Ці ознаки дають нам підстави зробити висновок про особливу *мобільність* львівських камерних колективів, мобільність і як питому рису камерності взагалі, що дає можливість виконання різножанрового, різностильового, різноскладового (у розумінні мобільності інструментального складу) репертуару, і у комунікативному сенсі – по відношенню по великій кількості запрошених солістів і диригентів, і в сенсі міжнародної виконавської діяльності, що знову приводить до головної специфічної ознаки музичного Львова – «мультикультурність», знаходження на «перехресті» західних і східних тенденцій і явищ.

Авторка стверджує і про наявність *усіх* найважливіших соціальних функцій

камерно-ансамблевої культури, які вирізняє І. Польська, у львівському континуумі, а саме: комунікативної як реалізації ідеї особливої потреби мистецького спілкування учасників колективу; рольової з ігровим самовиразом, елементами театралізації, мобільністю функцій колективів (наприклад, симфонічно-камерний оркестр «Leopolis»); етико-соціальної, що спрямована на встановлення творчої співдружності (у практиці українсько-швейцарського оркестру INSO під орудою Г. Маттеса, в співпраці Й. Ерміна з учнями та ін.); консолідуючої (прикладі викладацько-аспірантсько-студентських колективів); церемоніальності як циклічної участі у певних дійствах-заходах (як, наприклад, оркестру INSO у фестивалі «Контрасти» чи ансамблю «Καλοφωλια» у фестивалі давньої музики); а також естетичної, духовно-інтелектуальної, гедоністичної [44, 164–165].

Таким чином, львівське камерне виконавство в цілому (і струнне зокрема) постає як «живий» організм з притаманними йому характерними ознаками, які в сукупності визначають «креативну свідомість» цього феномену.

Р. Солтис, аналізуючи львівське струнно-смічкове виконавство та педагогіку як полікультурний феномен, стверджує про його природу як реалізацію доцентрової (полікультурне привнесення напрацювань представників різних націй), внутрішньої (взаємодія мистецьких цінностей полікультурної спільноти, засвоєння зовнішніх привнесень в місцевих умовах) та відцентрової (діяльність вихідців з мистецьких осередків міста та краю за кордоном) тенденцій. Аналізуючи дослідження Р. Солтиса, переконуємося, що ці тенденції мають досить давню генезу, при цьому остання із них, що, за словами автора, проявляється вже від середини ХХ століття, є і причиною, і водночас наслідком появи імен львівських виконавців у складі провідних світових оркестрів, серед призерів міжнародних конкурсів, а згодом і розкриває можливості для ініціювання і створення полінаціональних колективів, в тому числі за кордоном [238].

Умови, характерні тенденції та особливості становлення львівського симфонічного і камерного виконавства як філармонічного феномену на початку

XX ст. обґрунтовує А. Савка, аналізуючи перший сезон Львівської філармонії (1902–1903 рр.) у контексті європейського філармонічного руху [223]. Результати дослідження дають підстави стверджувати, з-поміж іншого, про впровадження різноманітних форм і жанрів камерного музикування у Львові на початку XX ст. у зв'язку із заснуванням філармонії зі стаціонарними колективами та кадрами, в якій завдяки центральноєвропейському положенню міста, на той час східного австрійського центру, відразу вибудувалися чисельні контакти з найкращими диригентами, солістами, оркестрантами. Цей заклад виник під час хвилі відкриття філармоній – у Мадриді, Мюнхені, Ляйпцігу, Празі, Варшаві, Стокгольмі та інших європейських містах. Автор приводить низку імен митців світової слави, що гастролювали і співпрацювали з львівськими колективами, зокрема це скрипалі Пабло Сарасате, Еміль Соре, Віллі Бурместер, Броніслав Губерман, Станіслав Барцевич, Францішек Ондржічек, композитори-диригенти Густав Малер, Ріхард Штраус, Руджеро Леонкавалло, Лоренцо Перозі, Мечислав Карлович; тут розпочали свою кар'єру майбутні володарі світової слави скрипалі Ян Кубелік, Ярослав Коціан (перші гастролі), Артур Агревич, Б'янка Пантео, Мечислав Натровський, диригенти Генрик Мельцер і Станіслав Людкевич та ін. [223]. Ці події початку XX ст. стали потужним імпульсом творення «креативної свідомості» львівського музичного виконавства в цілому і камерного зокрема, сформували її характерні європейські риси.

Окремі відомості можемо почерпнути з дисертацій О. Драгана [58], М. Кулиняка [110], М. Ферендович [253] та ін.

О. Драган [58], що дослідив постать Ярослава Воцака у контексті диригентської культури другої половини XX ст., подає цілісну картину розвитку диригентського мистецтва Львова від 1890-го року до початку 1960-х, в тому числі вагому увагу приділяє маловивченому періоду Другої світової війни. Із праці дізнаємося про важливі факти діяльності у Львові в цей період визначних українських диригентів Л. Туркевича і Я. Барнича, у передвоєнний й післявоєнний періоди – київських диригентів І. Паїна, М. Покровського,

М. Гончарова, про тогочасний період у житті маестро М. Колесси та інших митців, що працювали в оперно-симфонічному жанрі, і їхня виконавська творчість вплинула на становлення багатьох львівських музикантів, що заклали підвалини камерного виконавства вже у другій половині ХХ ст. Окрім іншого, автор подає факти про німецького диригента А. Коппа та укладає окремі спогади про австрійського маестро Ф. Вайнліха, диригента і прекрасного *піаніста-камераліста*, на той час (в роки Другої світової війни) досить похилого віку, що ніс традиції «епохи Малера». Ф. Вайнліх до 1943 року мав контракт з Львівською оперою і залишив враження людини творчої, інтелігентної, «яка займалась лише мистецтвом і користувалась всебічною пошаною» (зі спогадів акторки театру Софії Стадник, які вводить у науковий обіг С. Максименко [132, 67]). Про ці складні роки і внесок австрійського диригента і камераліста Ф. Вайнліха у розвиток культури Львова, про потужний вплив маестро на формування молодого Я. Воцака і багатьох солістів й оркестрантів, які у другій половині ХХ ст. формуватимуть музичну «креативну свідомість» міста, можемо зробити висновки із відомостей О. Паламарчук [186, 13–16]), свідчень Ростислава Бака з родини Я. Воцака [8] і спогадів Владислава Швеця, які записав О. Драган [58].

«Скрипкова аура» Львова відтворена у дослідженні М. Кулиняка, де автор показує виконавську творчість Олега Криси у світовому соціокультурному контексті та у безперервному континуумі явищ львівської скрипкової культури, пов'язаних з такими іменами як К. Ліпінський, С. Сервачинський, Н. Бернацький, О. Шевчик, О. Москвичів, Ю. Крих [110, 4], а також з іменами педагогів Львівської спеціальної музичної школи-десятирічки К. Михайлова та Г. Терлецького, чії «первинні зовнішні впливи» наклалися «на вроджений фундамент», впливи, що «фіксуються в свідомості і в підсвідомості, як своєрідні емоційно-асоціативні матриці, які у випадку формування особистості О. Криси концентрувались у його оточенні, в музичній атмосфері тогочасного Львова, в класі, з якого вийшли такі видатні мистецькі особистості як Ю. Мазуркевич, О. Слободяник, Л. Чайковська, Б. Которович» [110, 8].

Диригентський аспект львівського оркестрового виконавства аналізує

М. Ферендович у дисертації «Диригентське мистецтво в музичному просторі Львова першої третини ХХ століття (джерелознавчий аспект)» [253]. Авторка стверджує про відповідність диригентського фаху у Львові на початку ХХ ст. та в його першій третині європейським культурно-мистецьким процесам, про витоки і спадкоємність європейського музичного досвіду. У цьому контексті дисертантка аналізує діяльність диригентів у Міському (Великому) театрі, акцентуючи здобутки таких митців як Б. Вольфшталь, А. Должицький, М. Зуна, Ю. Лерер, А. Рібера, Ф. Сломковський, Ф. Спетріно, П. Стрміч ді Валькроціата, у Львівській філармонії, де відзначилися В. Бердяєв, І. Ноймарк, А. Солтис, Л. Челянський, Г. Шерхен, у чисельних музичних товариствах, якими керували та в яких працювали Я. Галль, І. Гайльман, Н. Гермелін, А. і С. Кінальські, М. Колесса, С. Людкевич, І. Охримович, О. Плешкевич, І. Смолинський, М. Солтис, С. Цетвінський, Я. Рангль-Шмігельський та ін. Окремо досліджується гастрольна діяльність Ф. Вайнгартнера, Я. Горенштайна, Г. Малера, О. Недбала, Г. Фітельберга, Р. Штрауса, які сприяли підвищенню рівня як цих інституцій, так і всієї музичної культури Львова [253].

Історико-еволюційний аналіз того чи іншого виду виконавства невід’ємний від визначення особливостей «продукту» діяльності, у нашому випадку – камерної та оркестрової музики. Огляд досліджень показав, що увагу дослідників привернули насамперед камерно-інструментальні жанри, як, наприклад, у дослідженнях «Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ ст.» В. Андрієвської [3], «Львівська камерно-інструментальна соната в історико-стильовій парадигмі розвитку жанру» Т. Слюсар [235], «Віолончельна творчість В. Барвінського в контексті розвитку жанру в українській музиці першої половини ХХ століття» Г. Жук [66] та інших, огляд яких заслуговує на увагу в контексті окремого дослідження.

1.3. Ідея персоналізму та її проекції у психології диригентсько-оркестрової творчості

Як відомо, у загальному сенсі персоналізм, етимологія якого походить від латинського *persona* – особистість, стосується двох різних філософських вчень.

Перше, більш давнє, є метафізичним вченням, яке також трактується як спіритуалізм. Представники цього вчення Рене Декарт і Готфрід Вільгельм Лейбніц у XVII–XVIII ст. трактували особистість як дух і як визначальний первінь буття, а представник «релігійного персоналізму» Густав Тайхмюллер, відомий працями «Die Religionsphilosophie» (1886), «Neue Grundlegung der Psychologie und Logik» (1889) та ін., що справив суттєвий вплив на розвиток філософії XIX – початку XX століть, в тому числі Ф. Ніцше, у XIX ст. ввів у філософський обіг сам термін «персоналізм» [254].

У контексті даної роботи звертаємося до іншого, соціально-етичного вчення, яке трактує особистість як вищу духовну цінність, і є одним із двох смислоорієнтованих напрямків філософської антропології, поряд з екзистенціалізмом.

Визначну роль у формуванні персоналізму відіграла волюнтаристська «філософія життя» Фрідріха Ніцше з образом гармонійної «людини майбутнього» або майбутньої «надлюдини», що була створена всупереч пануючим песимістичним тенденціям декадансу. Попри те, що пізніше ідея «надлюдини» була брутално спотворена ідеологами націонал-фашизму і використана у створенні їх расової концепції, у самого автора вона не мала такого трактування, а закликала до творення в середині себе вказаної «вищої особистості» – гармонійної морально, інтелектуально і фізично, вільної, вольової, енергійної, для якої головною і по суті єдиною цінністю є свобода життєтворення. Якщо «Бог помер», то людина повинна взяти на себе відповідальність за своє власне життя, не будучи рабом загальноприйнятих думок і цінностей, а виражаючи сильну волю і формуючи власні моральні цінності, творячи досконаліший світ майбутнього: «Брати мої... ви маєте стати

творцями й опікунами, сівачами майбутнього... Нехай віднині ваша честь полягає не в тому, звідки ви прийшли, а куди простуєте! Нехай за нову честь будуть вам ваші жадання і поступ, що пориваються далі вас самих!» («Так казав Заратустра», «Про старі і нові скрижалі») [161, 201].

Таким чином, погляди Ф. Ніцше справили вплив практичну на всю «західну» філософію, в тому числі дали поштовх до виникнення на початку ХХ ст. персоналізму як екзистенціально-теїстичного напрямку.

Отож, підходимо безпосередньо до вчення, яке називаємо «персоналізмом» і на інтенції якого орієнтуємося у нашому дослідженні. Його зародження відбулося у декількох достатньо самостійних осередках [276; 305]:

це американський осередок, «знаковим» представником якого є Бордер Паркер Боун, що виник наприкінці ХІХ ст. та продовжився у колі прибічників журналу «Personalist»;

французький, який розвинувся у 20–30-х рр. ХХ ст. у середовищі журналу «Esprit» («Еспрі» – «Дух») на чолі з Еммануелем Муньє;

це також «діалогічний персоналізм» Миколи Бердяєва.

В результаті **філософський персоналізм прийшов до утвердження його основних постулатів, серед яких виділимо наступні.**

По-перше, це ідея про особистість як «центральний елемент» відносин та об'єктивної реальності і про знання як про особистісний феномен (Б. П. Боун) [277; 278; 282]. Філософ вважав, що *persona*, як вільна і відповідальна, є найвищою створеною цінністю, відтак, «людська особа знаходить своє пояснення тільки в персональній концепції Бога... Природа буття, на думку Б. Боуна, є ідеальною, творчою, вічною, вільною, моральною і колективною. Кожна особа мусить бути головним джерелом своєї діяльності й творити сама себе. І вона – за Богом – найвища мета всіх діянь» [248, 80–81].

По-друге – про те, що особистість не одинока: вона існує в єдності із життям інших особистостей (Е. Муньє) [154], при цьому головною характеристикою людини є свобода. У концепції «християнського персоналізму» мислитель приходить до висновку, що *persona* є центром переорієнтації

об'єктивного всесвіту, суб'єктом створеної нею дійсності, а не об'єктом, яким оперують. Яким же чином відбувається взаємозв'язок людини і оточуючого світу? Саме людина наділяє світ людським сенсом і значенням, глибиною життя, що відбувається у процесі видозміни. Так особистість «персоналізує» світ. Життя і рух має дух, матерія є пасивною. Проте, особистість визначається не самою назвою «дух», а обов'язково повинна містити невидимий центр, з яким пов'язані усі акти цієї особистості, пов'язана трансценденція – сфера людської свідомості, що має основи лише у націленості на майбутнє, відтак, теперішнє є результатом не минулого, а майбутнього. Трансценденція – це націленість на вище буття, відкриття внутрішнього світу у напрямку священного. Особливого значення філософ надавав мистецтву: воно «відкриває світ у його глибокій реальності і кожне буття в його зв'язку із Всезагальним. Духовне, а відтак і естетичне, як основний показник власне людського, завжди є трансцендентним. Мистецтво виступає специфічним видом діяльності, яка здійснює зв'язок божественного з людським» [247].

По-третє – про особистість як «первинну творчу реальність», створену за образом Творця, і про світ як прояв творчої активності вищої особистості, якою є Бог (М. Бердяєв) [20]. Діалогічний персоналізм, християнський «містичний реалізм» М. Бердяєва – знакове явище у світовій світоглядній картині і, водночас, кульмінація персоналістичних поглядів у київському середовищі початку ХХ ст., перенесених на західноєвропейський ґрунт в еміграції. Сам філософ у главі 11 «Самопізнання» визначає вплив на його світогляд Д. Скота, Я. Беме та І. Канта, частково М. де Бірана і, особливо, Ф. Достоевського [19; 20].

Головним концептом своєї філософії М. Бердяєв визначає дух-свободу, створюючи нову оригінальну концепцію свободи, з якою пов'язує і концепти особистості, творення, що цікавлять нас у даному дослідженні: *«Моя філософія є філософією духу. Дух для мене є свобода, творчий акт, особистість, спілкування любові»* [20, гл.11]. На думку мислителя, свобода є первинною: «Бог присутній лише в свободі і діє через свободу», саме вона відкриває можливості для творчості-творення [20, 56]. Творчості, поряд із свободою, філософ надавав

ключового значення, що відобразилося у головних працях – «Філософія свободи» [23] і «Сенс творчості (досвід виправдання людини)» [21], при цьому свобода є єдиним джерелом творчості. Найвищим досягненням людини стає «*трансцендування*» – творчий прорив крізь окупи природно-історичного буття, і особистість досягає найвищого рівня взаємозв'язку із творенням: «Особистість є не субстанція, а творчий акт» [22, 20].

Таким чином, поряд із вищою особистістю – Богом, кожна людська особистість у М. Бердяєва – це «первинна творча реальність», *persona* є первинним і основоположним чинником в акті творення, є самим актом творення. Якщо дух є свободою, творчим актом, особистістю і спілкуванням любові, то, продовжимо, особистість є свободою, творчим актом, спілкуванням любові і цілісно є духом.

Для того, щоб глибше зрозуміти сутність трактування особистості, її природи і ролі у процесі творення, розглянемо і деякі аспекти іншого смислоорієнтованого напрямку філософської антропології – *екзистенціалізму*, що відрізняється з персоналізмом у поглядах на сенс людського буття, при тому вони є взаємодоповнюючими у вирішенні питань природи особистості. Якщо у персоналізмі людське буття обумовлене вищою силою та ідеєю трансценденції, то в екзистенціалізмі воно зосереджене на самій людині.

Предтечею екзистенціалізму стали творчість С. К'єркегора і Ф. Ніцше, Ф. Достоевського і Ф. Кафки, цей напрямок отримав фундамент і був розвинутий М. Гайдеггером [41; 283] і згаданим вище М. Бердяєвим [20], а також К. Ясперсом [272], Г.-О. Марселем [134], А. Камю [35], Ж.-П. Сартром [225] та ін. Сутність екзистенціалізму є близькою до персоналізму у трактуванні людини як унікальної духовної істоти, що має власну волю і здатна до вибору власної долі, а формами свободи вважаються творчість і пошук сенсу життя [208]).

Наведемо й інші положення екзистенціалізму, які є відгуком на описані вище постулати персоналізму: істинним способом пізнання себе як «екзистенції» є інтуїція – ірраціоналістичний феномен, що приводить до «екзистенціального осяяння»; виникає така інтуїція, як правило, у пограничних станах, викликаних

неординарними або кризовими ситуаціями (перед загрозою смерті тощо). Істинна свобода є індивідуальною свободою людини – її свободою від суспільства [208].

Зважаючи на роль традиції для розвитку суспільства і його культури, на даному етапі нашого дослідження важливо вяснити: яку історію мають смислоорієнтовані напрямки філософської антропології в *українській духовній спадщині*?

Екзистенціально-персоналістичний підхід в широкому розумінні як такий, що виходить за межі власне екзистенціалізму і персоналізму, але ґрунтується на їх основних ідеях, в українській філософській картині є традиційним та має тривалу історію. Такий підхід до сприйняття та розуміння явищ спирається на національно-ментальні основи. Відомий та широко описаний кордоцентризм національної ментальності, окрім славнозвісних душевності, лагідності та співучості, зумовлює особливу здатність до інтуїтивного осягнення, містичного переживання. А також – до високого ступеня індивідуалізму, який «є передумовою появи суб'єкта – особистості, котра, інтеріоризуючи соціально-комунікативну базу, здатна до свідомої побудови громадянського суспільства в традиціях європейського шляху розвитку» [256, 31], і який найяскравіше проявляється у «малих гуртах». Зрештою, що інакше, як не природність персоналістичного світогляду для українців, задекларував М. Костомаров, заявивши, що «у вдачі українського народу переважає особиста воля... в політичній сфері Українці здібні були створити поміж собою добровільні товариства, зв'язані не більш, як того вимагала щоденна потреба, й міцні настільки, наскільки існування їх не шкодило незмінному праву особистої волі...» [103]?

Кордоцентризм та індивідуалізм персони-особистості, що притаманні українській ментальності, обґрунтовані О. Кульчицьким [111], І. Мірчуком [150], Д. Чижевським [259], В. Янівим [269] та іншими дослідниками, чиї погляди стосовно цього питання є достатньо відомими та проаналізованими у багатьох дослідженнях з історії української філософії та національної психології, а також

у музикознавчих дослідженнях В. Драганчук [59–61], Н. Завісько [68], І. Романюк [217] та ін.

Поглянемо на українську традицію під іншим кутом зору – крізь призму *екзистенціально-персоналістичного підходу у вітчизняній філософській думці*.

Витоки екзистенціального світовідчуття в українській традиції чітко прослідковуються ще від доби Бароко, від філософії Г. Сковороди, яка, у свою чергу, перегукується і з рядом ідей античних вчених, і з давньоруською філософсько-релігійною думкою. Звертаючись до серця як того, що «всьому голова», як до джерела «Бога у собі», джерела «істинного щастя» – «радісті серця», геніальний мандрівний філософ вказав приклад пошуку сенсу життя – «пізнай себе», свободи особистості – «світ ловив мене, та не впіймав», обмеженої лише загальним напрямком «сродної праці», тобто суті (есенції), дав можливість людині як носію божественного начала бути співтворцем реальності, фактично – особистістю, яка тому, що має божественний первінь у своєму серці, є первинною реальністю і найвищою духовною цінністю [234]. Наведені вище ідеї і є у суті своїй вихідними постулатами філософії персоналізму, з якими, отожд, погляди Г. Сковороди перегукуються⁵.

Початки персоналізму ескізно окреслені у «духовному усамітненні», прагненні «чистоти люблячого людського серця» і його прилучення до Божественної любові у М. Гоголя та яскраво проявляються у філософсько-антропологічній концепції «філософії серця» П. Юркевича, в аналізованій вище концепції українсько-російського філософа М. Бердяєва, дослідника з української діаспори О. Кульчицького та ін. П. Юркевич у праці «Серце і його значення в духовному житті людини за вченням слова Божого» визначив центром фізичного і духовного життя людини серце, душевні стани якого за життєдайністю недоступні абстрактному розуму, натомість розум, щоб оволодіти рушійною силою, повинен проникати у глибини серця [268], і таким чином

⁵ З цієї точки зору аналізує спадщину Г. Сковороди український персоналіст О. Кульчицький у праці «Hryhorij Skoworoda. Philosoph der Selbsterkenntnis und Vorlanfer des Personalismus» [290].

показав індивідуальне-іраціональне як домінуючий первінь особистості-персони. Головною ідеєю науково-християнського мислителя П. Юркевича є бачення серця як стрижня неповторності кожної особистості, адже, будучи лише «подорожнім» у цьому житті, людина йде до себе, до свого серця, де, врешті, знаходить Бога. Натомість філософ-персоналіст О. Кульчицький наголошує на важливості самовияву особистості саме як «української людини», яка має «світовідчуття українця», що забезпечить розвиток усього народу у колі європейських націй [111].

Екзистенціалізм як *філософська система*, що виник після Першої світової війни, в Україні отримав відгук у творчості «розстріляного відродження», «ню-йоркської групи», В. Стуса та інших митців, що спиралися як на описану національну традицію мислення, так і увібрали передові ідеї того часу.

Таким чином, описаний екзистенціальний підхід в національному мисленні, творчості та філософії є по суті персоналістичним, позаяк насамперед зумовлений прагненням волі та індивідуалізмом як джерелами життєтворення.

Однією з провідних у персоналізмі є ідея про те, що людина, яка зростає від індивідууму до особистості, здійснює це над-зусиллям волевиявлення, що дозволяє перебороти бар'єри власного та суспільного спротиву цій волі. Це наближує філософію персоналізму до *теорії пасіонарності Л. Гумільова*, в якій особистість визначається як здатна до наднапруження і захоплююча до своєї дії оточуючих [47], що у проекції на музичне виконавство є *актом співтворчості*.

Персоналізм став тією основою, з якої в подальшому аналізуватимемо *комунікативну психологію творчості керівника-диригента камерного оркестру*. Відтак, перш ніж приступити до аналізу диригентської творчості, вкажемо на **сутність феномену творчості як інсайт, вчинок та як діяльність самоактуалізованої особистості**.

Творчість – це здатність «творити світ зі своєї власної глибини...» [220, 3], це шлях до катарсису і зреалізований потенціал митця. Такі життєтворчі позиції відстоює дослідник психології творчості В. Роменець. Аналізуючи психоаналітичні позиції З. Фрейда щодо «хворобливості» митця [255],

екзистенціалістичні переконання про «трагедію творчості» М. Бердяєва [21; 22], український вчений схиляє нас до високого розуміння етики та естетики творчого процесу. Творчість людини як «вияв духовних можливостей особистості, демонстрація безмежних людських якостей», – цю ідею сконцептуалізував психолог, і її вважають провідною наступники [220, 6]. В. Роменець, аналізуючи теорії П. Енгельмаєра, Г. Гельмгольца і А. Пуанкаре, Г. Воллеса, Е. Гетчигсона та інших дослідників [220, 165–175], наголошує на понятті «інсайту», що означає «озаріння», яке є головною ознакою справжньої творчості.

Аналізуючи теорію М. Бердяєва, ідеї В. Гайдеггера та інших попередників крізь призму психології, В. Роменець робить висновки щодо персоналізму та екзистенціалізму в баченні автора «християнського персоналізму», акцентує сенс «трагедії творчості», коли, за М. Бердяєвим, людський дух, що творить новизну, вимушений підкорятися об'єктивній реальності, та інші ідеї. Навіть в умовах радянської цензури вчений прагне максимально об'єктивно підійти до аналізу ідей М. Бердяєва, де важливим для нашого дослідження бачимо наступне: «З-поміж багатопланових зв'язків між предметами суб'єкт-об'єктний зв'язок безпосередньо переходить у творчий, який характеризується вищою активністю своїх компонентів. Ця активність насамперед розумна та емоційна. Напруженість творчого відношення полягає в тому, що кожна з його сторін має бути якісно змінена: творчість – діалектичний процес... Ще І. Г. Фіхте у даному відношенні побачив прояв творчої уяви, а деякі психологи (П. Енгельмаєр та ін.) в суб'єкт-об'єктних зв'язках виявили пряму передумову творчого акту. Важливість цього відношення розуміє і Бердяєв. Він всіляко підкреслює пріоритет суб'єкта над об'єктом і в цьому бачить “величезну істину теорії пізнання”» [220, 215–216].

Головною складовою психологічної теорії творчості В. Роменця є «психологія вчинку», якою автор апелював до «філософії вчинку» М. Бахтіна, але створив якісно іншу теорію, що заслуговує на особливу увагу. Вчений трактує вчинок як «єдність ситуації, волі (мотивів) та ідеалу», твердить, що «вчинок – це дія всупереч наявному станові речей: виступ проти якогось

суспільного звичаю, моральної норми або шаблону мислення і т. д. Це «всупереч» спрямовується також проти внутрішніх сутнісних сил індивіда. Хоч би яким бажаним був учинок, він містить у собі якусь тенденцію, що заперечує його» [220, 198]. У подальних міркуваннях автор звертається до аристотелівської теорії катарсису, стверджує про очищення у вчинкові згаданої суперечності – амбівалентності – і експлікує згадану теорію на власне трактування вчинку, пояснюючи, що лише у реальному вчинкові є завершений катарсис, лише вчинок є радикальним засобом, що дозволяє очиститися від амбівалентних почуттів. Людина має потребу у гострих переживаннях, потребу самовияву у вчинках, і це, на думку В. Роменця, пояснює її «запалення» до вчинку – адже вона хоче пережити радість боротьби і радість перемоги. «Життєвий девіз Бетховена – «Через страждання до радості!» – найточніше виражає цю думку» [220, 201], – каже психолог і пов’язує високі вчинки з героїчним.

Теорія вчинку В. Роменця дає нам ще один погляд на діяльність *persona* як «творчого акту», як «особистості–що–творить», або ж «...–що–здійснює вчинки», в тому числі творить нові феномени культури. Вчинок можливий тоді, коли особистість має *потребу в самоактуалізації* – найвищому рівні потреб відповідно до піраміди А. Маслоу (після фізіологічних потреб (1), потреби у безпеці (2), в любові й прихильності (3), у визнанні та оцінці (4) на найвищому рівні є потреба в самоактуалізації – реалізації здібностей і талантів (5)) [292; 293; 247]. А власне самоактуалізація, на думку вченого, – це «безперервна реалізація потенційних можливостей, здібностей і талантів, як звершення своєї місії, чи покликання, долі і т. і., як більш повне пізнання і, стало бути, прийняття своєї власної початкової природи, як невпинне прагнення до єдності, інтеграції, або внутрішньої синергії особистості» [292, 150].

Описані вище інсайт, вчинок і самоактуалізація особистості мають в основі архетип первинно-образної «самості» митця як цілісності, єдності особистості та повноти його потенціалу (К. Г. Юнг [267]) і є обов’язковими складовими музично-творчого процесу: тут *реалізуються* здібності і таланти, відбувається *інсайт* і творення нових тенденцій і в композиторській творчості, і в виконавстві,

і в організації нових колективів, що є *вчинком*.

Воля і пасіонарність творчої особистості є засадами, які роблять яскравою й результативною діяльність керівника оркестру і диригента – від процесу творення самого колективу до його репертуарної політики та виконавсько-стильової палітри. «Потрібно мати велич, щоб осягнути і виразити велике... Тільки значна виконавська *особистість* може зрозуміти і розкрити велике у творчості іншого» – стверджував Бруно Вальтер [34, 10], і це безпосередньо стосується таїнства діяльності диригента.

Маестро Р. Кофман одну із глав праці про психологічні особливості виховання диригента назвав «Насамперед – особистість» [105, 19–20]. Змальовуючи сутність диригентської місії, автор по суті описав *пасіонарну особистість*, стверджуючи, що благородна роль диригента і його діяльність, яка викликає до звучання великі творіння людського духу, передбачає наявність у людини виняткових здібностей, і що важливо – не лише музичних. Оркестр маестро назвав одним із дивовижних витворів людської цивілізації, що несе у собі заряд колосальної емоційної і етичної сили, але «висікти іскру, вивільнити енергію і спрямувати її у потрібному руслі повинна одна людина» [105, 19]. Саме це – диригент, він же – пасіонарна особистість. Р. Кофман наголошує на необхідності мати цілісний, сильний характер, адже оркестр є єдиним інструментом, що складається з чисельних людських і виконавських індивідуальностей, які зливаються воєдино і утворюють новий організм зі своїм творчим обличчям і характером. Звучання оркестру регулюється з допомогою не фізичного, а напруженого психічного контакту з виконавцем, адже оркестр є єдиним інструментом із певним характером [105, 21], – резюмує маестро.

Отож, крізь призму персоналізму поглянемо на комунікативну психологію творчості керівника-диригента камерного оркестру. Кожне ім'я відомого диригента – це *persona – особистість*, яка стала предметом філософствувань ряду мислителів. Динаміка і розмаїтість культурно-мистецьких процесів попередніх епох і сучасності створюються завдяки активності їх рушіїв – яскравих персоналій, які власною діяльністю і впливом на оточуючий соціум

плекають високодуховні цінності. У музичному виконавстві вирізняються диригентські постаті, чия харизма і пасіонарний запал стають актуальними формуючими чинниками генеральних напрямків подальшого розвитку мистецтва в цілому та диригентської культури зокрема.

Таким чином, основні постулати персоналізму, що трактують особистість як первинну творчу реальність і духовну цінність, підкріплені національно-ментальними та світоглядними первнями, мали би яскраво проявлятися у диригентській культурі як у цілісному феномені, а у випадках тотожності національної й індивідуальної ментальностей – і на індивідуальному рівні творчості диригента.

Дослідження вказаних процесів можливе на основі спостереження за виконавською практикою та аналізу літератури – ряд провідних митців залишили мемуари, наукові і дидактичні праці. У цьому контексті знаковою є сфера мемуаристики, в якій втілено особисті погляди маестро на процес диригентської творчості та співтворчості з колективом, як, наприклад, спогади Ф. Ліста, Р. Вагнера, М. Римського-Корсакова, Г. Малера, Р. Штрауса, Ф. Вейнгартнера, В. Фуртвеллера [56], Б. Вальтера [34], Ш. Мюнша [155], А. Пазовського [183], Г. Рождественського [219], Г. фон Караяна [214], Т. Сімеонова [245], Н. Рахліна [135] та багатьох інших знаних маестро, та мистецтвознавчі дослідження, здійснені визначними диригентами. Проте, відкритим лишається питання про *осмислення особистості диригента як феномену первинної творчої реальності і духовної цінності крізь призму філософії персоналізму*. Відтак, актуальним є дослідження проблем історії і теорії персоналізму у проекції на творчість диригента, співтворчість маестро з колективом та вирішення крізь призму вказаної філософії питомих рис особистості диригента.

Таким чином, особистість – ключова фігура філософії персоналізму – є первинною у процесі творчості. Цьому є підтвердженням славетні диригенти – від Р. Вагнера, П. Чайковського, Г. Малера, Р. Штрауса, А. Тосканіні, Г. фон Караяна і Є. Мравінського у світовій культурі, яку поповнила чисельна плеяда українських митців від М. Лисенка до С. Турчака і до К. Карабиця. Це –

вибрані особистості, що володіють таємницею творчості: «Диригування – справа темна» – написав М. Римський-Корсаков у «Літопису...» [212, 50], та «у наш час вона вже досить світла, але не для всіх і не завжди» – продовжив М. Корсавін [102, 22]. Тому повернемося до досліджень, в яких розглядається сутність особистості диригента і його співпраці з колективом.

Провідні дослідники процесу творчості диригента та його психології – маестро М. Колесса, Г. Єржемський, Р. Кофман, Г. Макаренко, В. Рожок та ін. – вказують на *волю і відповідальність* (на які в структурі особистості наголошував ще Ф. Достоєвський), на мудре поєднання *влади і партнерства* у стосунках з колективом як *сутнісні первні психології диригента*. Ці якості, якщо вони належать диригентові *високодуховному і високопрофесійному у художньо-естетичному та технічному аспектах*, дають можливість настільки підпорядкувати своїй добрій волі оркестр, настроїти його як найкращий інструмент, щоб виконання було проникнуте особливим «осяянням» – інсайтом, виконавці отримували справжню насолоду від процесу творчості⁶, а результатом виконання і сприйняття став катарсис.

Катарсис – «морально-естетичний підтекст» диригентської творчості. Глибоке емоційне переживання або афективне сприйняття мистецького твору постає наріжним для музики... Поступове виявлення маестро закладених автором афектів та їх постійна цілеспрямована дія на реципієнта викликають в останнього три головні катартичні етапи...» [131, 28], – вказує Г. Макаренко, котрий у концепції творчості диригента вирізняє як найважливіші складові феномен пластичного, універсальність ритму та особливу комунікацію у процесі, яку, на

⁶ Ф. Вейнгартнер писав, що «коли диригував Вагнер, в оркестрантів абсолютно не було відчуття, що ними хтось управляє. Кожному здавалося, що він керує лише власним музичним чуттям, і проте, виходив прекрасний ансамбль. То була могутня воля Вагнера, яка несвідомо, але наполегливо оволодівала волею кожного оркестранта, і кожен виконавець, відчуваючи себе вільним, насправді лише слідував вказівкам керівника. «Це була прекрасна й висока насолода», – казав Фюрстенау, і очі старого музиканта спалахували колишнім натхненням» [56, 166].

перший погляд, можна назвати «мистецтвом мовчання» [131, 193–216], але яка вимагає активного спілкування маестро з колективом. Про це спілкування як сильну волю диригента стверджував М. Колесса, вважаючи, що диригент не повинен багато говорити на репетиціях, навіть говорити якнайменше, натомість повинні говорити руки диригента, і саме тоді йдуть активні, посилені флюїди від керівника до колективу [92, 230].

Про те, що диригент виконує твір, тобто відтворює музику, за посередництвом його колективу – інших людей, пише у главі «Парадокси професії» Р. Кофман [105, 3]. У цьому висловлюванні акцент варто поставити на тому, що саме *диригент* виконує музику, адже маестро далі говорить про важливість підготовки керівника до роботи з оркестром і «...озброєння його навичками психологічного впливу на складний, завжди загадковий організм – ... оркестр...» [105, 3]. Цю позицію автор посилює твердженням про те, що під час керування оркестром диригенту доводиться «переконувати і підпорядковувати своїй волі не покірних і безвільних, а зрілих, самостійних, а то і самолюбивих оркестрантів... І горе диригентові, якщо він безсуперечно прийматиме те, що йому пропонують, забувши про звучання передчутне, якщо він не здатний миттєво реагувати на відхилення від звукового ідеалу, що живе в його уявленні, неспроможний спрямовувати процес у бажане русло» [105, 16]. У подальшому Р. Кофман – митець із значним виконавським досвідом, стверджує про благородну роль диригента у моральному та естетичному вихованні та про діяльність особистості маестро, що втілює звучання великих творінь людського духу (у главі «Насамперед – особистість»), про волю диригента («Перебороти себе») та про високу культуру, широку обізнаність у суміжних видах мистецтва, фахову майстерність, артистизм, гаряче захоплення музикою і ряд інших якостей, які доповнює особлива сила гіпнотичного «випромінювання» («Для чого диригентові характер?») [105]. Саме особистість, що володіє такими якостями, здатна на творчість як «дерзновенність»⁷.

⁷ Р. Кофман цитує Мартироса Сар'яна [198]: творчість – «що воно таке, як не дерзновенність?» [105, 27].

Вагомим кроком на шляху пізнання психології диригентської діяльності стала праця Г. Єржемського, котрий наголошував на ролі навіювальних впливів маестро, і пояснював, що основу психологічної дії диригента складає вольовий імпульс потужного енергетичного заряду – емоційно насичений і цілеспрямований, завдяки якому переборюється інертність колективу, збуджується душевний відгук у виконавців і слухачів, налаштовуються відповідні настрої і переживання драматургії музики. Автор вирізняє чотири методи навіювання, які, як правило, комбінуються: подавлююче навіювання, притаманне, насамперед, для диригентів-«диктаторів» (Г. Малер та ін.); переконуюче навіювання, основане на спілкуванні і взаємодії партнерів (В. Фуртвенглер); навіювання через довіру на основі ідентифікації реципієнта з видатним майстром, що інтенсифікує його безсвідоме і в разі підвищує результат виконання; навіювання через лідерів, яке інтенсифікує навіювальні впливи диригента та нейтралізує негативні тенденції у колективі, подавляючи моменти спротиву, при цьому головними умовами успіху навіювальних впливів диригента є довіра до нього зі сторони колективу та професійний авторитет маестро [63, 51–54], тобто духовно-психологічна та естетико-художня складові. Подібним чином вирізняє типи диригентів В. Рожок [216]: диригент-вождь, диригент-ментор, диригент-батько, диригент-партнер.

Важливим фактором у процесі творчої самореалізації особистості диригента, який, як правило, особливо не акцентується у музикознавчих дослідженнях, але на який звернув увагу відомий митець С. Турчак, є взаємодія у музично-театральному мистецтві двох лідерів, що втілюють два погляди, двох персон – диригента і режисера. Як справедливо наголосив маестро, розв'язання суперечностей між диригентом і режисером стосовно художньо-виконавських моментів завжди повинне підпорядковуватися «найпереконливішому розкриттю намірів композитора», і «від того, наскільки режисер зрозумів музичну суть опери, а диригент опанував її сценічність, залежить органічне поєднання цих компонентів» [250, 107], при цьому головна відповідальність за якість постановки твору кладеться на диригента який, досягаючи єдності усіх

компонентів вистави, повинен створити цілісну художню форму. І далі С. Турчак з притаманною йому духовною чистотою відповідає на питання про лідерство: «Така єдність можлива лише при цілковитій творчій взаємодії всіх учасників вистави у прагненні до найкращого результату, у підпорядкуванні особистих інтересів інтересам мистецтва» [250, 107]. Дійсно, на підпорядкування інтересам мистецтва здатна лише *особистість* – феномен вищої духовної цінності.

І на завершення звернемося до концепції, що яскраво представляє персоналістичний напрямок у музикознавстві і, відтак, поряд з самою ідеєю персоналізму, стала основоположною для подальших пошуків у даному дослідженні. Це *концепція музично-виконавських архетипів як типів стилетворення О. Катрич*, створена на прикладі диригентської творчості і викладена у працях «Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)» [82], «Поняття музично-виконавського архетипу (до питання класифікації музично-виконавських стильових явищ» [79] та ін. Вказана концепція основана ідеях Г. Ф. Гегеля [43] і Ф. Ніцше [160], зокрема з відомої праці останнього «Народження трагедії з духу музики» [298], присвяченій дуалізму типів естетичного переживання у генезі давньогрецької трагедії.

Г. Ф. Гегель вирізняє два різних способи виконання у музичному мистецтві, що мають в основі протилежні спрямування – зосередження на творі і реалізація художньої концепції на основі насамперед власних засобів [43, 315]. Розмежовуючи два підходи до виконання, філософ на прикладі богині Антигони показує відмінність діонісійського від аполонічного як почуття і свідомості, підземного і земного, нічного і денного, жіночого і чоловічого: «...боги, яких вона шанує – це підземні боги Аїда, які є богами внутрішнього почуття, любові, кровних уз, а не денними богами самосвідомого життя народу і держави» [43]. На жіночий, чуттєвий первінь у діонісійстві вказував попередник Ф. Ніцше, швейцарський вчений Й. Я. Багофен⁸ [115], стверджуючи, що культ Діоніса має в основі матріархальний принцип, символом якого є двоколірне яйце, яке означає

⁸ Про погляди Багофена, а водночас Г. Ф. Гегеля і Ф. Ніцше на діонісійство див. працю Т. Ліфінцевої [115].

верховний закон, долю, велику Мойру, що є старшою за самого Хроноса [275]. Дослідник співставляв аполонічне і діонісійське як символ і міф, де міф є тлумаченням символу, переплетення яких дає «чудове явище», при цьому для символу притаманний показ явища як єдності, для міфу – через послідовний ряд незалежних подій [275; 115]. Згодом Ф. Ніцше створив цілісну систему бачення цієї дуальності, де Діоніс як первозданий Первінь, як символ жіночого, вступає у союз з Аполлоном, і з цього союзу народжується трагедія. Якими ж стають ці архетипи у Ф. Ніцше? «Правильний» аполонічний характеризується бездоганим відчуттям міри, самообмеженням, свободою від «диких поривів», натомість інший передбачає «самозабуття діонісійських станів», коли індивід, «тонучи» у цьому самозабутті, забуває усі аполонічні закони, а «діонісійська істина» постає як «істина інтуїтивна» [298].

Отож, експлікуючи теорію Ф. Ніцше у сферу виконавського музикознавства, О. Катрич створює дефініції архетипів, якими користуватимемося у нашому дослідженні: «аполонічний музично-виконавський архетип – це такий узагальнюючий тип виконавського мислення, який характеризують розповідний спосіб викладення музичного матеріалу твору та принципи пропорційності, симетрії, довершеності в сфері музичної форми» [80, 9] (відповідно, «символ»); «діонісійський музично-виконавський архетип – це такий узагальнюючий тип виконавського мислення, який характеризують подієвий спосіб викладення музичного матеріалу твору та принцип динамізму, наскрізності в сфері музичної форми» [80, 9] (відповідно, «міф»). Ці архетипи дослідниця трактує у контексті їх загально естетичного розуміння як класичного і романтичного типів творчості, що має витoki у баченні Арістотелем як епосу і драми, Г. Ф. Гегелем – об'єктивного і суб'єктивного, Й. В. Гете – епічного і драматичного, Й. Ф. Шиллером – раціонального та емоційного, С. Й. Гессеном – філософського і художнього [78, 156]. Згодом дослідниця обґрунтовує третій, орфічний архетип, трактуючи його як синтетичний, який поєднує ознаки і аполонічного, й діонісійського. Апелюючи до того, що вчення Орфея є результатом облагороджуючої дії аполонівського первня на діонісійство, і його

прихильники поєднали воєдино розмаїття суперечливого, багатовимірного світу, а в результаті витворили уявлення про єдине пантеїстичне божество Протогонос [78, 157], О. Катрич приходять до трактування ідеї орфізму у контексті музичного виконавства. Ця ідея, що, на думку вченої, передбачає поєднання, на перший погляд, «непоєднаних» складових у повній гармонії, є основою узагальненої моделі музичного мислення, структурним принципом якої, у свою чергу, є «взаємопроростання сегментів, виконавсько-ігрового, акторського, емоційно-експресивного та формально-організуючого, розумово-режисерського, досконало-пропорційного» [78, 158]. В результаті дослідниця пропонує таку дефініцію: «орфічний музично-виконавський архетип – це такий узагальнюючий тип виконавського мислення, який характеризують подієвий спосіб викладання музичного матеріалу твору та принципи пропорційності, симетрії, довершеності у сфері музичної форми» [78, 158] (відповідно, «міф у символі»). У цьому контексті пригадується наведене вище твердження Й. Я. Багофена про «чудове явище», яке створюється переплетенням аполонічного і діонісійського, символу і міфу [275], і саме таким явищем бачиться орфізм.

Таким чином, концепція виконавського стилетворення О. Катрич дає можливість для аналізу глибинних процесів розвитку камерно-оркестрового виконавства з позицій персоналізму, що складає цілі нашого дослідження.

На основі аналізу вище викладених ідей можемо ствердити, що персоналітична ідея є переконанням у субстанціональності особистісного первня, апріорної творчої активності особи. Цілісне бачення персоналізму як основи творчої діяльності індивідуальності та у взаємозв'язках особистостей було створене нами на основі сукупності різноманітних ідей та положень провідних світових мислителів, що уклали у контекст *української ментально-світоглядної картини*, акцентувавши також здобутки екзистенціалізму як смислоорієнтованого напрямку філософської антропології, що різниться з персоналізмом у поглядах на сенс людського буття (у персоналізмі людське буття обумовлене вищою силою та ідеєю трансценденції, в екзистенціалізмі воно зосереджене на самій людині), при тому є взаємодоповнюючим у вирішенні

найважливішого – *природи особистості*.

Отож, вирізнімо **головні джерела бачення ідеї персоналізму у контексті екзистенціального підходу та психології творчої особистості:**

1) світоглядні ідеї Г. Сковороди, філософія якого є «персоналістичною» за своєю глибинною сутністю. Через ідеї свободи, пізнання себе і «сродної праці» дав можливість людині як носію божественного первня бути співтворцем реальності [234]. Послідовник П. Юркевич у «філософії серця» бачить його як стрижень неповторності особистості, трактує індивідуальне-іраціональне як домінуючий первінь особистості-персони;

2) екзистенціальні погляди С. К'єркегора і Ф. Ніцше, Ф. Достоєвського і Ф. Кафки, «фундамент» такого світобачення у філософії М. Гайдеггера [41; 283], М. Бердяєва [20–23], а також К. Ясперса [272], Г.-О. Марселя [134], А. Камю [35], Ж.-П. Сартра [225] та ін.;

3) ідеї Б. П. Боуна, знакового представника американського осередку формування персоналізму, про особистість як «центральний елемент» відносин та об'єктивної реальності і про знання як про особистісний феномен, про *особу як найвищу створену цінність*, що пояснюється персональною концепцією Бога і творить сама себе [277; 278; 282];

4) концепція «християнського персоналізму» Е. Муньє про свободу як головну характеристику особистості, про те, що людина наділяє світ людським сенсом, «персоналізує» світ. Показником особистісного є трансцендентне, а зв'язок божественного з людським здійснює мистецтво [294];

5) концепція «діалогічного персоналізму» у контексті християнського «містичного реалізму» М. Бердяєва, де особистість постає як «первинна творча реальність», створена за образом Творця, а світ – як прояв творчої активності вищої особистості, якою є Бог [20]. Первинною є свобода – єдине джерело творчості [20, 56], а найвищим досягненням людини стає «трансцендування». Persona у М. Бердяєва – це «первинна творча реальність», цілісно є духом і досягає найвищого рівня у творенні: «Особистість є не субстанція, а творчий акт» [22, 20];

б) початки персоналізму в українській спадщині, ескізно окреслені у «духовному усамітненні», прагненні «чистоти люблячого людського серця» і його прилучення до Божественної любові у М. Гоголя та яскраво виявлені у концепціях П. Юркевича, О. Кульчицького та ін.; екзистенціалізм як філософська система, що отримав відгук у творчості «розстріляного відродження», «ню-йоркської групи», В. Стуса та інших митців, які спиралися як на описану національну традицію мислення, так і увібрали передові ідеї того часу. Зокрема, філософ-персоналіст О. Кульчицький наголошує на важливості самовияву особистості, яка має національно-зумовлене світовідчуття, що забезпечить природний і гармонійний розвиток суспільства у колі європейських націй [111];

7) ідеї українського психолога В. Роменця про творчість як здатність «творити світ зі своєї власної глибини...» [220, 3], про «озаріння» – інсайт, що є головною ознакою справжньої творчості, і про вчинок як найвищий творчий акт, що постала як якісно нова теорія в аналогії до «філософії вчинку» М. Бахтіна та у взаємозв'язку з теорією катарсису Арістотеля;

8) ідея пасіонарної особистості, здатної на вчинок як творчий акт боротьби і катарсису, до наднапруження і захоплюючої до своїх дій оточуючих як до співтворчості – М. Гумільова [47];

9) такі пасіонарні особистості є самоактуалізованими відповідно до теорії А. Маслоу, де самоактуалізація – це реалізація здібностей і талантів, невпинне прагнення до внутрішньої «синергії особистості» [292; 293].

Осмислення і синкретичне поєднання вказаних вище ідей є теоретичним підґрунтям концепції розвитку львівського камерно-оркестрового виконавства. Це дозволяє трактувати особистість художнього керівника – концертмейстера – диригента крізь призму описаної ідеї про «*persona*», що підтверджують численні спогади та аналітичні розвідки зарубіжних (Р. Вагнер [32], М. Римський-Корсаков [212; 213] та ін.) і вітчизняних (М. Колесса [92], Р. Кофман [105], С. Турчак [216; 250], В. Рожок [215], Г. Макаренко [131] та ін.) маестро. В результаті приходимо до висновку про ***persona* керівника як пасіонарну, самоактуалізовану, здатну на вчинок «креативну свідомість» на**

індивідуальному рівні, як індивідуальний первінь у творчій реальності.

Чинники, що є ключовими для *взаємодії особистостей у мистецькому континуумі і їх музично-виконавського творення*, бачимо у концепціях інтенціоналізму в музичному мистецтві (І. Пілатюк [190; 194]) та музично-виконавського стилетворення (О. Катрич [78–82]), які склади підґрунтя для *формулювання поняття «музично-виконавські персоналістичні інтенції»*.

Який же сенс вкладаємо у вказану лексему і як цей феномен впливає на розвиток музичного мистецтва в цілому та камерно-оркестрового виконавства зокрема? Поняття інтенції, широко опрацьоване у філософській літературі в контексті феноменології перших десятиліть ХХ століття та інших напрямків, у вітчизняному музикознавстві функціонує на прикладі інтенціонально-комунікативних аспектів композиторської та виконавської творчості. Отримавши теоретичні передумови до вивчення у працях В. Москаленка [152; 153], О. Самойленко [224], М. Ковалінаса [95] та інших вчених, феномен інтенції увійшов до музикознавчого обігу у низці досліджень певних явищ історії та теорії музичного мистецтва. У нашому дослідженні, присвяченому втіленню персоналістичних інтенцій у сфері *керівництва музичним виконавством*, чим є діяльність художнього керівника і диригента камерного оркестру, орієнтуємося на визначення засад інтенціональності, сформульоване І. Пілатюком у проєкції на *композиторську творчість*. Аналіз, здійснений на інтенціональних засадах, «займається насамперед виясненням того, як попередній життєвий досвід, спосіб ідеального моделювання реальності у вищій нервовій діяльності... асоціативне поле... проєктується на музичний твір і формує неповторний його образно-смісловий склад на перетині загальноприйнятих граматичних правил і індивідуальної авторської інтенції» [194, 96]. Екстраполюючи наведені вище міркування І. Пілатюка у сферу *розвитку музичного виконавства* та вводячи поняття «інтенція» у контекст персоналізму, спробуємо укласти власне тлумачення феномену. **Музично-виконавські персоналістичні інтенції – це цілеспрямовані творчі акти, крізь призму яких особистісні ідеальні художні моделі проєктуються на музично-виконавську реальність, формуючи її**

неповторні явища. Щодо керівництва камерно-оркестровим виконавством, то *персоналістичні інтенції художнього керівника і/чи диригента* є творчими намірами, що проектуються на створення і діяльність камерно-оркестрових колективів і загальний камерно-оркестровий рух. Тобто, аналіз реалізації персоналістичних інтенцій показує, як особистісні прагнення впливають на розвиток культурних процесів в цілому та локальні явища зокрема.

І нарешті – якими ж є ті архетипні первні, що, реалізуючись через *persona* керівника / керівників, формують стилістику виконавської діяльності колективу? Бачимо їх крізь призму персоналістичної за своєю сутністю, а тому надзвичайно важливої для нашого дослідження, концепції музично-виконавського стилетворення О. Катрич, в якій обґрунтовано аполонічний, діонісійський та орфічний типи [79; 82]. Саме їх питомими особливостями значною мірою визначаються і особливості діяльності львівських камерно-оркестрових колективів, і, зрештою, їх творча доля.

Висновки до першого розділу

Аналіз теоретичних передумов дослідження камерно-оркестрового виконавства як творчого феномену привів до таких висновків.

Камерно-оркестрове виконавство є особливим комунікативним феноменом, пов'язаним із двома типами камерного оркестру («оркестр-ансамбль» і «малий оркестр»), ієрархією рівнів діалогу у різних типах камерно-оркестрового виконавства, характерними рисами вказаного феномену з точки зору його семантики та комунікативної специфіки (мобільність, темброва персоніфікація, «інтровертований інтелектуалізм» та ін). Для еволюції камерно-інструментальної сфери у другій половині ХХ ст. притаманні зміна виконавських складів, вплив тенденції театральності (геппенінг), наповнення новим естетичним змістом. Цими ідеями керуються сучасні українські вчені (С. Павлишин, І. Польська, Н. Дика та ін.) при дослідженні проблем камерності та оркестровості.

Сучасна панорама досліджень у сфері музичного виконавства виявляє розмаїття взаємопереплетених тенденцій і стилів, цікавих колективів й окремих виконавців. Так, в останні роки з'явився ряд дисертаційних робіт, присвячених різним аспектам львівського камерного струнного мистецтва – багатим фактажем подій сучасності і таких, що привносять у наукову сферу забуті імена, твори, події. В історії львівського камерного оркестрового та струнного мистецтва дослідники акцентують, насамперед, такі риси як тяглість традицій інструментального музикування від XVI ст.; розвиток музичних традицій в полікультурній аурі Львова, роль у цьому процесі Ю. Ельснера, Ф. К. Моцарта, К. Ліпінського, С. Людкевича та ін., гастрольних турів Р. Штрауса, Г. Малера та багатьох інших митців світової слави; активний розвиток камерно-оркестрового виконавства у другій половині XX – на початку XXI століть, роль у цьому процесі провідних педагогів-виконавців музичної академії; наявність усіх найважливіших соціальних функцій камерно-ансамблевої культури (за І. Польською) у львівському музичному континуумі.

Наступний крок теоретичних пошуків – теорія персоналізму в історичному зрізі та сучасному осмисленні. Погляди провідних філософів-персоналістів (Б. П. Боун, Е. Муньє, М. Бердяєв та ін.), українських мислителів, яких відносимо до персоналістичного напрямку (Г. Сковорода, П. Юркевич, О. Кульчицький) показують сутність *особистості як «творчого акту», як «вмістилища божественного»,* а філософські та психологічні теорії творчості доводять роль у ній персонального єства, самоактуалізованої особистості, здатної до інсайту, катарсису та вчинку (М. Бахтін, В. Роменець, А. Маслоу та ін.). В результаті головний акцент ставимо на тому, що *індивідуальний первінь особистості є «первинною творчою реальністю», «актом творення» та «пусковим механізмом» творчості водночас.* Вказані висновки дозволили трактувати особистість диригента крізь призму описаної ідеї про *«persona»*, що підтверджують численні спогади та аналітичні розвідки зарубіжних (Р. Вагнер, М. Римський-Корсаков та ін.) і вітчизняних (М. Колесса, Р. Кофман, С. Турчак, В. Рожок, Г. Макаренко та ін.) диригентів.

Однією із найбільш актуальних для даного дослідження стала концепція музично-виконавського стилетворення О. Катрич, основана на баченні Ф. Ніцше дуалізму типів естетичного переживання у генезі давньогрецької трагедії – аполонічного, діонісійського, а також згодом обґрунтованому дослідницею синкретичному орфічному архетипі. Роль того чи іншого архетипу для процесу творення художньої концепції твору як творення культури, значення його сутнісних характеристик для комунікації «диригент» – «оркестр» і «колектив» – «реципієнт» аналізуватиметься у наступних розділах на прикладі львівських камерних оркестрів та їх керівників.

РОЗДІЛ 2.
ОСОБИСТІСТЬ ЯК РУШІЙ РОЗВИТКУ
КАМЕРНО-ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА ЛЬВОВА
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ:
ЛЬВІВСЬКИЙ КАМЕРНИЙ ОРКЕСТР «АКАДЕМІЯ»

*Таїнство мистецтва –
це таїнство особистості*

Г. Шерхен [56, 208]

Реалізація персоналістичних інтенцій у камерно-оркестровому виконавстві Львова яскраво проявилася при заснуванні та у процесі діяльності Львівського камерного оркестру «Академія», оркестрів «Perpetuum mobile», «Віртуози Львова», «Leopolis» та ін. Історія цих колективів, значна частина якої яка твориться нашими сучасниками та на наших очах, є достатньо відомою, водночас низка фактів потребували пошукової роботи та уточнень. Але метою даного дослідження у цій його частині є осмислення вказаного процесу крізь призму ідеї персоналізму, щоб зрозуміти роль особистісного потенціалу у розвитку камерно-оркестрового феномену, пошук закономірностей та тенденцій, а також виключних та особливих явищ у множинному континуумі львівського камерно-оркестрового виконавства другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Звертаючись до означення ролі особистостей в історії колективів, спиратимемося на основні положення *персоналізму*, обґрунтовані у першому розділі, які стали філософсько-психологічною призмою для проведення даного дослідження.

2.1. Історичні передумови розвитку сучасного львівського камерно-оркестрового виконавства

Соціокультурне середовище Львова зумовлене тривалими історичними

традиціями, в яких перетинаються впливи різних академічних національних музичних шкіл і окремих митців, що проявили себе як носії культури краю. Осередки академічного музичного мистецтва, які почали формуватися на західноукраїнських землях після тривалої практики ансамблевого музикування і діяльності музичних цехів, придворних магнатських капел, через століття розвинулися у сучасні навчальні, філармонічні та інші заклади, де працюють відомі колективи із власною історією. У процесах творення таких закладів і колективів ключову роль відігравали особистості-творці, чиї персоналістичні інтенції реалізувалися як «знакові» явища своєї і наступних епох. Згадаємо театрального капельмейстера Юзефа Ельснера і «лемберзького Моцарта» – Франца Ксавера (що 1826 року на честь річниці смерті батька створив професійне хорове товариство Святої Цецилії [99]), скрипаля Кароля Ліпінського і музичних діячів Михайла Вербицького й Станіслава Людкевича, велику плеяду пасіонарних митців ХХ ст., що відіграли провідну роль в культурно-мистецькому житті Львова та західноукраїнських земель, сприяючи формуванню *камерно-оркестрового професіоналізму* в академічно-навчальній, філармонічній і театральній сферах⁹.

Перші згадки про професійне музичне виконавство у Львові, що на той час мало камерний вигляд, як свідчать місцеві архіви, сягають XVI ст. Принамні, сьогодні можемо вивчати статuti та інші документи музичного цеху католицького братства, що на той час мав сербську та італійську капели, від 1580 року [257], а також Успенського ставропігійського братства, утвореного 1585 року, що відстоювало культуру та освіту українства. Відомості про інші музично-виконавські колективи твердять про множинні ансамблі, сформовані, як правило, також на національній основі – єврейські, циганські та ін., а також за фаховим принципом, наприклад, у сфері військової музики. Аналізуючи дані факти, О. Грабовська стверджує, що «в ансамблях епохи відродження та бароко з їх взаємозамінністю партій, імпровізаційністю, зміною ролей-масок у

⁹ Див. праці Д. Колбіна [98; 99; 287–289], Л. Кияновської [89; 90; 285], І. Пилатюка [191], О. Драгана [57; 58] та ін.

концертуванні найяскравіше себе виявили принципи вільної колективної гри, як вияву розкріпачення, самовиразу творчої особистості, згідно з ігровою моделлю теорії культури Гайзінга (*homo ludens*)» [44, 15], а також згадує про наведений М. Друскінім німецький вираз «*Spielfreudigkeit*», що означає «радість у процесі гри» [62, 113]. Варто наголосити: **«принципи... колективної гри» як «самовираз творчої особистості», що передбачає «радість у процесі гри», і саме ці принципи, на нашу думку, відродяться і стануть основоположними для камерного виконавства у ХХ–ХХІ ст.**

Наступна доба розвинула вказані зародки професійного музикування у Львові. Першими публічними концертами вважаються ті, що відбулися у ХVІІІ ст. в Соборі святого Юра та Домініканському соборі, де виступили хор і оркестр [114, 596]. У ХІХ ст. важливу роль для майбутнього розвитку оркестрового та ансамблевого інструментального виконавства почало відігравати Товариство св. Цецилії та ряд інших товариств, що виникали у мультикультурному Львові на базі національних груп.

Вже у другій половині ХVІІІ – у ХІХ ст. можемо вирізнити декілька особливих постатей, які можемо назвати *persona* як «творчий акт», що актуалізували розвиток музичної культури Львова в цілому і сприяли поширенню професійної інструментальної культури зокрема. Це театральний диригент, організатор першого філармонічного товариства та вчитель Ф. Шопена у Варшавській консерваторії Юзеф Ельснер [299], диригент, піаніст і композитор Франц Ксавер Моцарт, скрипаль-віртуоз і композитор Кароль Ліпінський, скрипаль Станіслав Сервачинський, чиїми вихованцями були Й. Йоахім та Г. Венявський, композитори і хорові диригенти Михайло Вербицький й Іван Лаврівський, диригенти і композитори Кароль Мікулі й Мечислав Солтис та їх сучасники і послідовники. Першим вагомим осередком, що сприяв розвитку оркестрового виконавства, став заснований 1789 року професійний австрійський театр. Дослідниця його діяльності Т. Мазепа стверджує, що «перша львівська австрійська антреприза складалася з групи 25 акторів, у тому числі співаків, а також невеликого оркестру, хору і балету... хоча як самостійний жанр балет у

Львові ще не існував. Львівська австрійська сцена швидко утвердилась як культурний осередок у межах всієї імперії, а Львів розглядався як одне із провінційних міст Австрії з власним театральним середовищем. Крім участі у виставах, акторський колектив був учасником різних офіційних урочистостей міста. У театрі влаштовувалися міські бали, так звані «редути», перші симфонічні концерти, що носили назву «музичних академій». Їх організаторами були Ф. Г. Булла та Ю. Ельснер» [130, 6]. У цьому театральному середовищі, а саме – в австрійському театрі, який функціонував до 1872 року, у театрі мецената Станіслава Скарбка, на той час третьому за розмірами театрі Європи, що був відкритий 1849 року, а також у Товаристві святої Цецилії, Галицькому музичному товаристві, товаристві «Руська бесіда» та в інших осередках, – набули нового розвитку австрійські, німецькі, польські, чеські традиції інструментального виконавства, формувався цей вагомий пласт й української музичної культури.

Окремої уваги заслуговує постать К. Ліпінського (1790–1861) як одного із фундаторів струнно-смичкового виконавства у Львові, якому присвячені наукові розвідки В. Григор'єва [46], Л. Кияновської [285], Д. Колбіна [287–289], І. Пилатюка [191], Й. Поврожняка [303] та ін., що став 1812 року капельмейстером німецької опери у Львові. К. Ліпінський написав ряд скрипкових концертів, а як скрипаль-віртуоз, якого порівнювали з сучасником Н. Паганіні, називаючи «північним Паганіні» (з італійським скрипалем неодноразово виступав у концертах і присвятив йому цикл «Trzy kaprysy na skrzypce solo» op. 10), дав низку концертів у Львові, де виконувалися твори П. Байо, Л. Бетовена, Д. Б. Віотті, Р. Крейцера, Д. Тартіні та інших митців [238, 22]. Кароль Ліпінський «формується як мистець у перших десятиліттях ХІХ ст., орієнтуючись передусім на польські національні фольклорні та професійні джерела, а водночас і на провідні західноєвропейські романтичні школи (передусім італійського та німецького зразка, тяжіючи до романтичних ідеалів Паганіні, Россіні, Белліні, Вебера, Шуберта, а також польської школи ХVІІІ сторіччя), проте подекуди, особливо в повільних частинах його концертів, можна

почути і відголос українських пісень, думок, що цілком природно в багатонаціональному середовищі... Ліпінський вважається найвизначнішим перед Шопеном польським композитором, що закладав підвалини національного стилю в інструментальній музиці, передусім у великих циклічних та одночастинних опусах – концертах, фантазіях, віртуозних скрипкових п'єсах, а також піснях» [89, 10], – стверджує Л. Кияновська про скрипаля-композитора.

Наприкінці XIX – початку XX століть з цього ґрунту виростуть високопрофесійні оркестрові колективи у заснованому 1900 року Великому міському театрі (оперному театрі) та філармонії, з якими співпрацювали Густав Малер, Ріхард Штраус, Руджеро Леонкавалло, а також Людвік Челянський, Генрик Ярецький, Генрик Мельцер-Щавінський на багато інших відомих митців. Досліджуючи процес формування диригентського та оркестрового виконавства у Львові у першій третині XX ст., дослідники стверджують про те, що у програмах колективів театрів і філармонії були кращі взірці європейського музичного мистецтва, а постійному розвитку сприяла активна співпраця колективів із диригентами-гастролерами. Аналізуючи перший сезон Львівської філармонії, А. Савка знаходить відомості про те, що «практично оркестр Львівської філармонії під батутами різних диригентів (як місцевих, стаціонарних – Л. Челянський, Г. Ярецький, Г. Мельцер, так і видатних гастролерів – Р. Штраус, Г. Малер, Р. Леонкавалло, Л. Перозі, М. Карлович) зумів охопити весь історичний зріз розвитку симфонічної музики як такої, від полотен раннього симфонізму до прем'єр творів сучасних композиторів. При цьому жанрова палітра виконаної симфонічної музики – вражаюча: це симфонії, симфонічні увертюри, поеми, сюїти, симфонічні картини, концерти для різних інструментів, попури, оперні увертюри, фрагменти з музики до театру, балетна музика, симфонічні п'єси, найрізноманітніші аранжменти» [223, 63].

У міжвоєнне двадцятиріччя діяльність Львівської опери була майже повністю зумовлена роботою польської трупи, а також, за свідченнями О. Паламарчук, окремими виставами «Руської (Української) бесіди». Від 1939 року приходять радянські диригентські кадри – Макар Гончаров, Микола

Покровський, Ісаак Паїн. У роки Другої світової війни тут мали окремі можливості підтримувати українську культуру композитори-диригенти Лев Туркевич, Ярослав Барнич, розпочав творчий шлях Ярослав Вошак. Однією із провідних постатей стає Микола Колесса – фундатор сучасної львівської диригентської школи, що блискуче поєднав західноєвропейський і національний досвід і традиції. Як свідчить періодична преса того часу, «перший концерт під орудою Миколи Колесси мав повний успіх. З відродженою силою і запалом приготували наші музиканти свій виступ і цим поставили підвалини для розвитку музичної культури старовинного українського міста Львова» [251]. Поряд із музичними виставами, відбувалися святочні академії на честь Тараса Шевченка, Лесі Українки, Миколи Лисенка, де брали участь провідні львівські митці [187]. Прикметно, що у цих академіях виступали інструментальні ансамблі й провідні солісти, в тому числі майбутня очільниця Львівського камерного оркестру Олександра Деркач, а також інші скрипалі, піаністи, співаки: львів'яни Одарка Бандрівська, Юрій Крих, Роман Савицький, Ірина Крих, кияни Рада Лисенко, Тарас Микиша, музиканти з діаспори Зенон Дольницький, Євгенія Винниченко-Мозгова, Христя Колесса, Іванна Іваницька-Синенька, Галя Левицька, Орест Руснак, струнний квартет, куди увійшли В. Цісик, О. Березовський, В. Загорожний, Р. Согор, а також багато інших митців. Диригентами і керівниками хорів та ансамблів виступали Євген Козак (Львівське радіо), Микола Колесса («Думка», «Бандурист»), Євген Цимбалістий (симфонічний оркестр Берлінської інструментальної колегії) [186, 70–74] та ін.

Отже, яким було *камерно-інструментальне* мистецтво у Львові ХІХ–ХХ століть? Його розвиток великою мірою пов'язуємо із заснуванням і діяльністю консерваторії – музичного інституту та товариств, які підготували їх появу. Сьогодні володіємо відомостями [126; 118], що показують активну концертну практику, етапи якої пов'язують із тими чи іншими *особистостями, чий інтенції творили нові явища камерно-інструментального виконавства:*

- відкриті публічні камерні (і симфонічні) концерти від 1796 р. влаштувала «Музична академія» на чолі з Ю. Ельснером, що

- об'єднувала артистів оркестру австрійського театру та музикантів-аматорів;
- ансамблеві вечори на літніх майданчиках міста у 1812–1813 рр. організовувалися зусиллями К. Ліпінського, котрий також виступав у складі ансамблів і невеликих оркестрів;
 - від 1824 р. завдяки К. Ліпінському розпочинається практика абонементних концертів квартетної музики двічі на тиждень. Як стверджують сучасники, «завдячуючи видатному польському музикантові львівська публіка познайомилася із найбільш професійним жанром камерно-інструментального музикування на той час – класичним струнним квартетом. К. Ліпінський був тою рушійною силою, що пробудила львівських професійних музикантів та аматорів до інтенсивної камерної діяльності» [118];
 - від 1826 р. до спільного музикування у складі оркестрів та ансамблів разом з «Музичною академією» Ю. Ельснера також залучало професійних виконавців та музикантів-аматорів Товариство святої Цецилії на чолі з Ф. К. Моцартом, який брав участь у камерних концертах як піаніст у палаці своєї учениці Ю. Бароні-Кавалькабо;
 - кульмінація розвитку камерного ансамблевого та оркестрового виконавства у ХІХ столітті відбулася завдяки діяльності К. Мікулі, що очолив Галицьке музичне товариство та консерваторію у 1858–1888 рр. У консерваторії влаштовуються постійні камерні концерти, де маестро Мікулі виступає як піаніст, зосереджуються педагогічні кадри – скрипалі З. Брукман і Е. Плейнерт, віолончеліст Й. Вольман, контрабасист Й. Черни, флейтист-фаготист К. Гайдріх, започатковується традиція відкритих камерно-інструментальних концертів викладачів і студентів;
 - наступним діячем музичної культури Львова і Галичини, що надав особливого статусу камерно-інструментальному мистецтву, став український композитор, диригент і педагог С. Людкевич, котрий, як директор заснованого 1903 року Вищого музичного інституту імені

М. В. Лисенка, у 1912 р. започатковує вечори класичної камерної музики – нову концертно-виконавської діяльності викладачів і студентів, де виступав струнний квартет О. Шлапаківни, а також скрипалі-педагоги Є. Щедрович-Ганкевич, Р. Придаткевич і студент Є. Перфецький, віолончелісти Б. Бережницький і А. Вольфсталь, піаністи В. Барвінський, Т. Шухевич та ін.;

- із Вищого музичного інституту вийшла велика плеяда молодих талановитих фахівців, які після навчання у консерваторіях західноєвропейських столиць повернулися у Галичину як сформовані солісти і камерні виконавці – відомі піаністи В. Божейко, Г. Левицька, А. Рудницький, Р. Савицький, скрипалі Ю. Крих, Р. Криштальський, С. Левицька, О. Москвичів, віолончеліст П. Пшеничка та ін., що у свою чергу, стимулювало розвиток камерної композиторської творчості львівських авторів – В. Витвицького, М. Колесси, Й. Коффлера, Б. Кудрика, З. Лиська, Р. Сімовича, С. Туркевич-Лукіянович та інших митців.

Можемо підсумувати, що діяльність не тільки солістів-інструменталістів, а й інструментальних ансамблів і оркестрів пов'язана з іменами талановитих митців, що бачимо у контексті персоналістичного погляду. Саме з цього середовища взяло витoki камерно-оркестрове мистецтво Львова, що згодом розвинеться у потужний рух. Ці витoki сформували той унікальний досвід, який дав можливість у другій половині ХХ ст. здійснити стрімкий розвиток камерно-оркестрового виконавства, представленого, насамперед, Львівським камерним оркестром. Його випускники у 1990-х роках і вже у ХІХ ст. стали артистами «Perpetuum mobile», «Віртуозів Львова», «Leopolis'у», а також ряду інших колективів. Кращі львівські колективи конкурують з іншими українськими («Київські солісти» Богодара Которовича) та зарубіжними колективами.

У музичному житті Львова у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. з'явилися й інші *множинні явища* камерно-оркестрового мистецтва, як, наприклад, «Камералістік», близькі до камерно-оркестрового виконавства

ансамблі давньої музики «Ground-Folk», «Кластер», «Ricerca», колективи Львівського національного університету імені І. Франка, Львівського музичного училища імені С. Людкевича, Львівської середньої спеціальної музичної школи-інтернату імені С. Крушельницької, Львівського музично-педагогічного училища та ін. Камерні склади є в великих оркестрах, як, наприклад, Заслуженої академічної хорової капели «Трембіта», Молодіжного симфонічного оркестру «INSO-Львів» та ін. Проте, *витоки цього процесу знаходимо в єдиному творчому феномені – Львівському камерному оркестрі «Академія», до аналізу розвитку якого приступаємо у наступному підрозділі.*

2.2. Львівський камерний оркестр «Академія» як творчий феномен

Львівський камерний оркестр «Академія» є знаковим для української культури та особливим з огляду на роль *особистостей* в його історії. Особливість колективу визначається основними віхами творчого розвитку, тісно пов'язаними з українською історією другої половини ХХ – початку ХХІ ст., та тими множинними зв'язками, які утворилися в оркестру як з його безпосередніми очільниками, так і з багатьма відомими маестро – запрошеними диригентами і солістами. Тому *спробуємо виявити пасіонарну роль особистостей в історії Львівського камерного оркестру «Академія», окреслити етапи функціонування колективу та проаналізувати вплив особистостей керівників і диригентів на його розвиток, спираючись на матеріали з історії оркестру та інтерв'ю з визначними маестро.*

Львівський камерний оркестр – колектив, заснований 1959 року у Львівській державній консерваторії імені М. В. Лисенка, що формувався у понад півстолітній історії, й у 2005 році з ініціативи ректора Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, скрипаля і диригента колективу І. Пилатюка отримав назву «Академія». З оркестром працювали і працюють пасіонарні особистості – О. Деркач і М. Скорик, М. Вайцнер, В. Заранський, А. Микитка і І. Пилатюк, ряд запрошених диригентів і солістів, здатних через

реалізацію персоналістичних інтенцій розкривати сенс творчості в оркестровому звучанні, серед яких – знамениті Гідон Кремер і Тетяна Грінденко, Ігор Ойстрах, Ісаак Паїн та Олег Крися, Олександр Ейдельман і Кето Хучуа, Юрій Башмет, Володимир Співаков і Богодар Которович, Олександр Слободяник, Вера Горностаєва і Наталія Гутман і значне число інших знаних музикантів. Оркестр має честь виступати практично з усіма кращими львівськими виконавцями, які, у свою чергу, мають честь виступати з оркестром. Співпраці з усіма солістами, диригентами, композиторами присвячено ряд джерел з історії Львівського камерного оркестру, своєрідних літописів колективу, створених А. Микиткою, І. Пилатюком, Н. Дикою та іншими сучасниками. Ці джерела аналізуємо у попередньому розділі та ґрунтуємося на інформації із них у подальшому дослідженні. Тому подаємо імена цих видатних митців, а часто – і молодих солістів, для яких «Академія» відкрила нові сценічні горизонти¹⁰, оскільки саме

¹⁰ *Подається за джерелами: [141; 142; 122] та на основі власних спостережень:*

– *солісти-інструменталісти, окремі з яких виступали і як диригенти:*
 А. Амендуні, К. Баран, Ю. Башмет, А. Белов, Б. Блох, М. Брилинський, О. Брусіловський, Х. Буніатішвілі, М. Вайман, В. Вайцнер, М. Вайцнер, В. Винницький, К. Віленьський, В. Гінзбург, В. Горностаєва, Т. Грінденко, Г. Гутман, Н. Гутман, С. Дайч, К. Даньчовська, О. Деркач, С. Джевецкі, Я. Джевецкі, Ф. Дружинін, С. Ейдельман, Й. Ермін, В. Заранський, В. Захаров, Н. Зерцалова, Д. Йоффе, А. Карпак, О. Каськів, Я. Ковальчук, Х. Колесса, Б. Которович, О. Которович, С. Кравченко, Г. Кремер, Б. Крися, О. Крися, О. Криштальський, О. Кудряшов, Ж. Лень-Масляк, О. Любімов, Я. Мигаль, Ж. Микитка, І. Монігетті, М. Мунтян, В. Носов, І. Ойстрах, А. Пушкарьов, А. Пилатюк, Н. Пилатюк, О. Пірієв, О. Рапіта, А. Савицька, О. Слободяник, О. Созанський, В. Співаков, М. Стріхарж (почесний президент оркестру), Н. Хома, В. Цайтц, І. Четусь, Е. Чуприк, Л. Шутко, О. Шутко, Ю. Шутко та багато інших;

– *диригенти:* Д. Агнолетто, С. Амбарцумян, Ю. Бервецький, С. Веляник, С. Вінярчик, К. Гагель, С. Гальоньські, Я. Гнатовський, Б. Дашак, Ю. Домаркас, В. Жадько, І. Жук, К. Карабиць, О. Ковалів, М. Колесса, Я. Колесса, Ю. Луців, Г. Маттес, І. Паїн, К. Пендерецький, І. Пилатюк, Д. Пілсбері, Р. Ревакович, В. Сивохіп, М. Скорик, С. Сондецькіс, М. Творек, К. Хагель, І. Юзюк та ін.;

«*persona*» як ідея і її конкретне втілення в історії львівського камерно-оркестрового виконавства є центральним фокусом представленого дослідження. За більш як піввіку діяльності колектив став справжньою школою оркестрового виконавства для сотень учасників – студентів Львівської консерваторії – інституту – академії, що не лише освоїли ази виконавства, а й, захоплені ідеєю, почали створювати камерні оркестри в інших обласних центрах України.

Активна діяльність колективу під керівництвом талановитих митців, постійна напружена праця і потужний вплив особистісного фактору на історію оркестру стали основою його здобутків у конкурсно-фестивальній сфері. Це Конкурс камерних оркестрів і ансамблів (Київ, 1983) – перша премія, Перший міжнародний конкурс камерної музики «Золота осінь» (Хмельницький, 1993) – перша премія, Перший фестиваль «Стравінський і Україна» (Луцьк, 1994) – диплом та ін. Колектив є володарем Великої срібної медалі Ріхарда Вагнера (Байройт, 1994), лауреатом премії «Львівська слава» імені Станіслава Людкевича (Львів, 2001) та інших відзнак. Маючи вже суттєвий сценічний досвід і репертуар, у 1982 році оркестр у співпраці з Львівською філармонією започаткував музичний фестиваль «Віртуози країни» (що пройшов й більш успішні, і складні періоди своєї історії¹¹ і на даний час є успішною акцією під назвою Міжнародний фестиваль музичного мистецтва «Віртуози»), пов'язав свою сценічну долю із Міжнародним фестивалем сучасної музики «Контрасти»

– *солісти-вокалісти*: М. Байко, Л. Божко, О. Востряков, Н. Дацько, В. Ігнатенко, Т. Карпатська, О. Кровицька, З. Кушплер, І. Кушплер, А. Липник, Н. Матвієнко, Т. Поліщук, Н. Руденко, Н. Свобода, С. Степан, Н. Тичинська, Б. Хідченко, А. Хьольські та ін.;

– *композитори*: В. Камінський, О. Козаренко, О. Криволап, Ю. Ланюк, К. Пендерецький, М. Скорик, Б. Фроляк, Я. Якуб'як (оркестрові переклади, ораторські виступи) та ін.;

– *колективи*: Камерний хор ім. Б. Лятошинського (кер. – В. Іконник), Московський камерний хор (кер. – В. Мінін), камерний хор «Глорія» (кер. – В. Сивохіп), а також з співпраця з київським, латвійським, литовським, братиславським камерними оркестрами, «Шимановські квартет і друзі» та ін.

¹¹ Див., наприклад, статтю Л. Кияновської «Блиск і злидні “Віртуозів – 96”» [84].

(з 1995) і є «знаковим» колективом вказаних акцій. Від 1990-х років, коли відкрилися можливості для зарубіжної співпраці, Львівський камерний оркестр постійно виступає на міжнародних і кращих українських сценах, що постійно згадується його біографами¹².

Окрім участі у чисельних акціях, колектив здійснив велику кількість записів, в тому числі на Українському радіо (близько 60 фондових записів), Українському телебаченні (програми «Classik-прем'єр», «Імпреза», «Акорди» та ін.), аудіокасети (4), CD (12) [122]¹³ під орудою М. Скорика та І. Пилатюка.

¹² *Подається за джерелами: [141; 142; 122] та на основі власних спостережень:*

– виступи за рубежом: в Німеччині – на фестивалі «Treffen» (Байройт) та ін.; в Польщі – на фестивалях «Дні камерної музики» (Ланьцут), «Схід-Захід» (Зельона Гура), «Дні музики у Міколуві» (Міколув), «Різдвяні колядові вечори» (Катовіце), «Дні кантатно-ораторійної музики» (Перемишль), Фестивалі української культури в Польщі, «Бесчеди без кордонів», на сценах Варшави, Сопота, Люблана, Гданська, Кракова, Жешува, Санок, Кельце та ін.; у Республіці Білорусі – «Январские музыкальные вечера» (Брест); у Швеції – на сценах Стокгольма, Ескільстуни, Нури та інших міст; а також у Франції (Страсбург, Рада Європи), Латвії (Рига), Литві (Вільнюс), Російській Федерації (Москва) та ін.;

– акції в Україні: «Київ Музик Фест» (Київ), «В гостях у Айвазовского» (Феодосія), «Дні Львівщини на Харківщині» (Харків), «Музика – наш спільний дім» (Харків), мистецький проект «Сім слів Христа» (Київ, Львів), у Львові – фестивалі «Віртуози», «Музика українського зарубіжжя», «Пам'яті жертв голодомору», «Дні Європи у Львові», «Дні американської і української музики», Фестиваль музики Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Д. Скарлатті, «Молоді композитори світу», щорічні концерти «Різдвяний музичний дарунок» та ін.; виступи на сценах Національного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка, Національної філармонії України, Національному будинку органної і камерної музики України, концертних залах більшості обласних центрів та ін.

¹³ В тому числі «З любов'ю в серці» (2004), «Львівські імпресії» (2005), «La belle musique» – транскрипції М. Скорика (2005), «Сад пристрастей» (2005), Клавирні концерти Й. С. Баха (солістка Ж. Микитка, 2006), «Akademia LIVE» (2008), Пори року і танго Астора П'яццолли (солісти А. Белов і К. Баран, 2012), солоспіви В. Барвінського, С. Людкевича, М. Скорика (солістка О. Кровицька), оркестрові твори В. Витвицького, М. Колесси (диригент І. Пилатюк), «Ретроспективи 1959–2010 рр.», «М. Скорик назавжди» (2014), Музика Е. Шоссона (солісти В. Винницький і О. Брусіловський, 2014) [122].

Сьогодні історія колективу найбільш повно висвітлена у документальній розповіді корифея оркестру Артура Микитки, присвяченій сорокаріччю діяльності – «Львівський камерний оркестр. 1959–1999» [141], альбомі «Львівський камерний оркестр» до півстолітнього ювілею [142], а також ставала об'єктом чисельних статей у періодиці. У наукових дослідженнях колектив побіжно згадується при аналізі тенденцій сучасного музично-виконавського мистецтва Львова в аспекті академічного камерно-ансамблевого музикування у дослідженні О. Грабовської [44], в огляді львівського струнно-смичкового виконавства та педагогіки як полікультурного феномену у праці Р. Солтиса [238], у виданні про засновницю і багаторічного керівника оркестру «Леся Деркач – скрипалька, камералістка, педагог у наукових дослідженнях та спогадах» в упорядкуванні А. Микитки, Н. Дикої та редакції І. Пилатюка [113], у наукових публікаціях Н. Дикої [50; 52–55], спогадах О. Криштальського [167] та інших митців, пресі та ін. Тому вивчення діяльності оркестру «Академія» як феномену камерного виконавства та кризь призму ролі особистості в його історії є актуальним і давно на часі.

Яким чином оркестр досягнув достатньо високого міжнародного рівня, будучи студентським колективом? Очевидно, найважливішу роль у цьому процесі відіграв фактор персоналістичних інтенцій тих талановитих митців, які пов'язали своє життя із Львівським камерним оркестром, та їх самовіддана співпраця з молодим, повним ентузіазму поколінням музикантів.

Знаменно, що імпульсом для створення колективу стала видатна *особистість*. Це всесвітньо відомий диригент та альтист Рудольф Баршай (1924–2010), який наприкінці 1950-х «блискуче» виступив у Львові з бароковою програмою. Нагадаємо, що саме маестро Р. Башай у 1955 році створив перший в Радянському Союзі Державний камерний оркестр у Москві, що стало початком важливої хвилі камерного музичного руху. Характеризуючись такими рисами як високий інтелектуалізм і витонченість у звучанні, можливість виконання камерної творчості митців, в якій були «заховані» філософічні ідеї, мобільність у гастрольно-концертній і конкурсній діяльності, камерні колективи, що почали

виникати у 1960-х роках, стали дуже популярними і в оркестровому, і в хоровому жанрах. Вони створили контраст до пануючої в радянському мистецтві тенденції до масовості і грандіозності, часто вираженої великими капелами і «датськими» творами. В Україні «камерна тенденція» започаткувалася саме від створення студентського камерного оркестру у Львові та, через п'ять років, камерного хору В. Іконника в Києві.

Ініціативу для утворення Львівського камерного оркестру, як стверджував у спеціальному інтерв'ю (здійсненому у процесі даного дослідження) А. Микитка, висловили студенти консерваторії на чолі з Д. Москвіт-Савко, згодом артисткою симфонічного оркестру Львівської філармонії. Побажання студентства й особисті прагнення, викликані враженням від концерту, втілила в реальність у вигляді нового львівського колективу викладач консерваторії Олександра Деркач. Цю ідею підтримали педагоги консерваторії Дмитро Лекгер, Арсеній Котляревський, Станіслав Людкевич, ректори Микола Колесса та згодом Зенон Дашак, який, за словами А. Микитки, надав оркестру офіційного статусу навчального колективу і впровадив у навчальний план [141, 3–4]. Засновники колективу довели на практиці дієвість студентського колективу в тому сенсі, що плинність оркестрантів, попри відомі труднощі, за словами сучасної преси, є важливим ефективним методом проти «заштампованості, рутини, монотонності та схематизму» [165].

Як згадував А. Микитка в інтерв'ю, «оркестр виник у середовищі полум'яних ентузіастів, які під враженням виступу оркестру Баршая були осяяні ідеєю створення подібного колективу у Львові». «...Ентузіастів, які... осяяні ідеєю створення...» – цей вислів дуже точно передає той стан, який потрібен для «запуску» психічних процесів, що викликають потрібні персоналістичні інтенції як «творчі акти об'єктивної реальності». Поряд з Лесею Деркач, також під враженням виступу оркестру Баршая, були Богдан Каськів, Валентина Лапсюк, Діна Савко, Анна Геннел та інші митці, чийм захопленням оркестр став на десятиріччя. На першому етапі діяльності творче ядро колективу у вигляді ансамблю, що у 1960–1961 роках перетворився в оркестр, сформували

Олександра Деркач, Мирослав Скорик, Матіс Вайцнер, Артур Микитка, Володимир Заранський (скрипка), Харитина Колесса (віолончель), Віра Вайцнер (клавесин), Адріан Фединський (контрабас)¹⁴. У колективі панувала атмосфера величезного бажання і захоплення творчістю, яку і сьогодні утримують його очільники, що самі пройшли «творче горнило» оркестру. При цьому кожен учасник хотів докласти зусиль, щоб Львівський камерний відбувся.

На сьогодні оркестр пройшов два великих періоди розвитку:

- 1) період діяльності художнього керівника Олександри Деркач (1959–1990) і концертмейстера-керівника Матіса Вайцнера (1960–1990); від 1973 року помічником концертмейстера був Володимир Заранський, що згодом очолив колектив як концертмейстер і керівник (1990–1991);
- 2) період діяльності художнього керівника і диригента Мирослава Скорика (від 1991 р.) і концертмейстера-керівника Артура Микитки (від 1992 р.), а також диригента Ігоря Пилатюка (від 2000 року), що пройшли «школу оркестру» як його учасники в перший період розвитку.

Розглянемо кожен період діяльності колективу, вирізняючи його характерні риси, здобутки і напрацювання, аналізуючи факти крізь призму ідеї персоналізму.

2.3. Львівський камерний оркестр у 1959–1990 рр.: втілення новаторської ідеї камерності у мистецтві радянської доби

Прагнучи показати вплив *persona* на розвиток Львівського камерного оркестру, насамперед окреслимо головні віхи життєтворчості і питомі риси

¹⁴ Серед учасників першого складу: скрипалі Юрій Березін, Матіс Вайцнер, Катерина Грица-Геннел, Петро Дроща, Марк Зельманович, Богдан Каськів, Зоя Кобищан-Мерцалова, Ріта Коновалова, Валентина Лапсюк, Тетяна Маміконова-Шуп'яна, Діна Москвіт-Савко, Естера Шац; альтисти Орест Бодак, Олександр Гірський, Ірина Литвинова, Едуард Ріфман, Богдан Семко, Жанна Скринник, Владислав Шейкін; віолончелісти Олексій Бородін та Борис Осокін [144, 391–392].

особистості *Олександри Деркач (1924–2004)*, заслуженого діяча мистецтв України, професора. Які особисті риси Лесі Деркач відіграли провідну роль для становлення і розвитку Львівського камерного оркестру, а відтак – і всього сучасного камерно-оркестрового виконавства Львова і західного регіону України як одного із центрів сучасного європейського музичного мистецтва? Безумовно, окрім музики у виконанні Львівського камерного оркестру, найкраще характеризують О. Деркач спогади сучасників – колег. Це насамперед М. Скорик, А. Микитка, І. Пилатюк, В. Заранський, Х. Колесса, Л. Шутко та інші оркестранти, студенти, композитори і диригенти, з якими співпрацювала артистка. Тому, спираючись на існуючі записи та особисті інтерв'ю з учасниками Львівського камерного оркестру під керівництвом О. Деркач, а також на відомості з вище перелічених джерел, вирізимо найважливіші риси.

Найперше відмітимо високу загальну культуру і полум'яний патріотизм, які мисткиня винесла з батьківського дому Деркачів – фольклориста Пилипа і літературознавиці, франкознавиці, лесезнавиці Марії (Фуртак), традицій родини українських інтелігентів. У біографічних нарисах часто згадують про той факт, що мама скрипальки, доктор філософії, випускниця Празького університету, у роки Другої світової війни врятувала спадщину Івана Франка і Лесі Українки. Такі пріоритети засвоїла і донька Олександра – поряд із плеканням високохудожніх вартостей світової культури молода артистка долучилася до справи збереження української культури у найважчі – воєнні й повоєнні роки. Так, збереглася інформація про участь скрипальки в українських мистецьких заходах у 1942 р. в окупованому Львові – проводилися святочні академії пам'яті Лесі Українки і Т. Шевченка та масштабне святкування сторічного ювілею Миколи Лисенка¹⁵. Також є відомою діяльність О. Деркач як пропагандиста

¹⁵ Про ці урочистості на основі інформації з декількох джерел [186; 187 та ін.] пише О. Драган у контексті дослідження постаті диригента Ярослава Вошака. Вказує, що у заходах «були задіяні донька композитора Мар'яна та син Остап, виконавці співачка та піаністка О. Бандрівська, скрипалі Л. Деркач та Ю. Крих, піаністи Р. Савицький та І. Крих, українці з-за кордону – вокалісти З. Дольницький, Є. Винниченко-Мозгова, віолончелістка

творів сучасних львівських композиторів, в тому числі В. Барвінського, що на той час потребувало глибокого розуміння сенсу національної культури і особливої людської сміливості. Це той відбиток «блискучого родоводу»,¹⁶ який стане мірилом людського і художнього світогляду, просвітницької і фахової невгамовності мисткині.

Поряд із родинним культурним вихованням мусимо наголосити на «блискучій освіті» талановитої скрипальки. Закінчивши Вищий музичний інститут (1939) у класі професора Осипа Москвичіва (1888–1974), знаного соліста, ансамбіста з піаністками В. Божейко і Г. Левицькою, скрипаля-композитора та педагога, учня С. Барцевича у Варшаві й Л. Ауера, М. Безекирського та М. Ерденка в Петербурзі [120], О. Деркач долучилася до польсько-австрійсько-російських традицій виконання, що природньо увійшли у європейське культурне середовище Львова. Згодом майбутня виконавиця і педагог стала студенткою Львівської консерваторії і випускницею (1946) класів Осипа Москвичіва і Дмитра Лекгера. Професор Д. Лекгер (1896–1980) – учень Я. Гегнера (австрійсько-російської школи Л. Ауера) та М. Пресса (чесько-російської школи І. Гржималі та бельгійської – Е. Ізаї) у Москві і Ф. Ступки (чеської школи О. Шевчика) в Одесі [169; 120]. Ці шляхи, що ведуть від педагогів – фундаторів сучасного європейського скрипкового мистецтва, а також від основоположників сучасного львівського скрипкового і камерного виконавства, безумовно, стали основою професійної майстерності та художніми орієнтирами для самої Олександри Деркач.

Х. Колесса, київські піаністи Р. Лисенко та Т. Микиша, а також струнний квартет (В. Цісик, О. Березовський, В. Загорожний, Р. Согор), ансамблі й хор Львівського радіо під керівництвом Є Козака, хори «Думка» і «Бандурист» під керівництвом М. Колесси та ін. Було виконано лисенківську програму (оперу-хвилинку «Ноктюрн» в радіоверсії та ін.), «Кавказ» С. Людкевича, «Заповіт» Б. Лятошинського, твори В. Барвінського, В. Витвицького, П. Козицького, М. Колесси, В. Косенка, З. Лиська, Н. Нижанківського, Р. Сімовича, С. Туркевич-Лукиjanович, Я. Ярославенка та ін.» [184; 185].

¹⁶ Вислів, який застосовує Л. Кияновська до родоводу М. Скорика [88], можемо застосувати і до родинного коріння О. Деркач.

Про Дмитра Лекгера згадують як про стримано-академічного інтерпретатора, високотехнічного виконавця інтелектуального складу, про якого схвально відгукувався Д. Ойстрах, – музиканти підтримували тривалі творчі стосунки з кінця 1920-х рр. Ставши педагогом-скрипалем і очоливши у 1948 р. оркестрову кафедру Львівської консерваторії, Д. Лекгер виховав плеяду лауреатів міжнародних і республіканських конкурсів, в числі яких – Б. Каськів, О. Когут, Б. Которович, Ю. Онищенко, Г. Павлій, Л. Чайковська, Л. Шутко та ін. Учениця Ю. Онищенко описала активну концертну діяльність Д. Лекгера – соліста з симфонічним оркестром під орудою Лева Брагінського, виконавця усіх сонат і партит для скрипки соло Й. С. Баха, майже всіх сонат для скрипки соло та окремих прелюдій і фуг М. Регера, скрипкових концертів – Першого концерту Н. Паганіні, Першого концерту С. Прокоф'єва, концертів Я. Сібеліуса, Г. Ернста та інших композиторів, низки віртуозних творів Г. Венявського, П. Сарасате, творів львівських митців С. Людкевича та А. Солтиса [169, 360–372] та ін. Школа Д. Лекгера дозволила Олександрі Деркач легко вправлятися з різноманітним репертуаром, який керівник розшукувала спеціально. Саме *поєднання високого професіоналізму і пасіонарності особистості* мисткині зумовило і репертуарну політику колективу, що виявилася надзвичайно багатогранною, і його стрімкий успіх – керівник оркестру збирала найздібніших музикантів і надихала оркестр до творчості, вважаючи, що «у значному зацікавленні камерною музикою... вирішальну роль відіграють не зміна смаків чи «мода», а *світоглядні закономірності*» (курс. – М. Б.) [218].

Отримавши ґрунтовну освіту, О. Деркач стала дипломанткою Першого республіканського конкурсу виконавців імені М. В. Лисенка (1945) та Всесоюзного конкурсу скрипалів (1946), і з 1946 року розпочала педагогічну діяльність у консерваторії, а також у музичній школі-інтернаті імені С. Крушельницької, виховавши протягом десятиліть напруженої праці десятки видатних випускників, серед яких – лауреат міжнародних конкурсів, народна артистка України Лідія Шутко, доктор мистецтвознавства, професор О. Бодіна та ін. [119]. Серед них – і дипломант республіканських конкурсів Матіс Вайцнер,

який став незмінним колегою протягом більш як тридцяти років у керівництві Львівським камерним оркестром, виконуючи роль концертмейстера-керівника. Зосередивши увагу не тільки на сольному, але й камерному виконавстві, О. Деркач була вже знана за діяльністю Львівського камерного оркестру та як перша скрипка Львівського струнного квартету із Богданом Каськівим (друга скрипка)¹⁷, Зиновієм Дашаком (альт), Харитиною Колесою (віолончель)¹⁸. У 1973 р. мисткиня очолила реорганізовану роком раніше кафедру камерного ансамблю та квартету, якою попереднє двадцятиріччя (як кафедрою камерного ансамблю та концертмейстерства) керували висококласні фахівці Арсеній Котляревський (1951–1955), Віра Бакєєва-Котляревська (1955–1961), Дарія Колесса-Залеська (1961–1971), а у 1972 році було від'єднано як самостійний підрозділ клас концертмейстерства та приєднано відділ струнного ансамблю (що до того часу функціонував на оркестровій кафедрі, а викладання проводили педагоги з фаху) [118; 264]. Таким чином, на долю О. Деркач випала трудність організації і провадження роботи нової кафедри, що мисткиня з честю виконала і продовжувала плекати традиції підрозділу до 1986 року, коли її змінила Лідія Савицька (1986–1988), згодом – Георгій Павлій (1988–2002) – засновник і керівник іншого студентського оркестру академії «Perpetuum mobile» та Артур Микитка, учасник Львівського камерного оркестру з 1965 року та продовжувач традицій О. Деркач як сучасний концертмейстер-керівник «Академії» вже протягом чверті століття.

Описані «блискучий родовід» і «блискуча освіта» зумовили ту високу інтелігентність і загальну культуру, на якій насамперед наголошували учасники оркестру тих років, з якими мали нагоду спілкуватися у процесі дослідження.

По-перше, це проявилось в якості художніх інтерпретацій творів усього жанрово-стильового розмаїття – від барокової музики до сучасної, в яких численні критики відзначають, насамперед, бездоганну інтонацію, а також

¹⁷ Див. працю: [232].

¹⁸ О. Деркач виконувала партію першої скрипки у Львівському струнному квартеті протягом десяти років.

поєднання глибокої музикальності з яскравим темпераментом. Сама мисткиня вважала камерну музику сповненою «вишуканої образності, витонченої інтелектуальності, неперевершеної внутрішньої гармонійності та злагодженості, а це робить її особливо співзвучною сокровенним ідеалам людей» [239, 10], і з таких позицій підходила до творення художніх інтерпретацій як відображення персоналістичних «творчих реальностей».

Як скрипалька-солістка, була відомою інтерпретаторкою концертів Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Н. Паганіні, Й. Брамса, П. Чайковського, О. Глазунова, як ансамблістка, у дуєті з піаністкою Ідою Поляк виконувала усі сонати Л. ван Бетовена, була відома виконанням сонат Й. Брамса, Б. Бартока, С. Прокоф'єва, Р. Штрауса та ін. Дослідниця Н. Дика вказує, що О. Деркач у різні періоди життєтворчості співпрацювала як партнер-виконавець з кращими львівськими музикантами – Стефанією Туркевич-Лукіянович, Романом Савицьким, Меланією Байловою, Ідою Поляк, Звениславою Левицькою, Марією Крих, Олегом Криштальським, Самуїлом Дайчем, Богданом Каськівим, Вадимом Стеценком, Олександром Вайсфельдом, Зеноном Дашаком, Петром Пшеничкою, Харитиною Колесою, Олександром Тищенком, Вікторією Полтарєвою та багатьма ін. [50, 89–90]. Великий успіх мали художні інтерпретації Львівського струнного квартету з першою скрипкою О. Деркач, яку змінила за пультом її учениця Л. Шутко.

Ці ж родинні традиції сформували інтерес і бажання пропагувати музику сучасних українських композиторів, як би не складно це було в радянський період. Більше того: філософсько-інтелектуалізована камерна музика, в тому числі вітчизняних сучасників, яка часто вважалася «дисидентською», «буржуазною», «неблагонадійною», стала справою життя Лесі Деркач. Мисткиня стала першовиконавицею низки творів львівських композиторів, зокрема Концерту С. Людкевича, Сюїти А. Солтиса, Романсу і Мазурки А. Кос-Анатольського, мініатюр Р. Сімовича, творів свого вчителя Й. Москвичіва, а також В. Косенка, М. Гайворонського та ін. Виконавські першопрочитання, здійснені О. Деркач, стали важливою складовою львівського музичного

континууму, який наповнився низкою високохудожніх «прем'єрних інваріантів виконання» [197], які є еталоном для наступних множинних інтерпретацій та, як правило, провідним чином впливають на подальше виконавське життя твору. Дослідники [197] вважають спільним критерієм творчої особистості виконавців, які створюють еталонні першовиконання, таку рису як *самоактуалізація* (за Абрагамом Маслоу) [292; 293], що можемо сповна застосувати і до особистості О. Деркач.

Особливу увагу мисткиня приділяла спадщині Василя Барвінського, одного із творців модерної версії національного музичного стилю, виконання творів якого, як репресованого, було забороненим і в часи заслання (1948–1958) і, навіть, вилучалося з концертів після реабілітації у 1964 році. Відтак, така діяльність вимагала особливої громадянської і мистецької сміливості. Так, струнний квінтет з О. Деркач і піаніст О. Криштальський, який співпрацював з колективом, наприкінці 1950-х років створили еталонне першовиконання Секстету (Варіації на власну тему і фінал-коломийка) для фортепіано, двох скрипок, альту, віолончелі, контрабаса (1915) В. Барвінського – постромантичного твору з рисами імпресіонізму і фольклоризму, який, за словами дослідниці камерно-ансамблевої творчості львівських композиторів ХХ ст. В. Андрієвської, «започаткував якісно новий етап розвитку жанру камерно-інструментального ансамблю не лише у творчості львівських композиторів, але й в українській музиці в цілому» [3, 9]. О. Криштальський згадував, що у Львові твори композитора були строго заборонені, натомість дозволили його виконати у Києві на Пленумі Спілки композиторів України, куди музиканти-виконавці (О. Деркач, З. Дашак, Б. Каськів, Х. Колесса, О. Лучанко і О. Криштальський) були запрошені. Цей захід став початком для подальшої гастрольної діяльності колективу по Центральній Україні із Секстетом В. Барвінського [50, 91].

Львівський струнний квартет з першою скрипкою О. Деркач, а також дуєт з Ідою Поляк, фортепіанні тріо з піаністами Михайлом Брандорфом та Марією Крих і віолончелістом В. Третьяком, фортепіанні квінтети і секстети з участю

вказаного струнного квартету, в яких брала участь мисткиня, виконували твори М. Мясковського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Б. Лятошинського та інших передових митців ХХ ст. Так, наприклад, на фестивалі «Львівська золота осінь» у 1967 р., прозвучав Фортепіанний квінтет Д. Шостаковича у виконанні Львівського струнного квартету і піаніста О. Криштальського [50, 93]. Очевидно, не лише назва фестивалю, але й концепція фестивалю і виконаних творів перегукувалися, наскільки це було можливо в радянських умовах, із назвою відомого авангардного фестивалю «Варшавська осінь», що проходив від середини 1950-х років у Польщі, а також «Празька весна» та іншими передовими явищами того часу. Більше того: О. Деркач була відомою поціновувачкою творчості К. Пендерецького, одного з провідних європейських новаторів ХХ ст., а також в біографіях мисткині неодноразово згадується про ряд опублікованих нею статей, присвячених виконанню музики ХХ ст., у польській пресі, зокрема у варшавському часописі «Ruch muzyczny».

По-друге, висока культура О. Деркач стала стрижнем для манери керівництва оркестром.

І. Пілатюк і А. Микитка згадують, що Олександра Деркач як особистість – вишукана, інтелігентна і, водночас, надзвичайно пасіонарна, була дуже дисциплінованою і привчала до такої ж самодисципліни студентів. Мисткиня стала творцем нового камерно-оркестрового руху у Львові та виховала плеяду талановитих музикантів, які стали очільниками камерних оркестрів по всій Україні. Сьогоднішні керівники вважають, що О. Деркач вибудовувала популяризацію камерної музики на пошуках нових творів, а також і на підтримці ентузіазму керівників інших оркестрів, що почали виходити зі школи Львівського камерного. Саме мисткиня стояла на чолі цього новоствореного камерного руху, завжди встигала бути на всіх репетиціях свого колективу і завжди погоджувалася надати консультацію іншим колективам, при цьому «скільки добрих слів сказала вона на підтримку не одного музиканта!» [168]. Віолончелістка Харитина Колесса, багаторічна учасниця оркестру, учениця Є. Шпіцера і М. Ростроповича, згадувала про діяльність у Львівському

камерному як пору «високого музикування, відчуття нереальності в часовому вимірі, чудового спілкування з Великими музикантами сучасності. Часи спресованості подій до неможливого, часи становлення себе як музиканта, художника і людини... Робота над величезною кількістю музичних полотен... Було відчуття, що стаю свідком відчуття тривалостей багатьох життів і долей, ні, не свідком, а активним їх співучасником» [141, 19]. Олександр Пилипівну мисткиня називає постійним «ангелом-хоронителем» колективу, Великим Музикантом, мудрою, доброю, високоерудованою людиною, якій притаманні особливе терпіння до молодих емоційних музикантів, витриманість і дипломатичність [141, 21], і такі характеристики неодноразово чуємо в інших спогадах.

Є ще одна важлива риса особистості О. Деркач, яку варто озвучити у даному контексті. Вище згадувалося про інтелігентний родовід мисткині, про збереження, попри страх бути заарештованою, її матір'ю Марією (Фуртак) спадщини Лесі Українки й І. Франка, про святочні академії на честь українських сподвижників і концерти з творів українських композиторів у роки Другої світової війни. Так от діяльність Львівського камерного оркестру, який виконував, з-поміж іншого, твори свого часу заарештованого В. Барвінського, пропагував камерне мистецтво як джерело філософсько-індивідуального погляду у часи радянської дійсності, також не раз не оминала певних кон'юктурних заборон. Лише сьогодні дізнаємося, що Олександра Пилипівна, «як стійкий олов'яний солдатик витримувала... часті недобррозичливі випадки з боку «сильних світу цього», за вдаваною наївністю вміла приховати створену нею самою стіну, якою охороняла нас [оркестрантів] від всіх цих ударів. Дещо ми [оркестранти] бачили і знали, а багато вона приховувала від нас, не допускаючи втручання в наш музичний, роками вироблений простір брутальності, грубості, кон'юктури і багато інших негативних речей» [141, 22].

Отож, «є люди, які мають вплив на цілу епоху. Я сміливо можу казати, що це була епоха Олександри Пилипівни Деркач, – резюмував Ігор Пилатюк, – коли вона свого часу... започаткувала Львівський камерний оркестр. Олександра

Деркач своїм баченням, розумінням історичної значимості камерної музики, її широким спектром дії... першою не тільки у Львові, а й на Україні створила камерний оркестр, який одразу ж став надзвичайно перспективним колективом... А відтак став справді школою, де виховувалися цілі покоління музикантів» [168].

І по-третє – завдяки високій професійній культурі О. Деркач, яка заклала виконавський потенціал оркестру, сформувала його виконавський стиль і базовий репертуар, і власне – через повагу до Олександри Пилипівни як особистості і довіру як до музиканта, – Львівський камерний почав співпрацювати з кращими солістами, диригентами, композиторами того часу. Наприклад, вже перші солісти – Гідон Кремер і Тетяна Грінденко, які були запрошені через доньку, арфістку оркестру на той час Ленінградського театру опери та балету (Маріїнського театру) Одарку Воцак, – стали друзями Олександри Деркач, оркестру і Львова на довгі роки [146]. Відомо, що саме з Львівським камерним ці скрипалі світової слави колись здійснили радянські прем'єри багатьох творів Дж. Тореллі, А. Вівальді, Й. Гайдна, Ф. Шуберта [144, 392–393].

Можемо стверджувати, що вся подальша історія Львівського камерного оркестру до 1990 р. промовисто свідчить про повагу і довіру до О. Деркач як до музиканта і керівника колективу, а також до високого рівня професіоналізму концертмейстера М. Вайцнера, від багатьох знаних митців, серед яких – Ю. Башмет, В. Горностаєва, Т. Грінденко, Н. Гутман, Ф. Дружинін, М. Колесса, Б. Которович, Г. Кремер, О. Криса, О. Кудряшов, Ю. Луців, О. Любімов, М. Мунтян, І. Ойстрах, М. Скорик, О. Слободяник, С. Сондецькіс, В. Співаков та ін.

Аналізуючи спогади колег і учнів, що акцентують особливу самодисципліну і систематичність, постійну ретельну роботу з оркестром над інтонацією, стильовим розумінням творів, формою, культурою звуку, вибором штрихів, і головне – вмінням слухати. Мисткиня розуміла зацікавленість камерним мистецтвом не як «моду», а як *світоглядні закономірності*¹⁹. Всі ці

¹⁹ Про це О. Деркач міркувала в одному з інтерв'ю [218].

чинники, а також самі художні інтерпретації О. Деркач²⁰, свідчать, що мисткиня сповна реалізувала *аполонічний архетип* музично-виконавського стилетворення (за концепцією О. Катрич [82]) – той «правильний» архетип, що у Ф. Ніцше характеризується бездоганним відчуттям міри, самообмеженням, свободою від «диких поривів» [298], і який О. Катрич визначає як «розповідний спосіб викладення музичного матеріалу твору... [якому притаманні] принципи пропорційності, симетрії, довершеності в сфері музичної форми» [80, 9]. Безперечно, ці риси, що виявляються у музичному виконавстві, є домінуючими рисами особистості, і для О. Деркач вони стали основоположними у справі керівництва Львівським камерним оркестром.

Таким чином, у пасіонарному прагненні Лесі Деркач торувати шляхи камерного виконавства, в її здатності об'єднувати навколо себе однодумців, «запалювати» на спів-творчість і, водночас, вміти строго і коректно організувати колектив бачимо успіх Львівського камерного оркестру і протягом першого тридцятиріччя, і великою мірою згодом, адже традиції високого виконавства передалися до сьогоднішніх керівників та учасників. Це і є «особистість як акт творчості» і на індивідуальному, і на колективному рівнях.

Інша пасіонарна особистість, «знакова» для оркестру – *Матіс Вайцнер*, доцент кафедри скрипки Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка (1968–1990), є вихованцем львівської і московської скрипкових шкіл з їх розмаїтими європейськими і російськими традиціями як випускник класу професора О. Деркач (1965) у Львові та асистент-стажист класу професора П. Бондаренка у Державному музично-педагогічному інституті імені Гнесіних в Москві (1969). Яскравий, талановитий скрипаль і організатор, завдяки невичерпній енергії й творчим контактам якого Львівський камерний оркестр, концертмейстером-керівником якого М. Вайцнер був протягом тридцятиліття (1960–1990), постійно співпрацював з кращими солістами тогочасного СРСР.

Отож, маестро М. Вайцнер, як вихованець О. Деркач, став колегою своєї

²⁰ Нагадаємо, до книги спогадів про мисткиню додано диск «Грає Олександра (Леся) Деркач» [113], існує ряд записів колективу на радіо та телебаченні тощо.

наставниці в камерно-оркестровому виконавстві, і цей тандем таких різних, але об'єднаних єдиною метою особистостей, що дивилися одному мистецькому напрямку, дав якнайкращі результати. М. Вайцнер був визнаний кращим концертмейстером на Конкурсі камерних оркестрів і ансамблів у Києві (1983), де Львівський камерний оркестр став Лауреатом першої премії. Саме такі характеристики дають митцеві у спогадах: «творчий і педагогічний доробок колективу неможливо собі уявити без цього блискучого музиканта і організатора. Концертмейстер, керівник оркестру, соліст, ентузіаст камерного музикування, який перебуває у постійному творчому пошуку, М. Вайцнер досяг з оркестром блискучих вершин. Оркестр працював та виступав переважно без диригента, тому робота концертмейстера вимагала неабиякої підготовки до занять і постійної активності всіх його учасників».

Чим відрізнявся маестро Вайцнер у роботі з Львівським камерним оркестром? Як поєднувалися риси *persona* керівника Олександри Деркач і концертмейстера-співкерівника Матіса Вайцнера в організаційному і творчому процесі? Як згадує А. Микитка, М. Вайцнер – це людина «з Божою іскрою», що постійно знаходиться у творчому пошуку і запалює до спів-творчості оточуючих, а це і є класична характеристика пасіонарної особистості. Своім запалом М. Вайцнер вдало поєднувався у керівництві колективом з вишуканою інтелігентністю його наставниці О. Деркач. Дуальність особистостей маестро Деркач та Вайцнера яскраво описує А. Микитка в одному з інтерв'ю у пресі: «із Вайцнером, від якого я також багато чого навчився, ми стали друзями, бо зійшлися темпераментами. Та в нас були різні моменти на репетиціях, адже це живе спілкування – й воно не проходить завжди гладенько. Олександра Пилипівна звикло сиділа в залі й звідти слухала. Іноді виходила, брала скрипку, показувала, які штрихи якою частиною смичка, на її думку, ліпше робити. Але якщо виникали якісь гострі ситуації, вона ніколи не заспокоювала окриком. Ніколи не намагалася перемогти емоцію емоцією. У такі хвилини вона замовкала, а потім промовляла до нас дуже тихо. Ця вроджена інтелігентність вражала» [146].

Здобутків за тридцятилітній період діяльності Львівського камерного оркестру було надзвичайно багато. Вони у пам'яті сотень учасників колективу, серед яких – і сьогоднішні керівники. Як данина пошани, вийшло дві згадані вище книги про оркестр А. Микитки та І. Пилатюка – з нагоди сорокарічного [141] і п'ятидесятирічного [142] ювілеїв колективу, де згадано імена, факти і величезну кількість подій. Отож, вважаємо недоцільним у даному контексті повністю показувати хронологію концертів, відтворену у названих виданнях. Наша мета – *виявити тенденції*, які були зумовлені діяльністю видатних особистостей – на першому етапі Олександри Деркач і Матіса Вайцнера.

Перше – величезна кількість підготовлених програм з кращими виконавцями того часу, що назвемо *особливою тенденцією до спів-виконавства як персоналістичного акту творчості*. Наведемо лише окремі виступи з солістами, які наводяться у спогадах [144, 392–394], і про які сьогодні можемо говорити як про «історично знакові»: Гідон Кремер і Тетяна Грінденко – радянські прем'єри багатьох творів Дж. Тореллі, А. Вівальді, Й. Гайдна, Ф. Шуберта; Олександр Слободяник – В. А. Моцарт. Концерт № 22 (диригент Ісаак Паїн); Концерт А. Шнітке (львівська прем'єра); Олег Криса – А. Вівальді. Концерти; В. А. Моцарт. Скрипкові концерти №№ 3, 4, 5; «Симфонія кончертанте» для скрипки і альту (з Федором Дружиніним); Ф. Мендельсон. Концерт № 2 (львівська прем'єра); Ігор Ойстрах – В. А. Моцарт. Концерт № 4; Й. Гайдн. Подвійний концерт F-dur для скрипки і фортепіано (з Наталією Зерцаловою); Володимир Співаков – Й. С. Бах. Концерт a moll; В. А. Моцарт. «Симфонія кончертанте» для скрипки і альту (з Юрієм Башметом); Юрій Башмет – Концерти Г. Телемана та Ф. Гофмайстра (диригентський дебют); Наталія Гутман – Й. Гайдн. Концерт C-dur; Олексій Любимов – клавірні концерти Й. С. Баха і В. А. Моцарта; Саулюс Сондецькіс (диригент) і солісти Богодар і Олег Которовичі, Олег і Богдан Криси – Дванадцять концертів А. Вівальді з циклу «Гармонійне натхнення»; В. Іконник (керівник) і Київський камерний хор імені Б. Лятошинського – «Глорія» А. Вівальді та ін.

Які ще здобутки лишив тандем Деркач – Вайцнер у Львові? Насамперед це

фестиваль, що також став *тенденцією*. Відомий неспинним творчим запалом, М. Вайцнер у 1981 році разом з колегою А. Микиткою став ініціатором музичного фестивалю, який вперше відбувся за організаційної підтримки Львівської обласної філармонії у 1982 р. під назвою «Віртуози країни», набув статусу міжнародного у 1990 р. під назвою «Віртуози» й успішно проводиться до наших днів, залучаючи до виконань кращих європейських і світових музичних солістів: «Вайцнер – людина великого таланту й організаторських здібностей. Йому, як представникові вже іншого покоління, оркестр також завдячує багаточим. Така його риса, як творчий неспокій людини, що нуртує різними ідеями, породила масу нових проєктів, які завдяки Олександрі Пилипівні знайшли вдале втілення. Наприклад, варто згадати лише 1982 р. – організація фестивалю «Віртуози». Назустріч ініціативі нашого оркестру подала руку філармонія (Матюх, Дацко), й історія фестивалю «Віртуози» успішно розгорнулася аж до наших днів» [146].

Надзвичайно важливим здобутком оркестру є його статус школи професійної камерно-оркестрової майстерності. Тому вирізняємо наступну *тенденцію* – *виникнення ряду камерних оркестрів практично у всіх містах Західної України, засновниками і керівниками яких стали вихідці з львівського колективу*.

Інші вагомні напрямки у діяльності колективу, які започаткували О. Деркач і М. Вайцнер – це *просвітницький*, що виник у співпраці з Б. Возницьким, директором Львівської картинної галереї (це сотні виступів у музеях, на художніх виставках, поруч з пам'ятками архітектури), *виступи з талановити дітьми* та *благодійний* напрямок, який передбачав, що згодом продовжився у низці благодійних ліній і окремих виступів, зокрема у співпраці з Міжнародним культурним фондом В. Співакова, у зборі коштів на реставрацію Собору св. Юра і церкви св. Михайла та багатьох інших заходах.

Можемо констатувати, що у 1990 році, після тридцятилітнього ювілею оркестру, закінчилася ціла «епоха Деркач – Вайцнера», після чого мастери став учасником «Віртуозів Москви» під орудою Володимира Співакова та «Солістів

Москви» Юрія Башмета, а від 1991 року – професором Ліонської та Паризької консерваторій. Проводить активну концертну роботу як ансамбліст, а також методичну діяльність у вигляді численних майстер-класів (Франція, Італія, Бельгія, Швейцарія, Німеччина), участі у журі конкурсів скрипалів та ін²¹. Проте, зі Львовом пов'язують тісні творчі контакти, зокрема, участь у Міжнародному фестивалі музичного мистецтва «Віртуози», ініціаторами створення якого свого часу виступили М. Вайцнер і А. Микитка, у журі I Міжнародного конкурсу скрипалів Олега Криси [149], що проводився у Львові у 2013 році, в ювілеях камерного оркестру «Академія» (останній у 2010 році) та ін.

Для нашого дослідження надзвичайно показавим є лист М. Вайцнера, надісланий з Франції 1997-го року, опублікований у книзі про оркестр, де митець ділиться спогадами про О. Деркач, про випадкову зустріч з колегами-оркестрантами за кордоном та інші пам'ятні події. Його ключова ідея бачиться у такому висловлюванні: *«Ентузіазм був небачений. Сьогодні навіть дивно, як ми встигали тоді стільки працювати»* [141, 33]. Судячи з інших спогадів з митцями, з якими мали честь спілкуватися, одним із «запалювачів» до цього ентузіазму був емоційний, харизматичний і пасіонарний М. Вайцнер, «блискучий» соліст і концертмейстер, що завдяки власній комунікабельності й особистим зв'язкам залучав до співпраці з колективом кращих виконавців того часу з провідних музичних закладів СРСР.

Отож, проаналізувавши спогади колег та учнів, а також відгуки преси, можемо стверджувати, що Матіс Вайцнер є яскравим представником *діонісійського архетипу*, який «тоне» у «самозабутті діонісійських станів», забуваючи усі аполонічні закони, чия «діонісійська істина» постає як «істина інтуїтивна» [298], а в музичному виконавстві його характеризують «подієвий спосіб викладення музичного матеріалу твору та принцип динамізму, наскрізності в сфері музичної форми» [80, 9]. Це митець, одержимий музикою,

²¹ Зокрема, у 2015 році у журналі «Дзвін» вийшла друком стаття М. Вайцнера «Українські скрипки – на світовій сцені» про родину скрипкових майстрів Мирослава Пуцентели [33].

творчістю, оркестром, який часто дискутував з приводу художніх інтерпретацій, але водночас, мужньо виносив усі можливі «перепони» на шляху до успішного виступу (наприклад, як згадують учасники 1970-х років, перед поїздкою на перший міжнародний фестиваль у Польщу в Ланьцут, М. Вайцнер отримав сильний забій ліктя лівої руки, що викликав пухлину і біль. Під час концерту грав, як завжди, із піднесенням, отримавши напередодні гідрокортизонову блокаду. Реакція слухачів була бурхливою, на «біс» викликали Дивертисмент D-dur В. А. Моцарта [141, 26–27]). М. Вайцнер «горів» музикою і оркестром, й оркестр відповідав йому взаємністю.

Таким чином, Львівський камерний оркестр протягом тридцятиріччя очолювали дві яскраві особистості, які склали пару дуальностей і були виразними представниками протилежних – аполонічного (О. Деркач) і діонісійського (М. Вайцнер) архетипів, що реалізувалися у житті оркестру та його художніх інтерпретаціях.

Навесні 1990 року оркестр дав останній концерт під керівництвом вказаного тандему. Взяв на себе керівництво та утримав оркестр на складному етапі початку 1990-х років скрипаль, альтист і диригент **Володимир Заранський**, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч культури Польщі, професор кафедри скрипки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Митець є вихованцем alma mater у класі Богдана Каськіва (закінчив у 1971 р.), у свою чергу – вихідця з львівської скрипкової школи класів професорів П. Макаренка і Д. Лекгера та московської школи класу професора Д. Циганова. Б. Каськів виховав понад 60 скрипалів, серед яких – Сергій Бурко, Ореста Когут, Артур Микитка, Ігор Пилатюк, Петро Терпелюк та ряд інших, що формують скрипкове мистецтво сучасності. В. Заранський отримав післядипломну освіту в Московській консерваторії імені П. І. Чайковського та в Музично-педагогічній академії ім. Гнесіних (класи професорів В. Клімова, І. Безродного та П. Бондаренка), пройшов асистентуру-стажування у класі Вадима Стеценка в Київській державній консерваторії (1981) та аспірантуру в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського

Національної академії наук України. Як скрипаль і альтист, відомий першовиконаннями ряду творів українських композиторів, в тому числі Романа Сімовича, Дезидерія Задора, Миколи Колесси, Мирослава Скорика, Євгена Станковича та ін. [76; 39; 50].

В. Заранський є автором монографії «Український скрипковий концерт» [71] та ряду наукових публікацій з проблем скрипкового виконавства і композиторської творчості. Запрошується до проведення майстер-класів, у журі конкурсів виконавців, як, наприклад, Міжнародний конкурс скрипалів Олега Криси та ін., а у стінах Львівської музичної академії виховав плеяду лауреатів міжнародних і всеукраїнських конкурсів, в числі яких – В. Баран, С. Кукоба, Н. Привалова, А. Савицька та ін.

Прийшовши у Львівським камерний оркестр ще у студентські роки, у 1973 році став помічником концертмейстера, а після тридцятиріччя оркестру очолив колектив як концертмейстер і керівник (1990–1991). Усі критики та безпосередні учасники подій відзначають як здобуток цього етапу участь оркестру під керівництвом маестро у фестивалі «Музика українського зарубіжжя» з диригентом М. Скориком. Ця подія стала «знаковою» в історії української культури, оскільки відкривала виконавцям і слухачам заборонені імена співвітчизників Зеновія Лавришина, Лариси Кузьменко, Андрія Гнатишина, Антіна Рудницького, Михайла Гайворонського, Івана Вовка [141, 35] та їх творчість в еміграції. Очевидно, ця подія мала й особливе значення для оркестру – після більш як тридцятилітньої діяльності у радянському інформаційному і мистецькому просторі, за рідким виключенням (як участь 1971-го року у фестивалі «XVI Дні камерної музики» у місті Ланьцут в Польщі [301; 281]), колектив «відкрився» для міжнародної співпраці як у сфері сучасного зарубіжного (раніше великою мірою забороненого) репертуару, так і безпосередніх контактів і за кордоном, і у рідному Львові.

Як свідчать архівні матеріали оркестру, всього у 1991 р. відбулися три вагомі акції з участю колективу, дві інші – під диригуванням В. Заранського. Це концерт у Львівській філармонії, в якому взяли участь солісти Ж. Микитка

(фортепіано), В. Жолубак (флейта), М. Микитка, В. Заранський, де особливо вдало прозвучав під орудою маестро Концерт d-moll для фортепіано з оркестром В. А. Моцарта. Також концерт у великому залі консерваторії з творів «львівського Моцарта» Франца Ксавера з солістом Й. Ермінем (Фортепіанний концерт Es-dur та ін.), чиє ім'я і діяльність у Львові на той час також стало «відкриттям» для широкої громадськості.

Таким чином, ким став В. Заранський для колективу? Яку роль відіграв маестро як *persona* в історії Львівського камерного оркестру? В чому головна заслуга митця? На нашу думку, В. Заранський, насамперед – талановитий та освічений скрипаль, що декілька десятиліть віддав становленню і розвитку оркестру. Дуже влучною характеристикою до психологічного портрету маестро може послужити вислів віолончелістки колективу Харитини Колесси у спогадах про колектив і його особистостей: «Володимир Заранський – наша «врівноваженість і опанованість» на сцені» [141, 21]. Тому вважаємо дуже важливим, що саме такий митець, з такими *особистісними* якостями, став на чолі оркестру у той період, коли необхідно було зберегти колектив, зумів бережно передати оркестр «у руки» теперішнього художнього керівника – маестро М. Скорика.

Т. ч., на основі багатьох спогадів про оркестр першого періоду й особистостей його керівників можемо зробити висновок про дуальну співпрацю таких пасіонарних персоналій як митець аполонічного типу Леся Деркач і діонісійського – Матіс Вайцнер. Природність цього дуалізму полягає в тому, що вишукана інтелігентність, про яку згадують учні Л. Деркач, та емоційний запал М. Вайнера мали єдине підґрунтя – високу культуру, професіоналізм і прагнення не наслідувати інтерпретаційні моделі, а творити власні, інколи навіть дискусійні, художні концепції, що стало запорукою багаторічного успіху Львівського камерного оркестру. Це і є «персоналістичним актом творчості» у вигляді єдиного організму – музичного колективу.

2.4. «Академія» на сучасному етапі як феномен європейської музичної культури

«Знаковою» для «Академії» є особистість *Мирослава Скорика*, Героя України, народного артиста України, лауреата Національної премії імені Т. Г. Шевченка, кандидата мистецтвознавства, професора – від започаткування до сьогодні, із важливим рубіжним 1991 роком, коли митець очолив оркестр. Маестро подарував колективу і композиторський талант, і особливе людське обдарування – бути в авангарді художніх процесів, що вершинно проявилось у сповнених новими, яскравими ритмоінтонаціями 1960-х і у нових тенденціях сучасності.

Творча біографія М. Скорика як видатного митця є широко відомою, ще у 1979 р. вийшли друком монографія Ю. Щириці [265], твори композитора аналізуються у низці наукових статей. Грані особистості М. Скорика описані Л. Кияновською у двох монографічних виданнях [87; 88], де аналітичні етюди переплітаються з бесідами із самим Маестро. *Тому у даному дослідженні поглянемо на дискурс Скорик – «Академія», намагаючись зрозуміти як роль Львівського камерного у біографії молодого Скорика, так і вплив особистості Мирослава Михайловича на долю «Академії».*

Як відомо, М. Скорик почав співпрацювати з Львівським камерним оркестром ще студентом, з перших часів становлення колективу, що насамперед виразилося у створенні перекладів та оркестровок, «родзинок» виконавської творчості оркестру у 1960-х, пов'язаних із авангардовими на той час джазовими, блюзовими ритмоінтонаціями. Нагадаємо, що молодий митець створив у роки «хрущовської відлиги» колектив «Веселі скрипки» з вокальною та інструментальною групами, що зовсім не вписувався у канони радянського офіціозу, і тим самим започаткував нову, альтернативну тенденцію в популярній музиці радянської доби, «врешті-решт зламав кригу однобокої тенденції офіціозно-помпезних масових пісень «про комсомол і партію», що на той час заповнили радіоефір і концерти легкої музики, «переступив» і через традиції

української лірично-сентиментальної пісні, що панувала ще в творчості авторів старшого покоління, та вніс в демократичне масове пісенне мистецтво гострі ритми рок-енд-ролла, розкутість джазової гармонії і ритміки, популярні в ті роки на Заході, при тому не втративши своєрідності гуцульського фольклору та західноукраїнських пісень-романсів» [87, 12]. Важливо, що у цьому колективі ентузіастів, що виступав на найбільших сценах країни, в тому числі в московському Палаці з'їздів, грали скрипалі Петро Дроща, Богдан Каськів, Любов Чайковська, Матіс Вайцнер, Марк Зельманович, Артур Микитка, Андрій Зінько, Володимир Щесюк, альтист Олександр Петрашек [88], які водночас склали ядро камерного оркестру, а Матіс Вайцнер і Артур Микитка тісно пов'язали з ним своє подальше життя як концертмейстери-керівники. Варто нагадати й те, що саме маестро Скорик оркестрував концерти А. Вівальді, з якими колектив провів перші виступи у травні і грудні 1960-го, а згодом, у наступне десятиліття, став ініціатором залучення до репертуару ще значної кількості концертів та творів інших жанрів.

Згодом – новий етап спілкування з Львівським камерним, коли маестро Скорик, як мистецький керівник, від 1991-го року на новому етапі продовжив традиції, започатковані О. Деркач та М. Вайцнером. Цей період співпав зі здобуттям Україною державності, що передбачало усунення існуючих раніше ідеологічних рамок, падіння «залізної завіси» та відкрило нові перспективи як в художньому, так і в гастрольному напрямках.

Цей період характеризується новим підходом і до репертуарної політики, і до стилю керівництва колективом. Власне, із особливою репертуарною політикою, здійснюваною М. Скориком, великою мірою пов'язують успіх оркестру в останнє двадцятип'ятиліття. Творчі інтенції митця викликали до життя низку цікавих, неординарних програм колективу, в тому числі сформованих із власних транскрипцій давньої («Три фантазії на теми львівської табулятури XVI століття»), класичної («Отче наш» М. Березовського та ін.) та популярної (джаз, блюз) музики. Ці програми презентуються на міжнародних і всеукраїнських мистецьких акціях, концертах, де маестро бере участь з

очолюваним колективом.

Аналіз репертуару, здійснений нами на основі концертів, інформації з афіш та матеріалів у книгах про колектив, свідчить про такі тенденції: розширення жанрово-стильових горизонтів в історичному ракурсі від XVI до XXI ст. – від давніх львівських табулятур до творів сьогодення; експериментаторство у жанрово-стильовому плані, наповнення репертуару творами джазової та популярної музики; першовиконання творів сучасних українських композиторів, з якими оркестр має тісні творчі зв'язки – М. Колесси, М. Скорика, В. Камінського, О. Козаренка, О. Криволап, Ю. Ланюка, Б. Фроляк та ін., при чому ряд із них писалися з розрахунку саме для виконання «Академією»; пропаганда творів українських митців в усій історичній ретроспективі – від М. Дилецького, М. Березовського, Д. Бортнянського до С. Людкевича, А. Штогаренка, В. Губаренка, Г. Ляшенка, Є. Станковича, І. Карабиця, Г. Гаврилець, згаданих вище львівських сучасників та ін.; залучення у репертуар значної кількості обробок популярних композицій, здійснених М. Скориком, як, наприклад, твори Дж. Гершвіна, А. П'яццолли, С. Джопліна, Д. Брубєка, «The Beatles» та ін.; продовження співпраці з провідними солістами і диригентами.

Репертуарна політика колективу під орудою М. Скорика, як вказують музичні критики, полягає не лише у виборі яскравих, «запрограмованих» на найширшу слухацьку аудиторію творів, але й спрямованих на розвиток найрізноманітніших рис студентів-оркестрантів – музикальності, віртуозності, відчуття ансамблевої злагодженості. У репертуарі сучасного колективу, укладеному «дотепно і продумано», вирізняють особливі блискучі оркестровки популярних творів самого М. Скорика, достосованих до смаків молодіжного колективу, як, наприклад, «Фантазія на теми пісень “Бітлз”», популярні регтайми тощо, які користуються незмінним успіхом і у публіки, і в самих студентів-виконавців. А, наприклад, для виступу у вагнерівському Байройті «вибір творів досвідченим керівником був точно розрахований на інтенсивну професійну і інтелектуальну працю молодих музикантів і змушував студентів творчо мислити, швидко переключатись з духовних одкровень бахівської філософської лірики на

експансивну джазову ритміку, з прозорої моцартівської фактури на насичену експресивність М. Бруха і навіть на естрадну розкутість пісень “Бітлз”»... [88, 118]. Таким чином, про те, що репертуарна політика оркестру насамперед є результатом художніх уподобань особистостей, що працюють з колективом, дуже яскраво свідчить приклад М. Скорика і творчої співпраці з сучасниками.

Серед подій, які варто згадати у цьому контексті – ознайомлення львівської публіки із невідомими творами українських композиторів з еміграції М. Скориком-диригентом (у період керівництва оркестром В. Заранським на фестивалі «Музика українського зарубіжжя» (Львів, 1991)), повернення в Україну імен Івана Вовка, Михайла Гайворонського, Андрія Гнатишина, Лариси Кузьменко, Зеновія Лавришина, Антона Рудницького [144, 396]. Якщо у перший період творчості Львівського камерного оркестру під керівництвом Л. Деркач для слухачів «відкривали» твори Й. С. Баха, А. Вівальді, Т. Альбіноні, а також здійснювали виконання і першовиконання творів В. Барвінського та інших львівських композиторів, то у 1990-ті роки горизонти української культури в репертуарі оркестру розширилися творами композиторів діаспори, а також постійно поповнюються першовиконаннями (світовими прем'єрами), українськими чи львівськими прем'єрами творів сучасників. Це здійснюється колективом під художнім керівництвом М. Скорика як під орудою маестро, так і з іншими диригентами – І. Пілатюком, К. Карабицем, В. Сивохопом та ін. Це, для прикладу, твори М. Скорика – Шоста і Сьома партити, оркестрова камерна творчість, транскрипції, джазові обробки та твори для солюючих інструментів з оркестром (Третій концерт для фортепіано з оркестром та ін.), І. Карабиця – ряд творів під орудою К. Карабиця, твори В. Камінського – Концерт для чотирьох солістів, органа і струнних, Кантата-дума «Чигрине, Чигрине» для кобзаря з оркестром на тексти Тараса Шевченка, «Berliner concerto grosso» для саксофона та акордеона з камерним оркестром; О. Криволап – «La belle musique», Камерна музика для фортепіано і струнних, Симфонія № 3 «Пісня ночі», Б. Фроляк – «Інтермеццо» для віолончелі і струнних; А. Нікодемівич (Польща) – «Шість медитацій» для флейти і струнних, В. Кікта (Росія) – «Петербурзький концерт»

для гобоя і струнних, Г. Гартль (Німеччина) – Концерт для арфи і струнних, О. Чайковський (Росія) – Другий концерт для фортепіано з оркестром, А. Пярт (Естонія) – «Te Deum» з хором «Глорія» з диригентом В. Сивохопом [142; 144, 398] та ін. Таким чином, можемо констатувати і зумовленість репертуарної політики колективу персоналістичними інтенціями композиторів. Якщо у 1979 році Львівський камерний оркестр під керівництвом О. Деркач підготував програму до 100-літнього ювілею сучасника С. Людкевича і виступив перед ювіляром, а також програму з творів А. Шнітке, зокрема, в рамках Першого музичного фестивалю «Віртуози країни» (1982) виконав Concerto grosso № 1 у присутності автора [144, 395–396], то сьогодні оркестр має в репертуарі програми з творів М. Скорика, Є. Станковича, К. Пендерецького та інших видатних сучасників, з якими проводить співпрацю. Це свідчить про сподвижницьку працю і Л. Деркач, і М. Скорика – кожного митця у «свій» час та у «своїй» історичній ситуації, про прагнення розширити відомі горизонти української культури, повернути в Україну невідомі імена та, водночас, пропагувати сучасне мистецтво, здійснюючи неабиякі кроки для входження України в європейський культурний контекст.

Новий мистецький керівник видозмінив і стиль діяльності оркестру. Якщо раніше це був насамперед навчальний колектив, який мав велику кількість концертів, особливо цінних із відомими в СРСР солістами, то з приходом М. Скорика, що співпав із відкриттям кордонів, оркестр став повноцінною концертною одиницею, колективом, що багато гастролює, в тому числі за кордоном, бере участь у міжнародних акціях. Маєстро Скорик змінив і роками встановлений підхід до роботи – зменшив кількісно «рутинні» заняття, на яких вивчається репертуар молодшими студентами, натомість вимагаючи максимальної самовіддачі кожного оркестранта на репетиціях та концертах (де оркестр традиційно для себе грає стоячи, ніби перебуваючи «у русі»), якими переповнена творча біографія колективу. Саме таким, сповненим всього стильового розмаїття, є спосіб керівництва оркестром М. Скориком, який дав високі результати у концертно-гастрольній діяльності і новий етап успіхів

колективу. Тому із впевненістю можемо сказати, що як у 1960-х М. Скорику ще студентом пощастило співпрацювати із Львівським камерним оркестром, і згодом не втратити цей зв'язок, так в останні майже три десятиліття щастить «Академії» працювати під творчим керівництвом маестро, а кожному із молодих учасників, свідомо чи ні, дотикатися до його геніальності, брати участь у творенні нових проектів і художніх інтерпретацій, бути під впливом особистості Майстра.

Для нашого дослідження важливими є міркування про те, що великий талант і, за словами Л. Кияновської, достатньо незвична позиція, яку маестро Скорик займає в українській культурі, зумовлені «єдністю протилежностей природи, *благословенною внутрішньою суперечливістю, яка виявляється сильним імпульсом творчої діяльності*» (курс наш. – М. Б.) [88, 17]. «Ренесансний тип особистості», до якого, на думку дослідниці, належить М. Скорик (мається на увазі поєднання композиторської, диригентської, музикознавчої, організаційної та інших видів діяльності), дозволяє митцю «просто блискуче» реалізувати різноманітні творчі прагнення, в тому числі – й керівництво камерним оркестром. «Скорик не любить і не вміє бути довший час однаковим», – така характеристика звучить у телевізійній передачі. – Його творчість оновлюється, відповідно до духу часу набуває незвичних відтінків змісту і “обертонів”...» [88, 87].

То у чому ж секрет і глибинна сутність особистості маестро в його керівництві «Академією», якщо розглядати це крізь призму ідеї персоналізму? Якою є та пасіонарна «первинна творча реальність», що реалізується митцем, що дає такі блискучі результати протягом десятиліть? Тут вважаємо за потрібне повернутися до думки Л. Кияновської про «єдність протилежностей природи», про «благословенну внутрішню суперечливість», яка і є потужним імпульсом творчої діяльності [88, 17]. Очевидно, така єдність – не що інше, як *орфізм* музично-виконавського типу М. Скорика, при якому сповнений бурхливих емоцій діонісійський зміст, що, за Ф. Ніцше, є в муках протиріччя народженим блаженством, яке говорить про себе «з самого серця природи» [160, 70],

вкладений у ложе досконалої у своїй непорушності аполонічної форми. Ця орфічність яскраво проявляється як у композиторському і виконавському творенні художніх феноменів митцем, так і в усьому багатоаспектному питанні керівництва колективом. Естетичні параметри орфічного музично-виконавського архетипу стали основою «узагальненої моделі музичного мислення музиканта-виконавця» (О. Катрич [78, 158]), яку промовисто представляє у сучасному мистецтві М. Скорик.

Концертмейстер-керівник Артур Микитка, народний артист України, професор, лауреат музичної премії імені С. Людкевича, безумовно, є митцем, повністю відданим колективу Львівського камерного оркестру «Академія», адже більш як п'ятдесят років проходить зі «своїм» колективом увесь шлях його розвитку – від студентських часів, з 1965 року, до сьогодні. Вихованець львівської скрипкової школи у музичному училищі – класу О. Єгорова, у консерваторії – у професорів Д. Лекгера та Б. Каськіва²², послідовника львівської скрипкової школи професорів П. Макаренка і Д. Лекгера та московської школи професора Д. Циганова. Прикметно, що маестро Б. Каськів тривалий час був активним учасником Львівського камерного оркестру, і видатні учні педагога – Ігор Пилатюк, Артур Микитка, Володимир Заранський, Сергій Бурко та інші – пов'язали свою багаторічну діяльність з цим колективом, а також створили нові оркестри: І. Пилатюк – івано-франківський «Harmonia Nobile», С. Бурко – «Віртуози Львова», А. Микитка два десятиліття керував камерним оркестром Львівського музично-педагогічного училища імені Ф. Колесси.

У наших інтерв'ю А. Микитка постійно підкреслював те, що сучасний оркестр продовжує традиції, закладені в камерно-оркестровому виконавстві керівниками О. Деркач і М. Вайцнером, які напрацювали методику роботи з колективом, що дає можливість у стислі терміни вивчити нові твори з оновленим складом колективу, сформували манеру виконання та «звуковий ідеал» оркестру. В опублікованих спогадах маестро читаємо: «На цьому тлі – Деркач, Вайцнер, Кремер – відбувалося і моє становлення, і виникнення інших львівських

²²

Див. : [232].

камерних оркестрів. 1970 р., працюючи в музично-педагогічному училищі – колосальному професійному закладі, який зараз не існує, але доконечно потребує відродження, – організував також камерний оркестр. І той колектив проіснував десять років. У тому оркестрі я також викристалізувався на привнесених туди ідеях Олександри Деркач. Крім того, в музичному училищі виник камерний оркестр, яким керував Аронович, і в університеті... Тобто посіяні були перші зерна. Опісля наші випускники очолили вже свої камерні оркестри в Чернівцях, Закарпатті, Дрогобичі, Івано-Франківську» [146].

Отож, перейнявши естафету від наставників О. Деркач і М. Вайцнера, А. Микитка створив та десятиліттями очолював Камерний оркестр Львівського музично-педагогічного училища імені Ф. Колесси, паралельно граючи у Львівському камерному оркестрі, в якому був серед провідних виконавців. Згодом, від 1992 р., у співпраці зі М. Скориком, а з 2000 – також з І. Пилатюком, митець здійснює постійну, кропітку роботу з колективом. Протягом всього періоду діяльності колективу це постійні репетиції і концерти, в яких і виховується студент-оркестрант, і творяться нові художні концепції. Саме А. Микитка здійснює ту ґрунтовну роботу у підготовці першовиконань творів М. Скорика, В. Камінського, О. Криволап, Б. Фроляк, інтерпретації творів І. Карабиця, І. Щербакова та інших вітчизняних сучасників, а також творів світової класики, яка згодом дає можливість завжди достойно виступати на сцені оркестру з його концертмейстером. Праця маестро А. Микитки, а також художнього керівника колективу М. Скорика, була відзначена золотою медаллю Першого міжнародного конкурсу виконавців камерної музики (1993, Хмельницький). Митець є визнаним артистом із почесним званням «народного» і педагогом, що з 2003 року очолює кафедру камерного ансамблю та квартету, є наставником лауреатів міжнародних конкурсів, серед яких – камерний ансамбль у складі: О. Шутко, В. Семчишин, А. Лерман, Ю. Майборода, Я. Горбачевська, Д. Гавата, Р. Луцик, струнний квартет у складі: А. Крещенський, М. Душинська, А. Гурська, І. Попльовкіна [118]. Але найбільш важливо, і це маестро підкреслив у нашій розмові, – що музика, яку творить «Академія», відгукується у серцях і

збирає оплески слухачів.

Саме крізь призму пошуку і утвердження власного стилю, мистецького неспокою та прагнення підкорити найвищі вершини виконавства, із прагнення відкриття нових, сучасних і відродження старих, незаслужено забутих сторінок музики, завоювання прихильності численної аудиторії і, відтак, постійного утвердження своїх творчих концепцій бачить А. Микитка біографію оркестру [141, 3], написанню якої присвятив ще один напрямок своєї діяльності. Митцеві належить авторство першої монографії «Львівський камерний оркестр. 1959–1999» [141] та співавторство її оновленого і доповненого варіанту [142], ряду публікацій про діяльність колективу, який трактується як «школа виконавської майстерності» [146], книги спогадів про О. Деркач [113], методичного видання «Оркестрові мініатюри з репертуару камерного оркестру “Академія”», митець є автором ряду перекладів та інших матеріалів для роботи колективу.

Якою ж бачиться *persona* маестро А. Микитки як концертмейстера-керівника камерного оркестру «Академія» крізь призму ідеї персоналізму? Спілкуючись у процесі виконавської діяльності та під час спеціальних інтерв'ю, прийшли до висновку, що вона втілює ту «*первинну творчу реальність*», яка і є осердям Львівського камерного протягом вже чверті століття, і з якої проростають множинні творчі інтерпретації творів, цікаві спілкування з видатними солістами і диригентами, нові мистецькі ідеї, оригінальні проекти та інтригуючі несподіванки при виконанні відомих творів²³.

У розмовах про феномен «Академії» А. Микитка захоплено розповідає про спільні виступи з відомими солістами, починаючи від Г. Кремера і Т. Грінденко, що започаткували цей «рух солістів» у Львівському камерному, про І. Ойстраха, О. Слободяника, Ю. Башмета, Б. Которовича, О. Крису, аж до виступів з Д. Йоффе, співпрацю з К. Шимановським та іншими сучасними митцями, про особливості такої співпраці з тим чи іншим диригентом чи композитором. Розмірковуючи над історією оркестру, А. Микитка наголосив, що особливий вплив на формування стилю колективу, поряд з професіоналізмом О. Деркач та

²³

Див. також статтю М. Вовк «Таємниця успіху Артура Микитки» [38] та ін.

М. Вайцнера, здійснила саме співпраця з приїжджими диригентами і солістами зі столиці, до рівня яких повинен був «дотягуватися» колектив, до культури звуку і виконання в цілому, і художні орієнтири яких так чи інакше вбирав до свого стилю. «Це основні засади, які ми всі знаємо – культура звуку, правила ведення смичка, але треба вміти це подати», і, як наголосив маестро, «це передовсім залежить від керівника» – його особистої творчої волі.

У контексті даного дослідження імена та події, про які розповідає А. Микитка, згадуються у зв'язку із діяльністю О. Деркач і М. Вайцнера, М. Скорика й І. Пілатюка. Творча праця митця реалізувалася практично *у кожній події за більш як 50-річну історію маестро А. Микитки у Львівському камерному* – це підготовка і виконання з колективом сотень творів камерного репертуару і перекладів, участь у всій репетиційній та концертній діяльності колективу, у всіх фестивалях «Віртуози», «Контрасти», «Академія». Окремі твори внесені у фондові радіо- записи (понад 60), в 4 аудіоальбоми та 10 компакт-дисків [118]. Інформація про усі акції і твори на сьогоднішній день найбільш повно *хронологічно висвітлена* у монографії А. Микитки й І. Пілатюка «Львівський камерний оркестр “Академія”» [142], тому не наводимо його у даному контексті, а посилаємося на працю керівників оркестру.

В одному з інтерв'ю на запитання, як змінився Львівський камерний протягом його історії, керівник-концертмейстер відповів, що школа камерного музикування, створена О. Деркач, зберігається як неминуче надбання. Сьогодні ситуація значно краща з нотним матеріалом, з відсутністю цензури. Також є значні можливості для закордонних виступів, для співпраці з колишніми учасниками оркестру, які живуть за рубежем. Наприклад, однією із символічних сторінок сьогодення оркестру став новий приїзд у 2013 році Г. Кремера, який виступив із Львівським камерним оркестром під час VI фестивалю «Шимановські квартет та друзі», який організовується «Шимановські квартетом» із Ганновера, де партію альту виконує Володимир Микитка (син). Це ще раз показало спадкоємність традицій колективу, його міцні творчі контакти з провідними світовими солістами.

Інтерес до нового та пасіонарність є важливими рисами концертмейстера-керівника. Саме це сприяло свого часу ініціюванню, разом із М. Вайцнером, багатьох акцій, зокрема відомого фестивалю «Віртуози країни», що сьогодні називається «Віртуози», згодом, вже на новому етапі розвитку колективу – «Різдвяних музичних дарунків», що вже стали традиційними концертами, які з нетерпінням чекає львівська публіка²⁴.

Сьогодні А. Микитка керує підготовкою колективу до низки нових проєктів. Зокрема, в інтерв'ю про третій виступ «Академії» у Музичному університеті імені Ф. Шопена у Варшаві, ректор ЛНМА імені М. Лисенка і диригент оркестру І. Пилатюк описав актуальність програми з творів сучасних українських композиторів – М. Скорика, В. Камінського, Ю. Ланюка, І. Щербакова – на концертах цього проєкту і відзначив діяльність керівника А. Микитки у цьому процесі: «Я дуже хочу похвалити оркестр “Академія” і безпосереднього його керівника Артура Микитку, народного артиста України, професора, який присвятив дуже багато часу підготовці цієї програми. Все було виконано бездоганно, я рідко буваю настільки задоволений результатом роботи! Публіка довгий час не відпускала аплодисментами» [210]. Ректор акцентував важливість таких програм для сучасного розуміння української культури і України як держави у сучасній складній для держави ситуації.

«Кажуть, молодіжні оркестри, студентські, кращі від професійних за щирістю виконання, емоційністю, вони не відпрацьовують концерти, а живуть музикою. Наші молоді виконавці грають із задоволенням» [165], – вважає А. Микитка. Аналізуючи феномен «Академії», Л. Кияновська порівняла його із свого часу найкращим оркестром Європи – мангеймським, про який Ч. Берні сказав: «Це армія, що складається з самих генералів», де кожен оркестрант мав високий виконавський рівень, а відомий концертмейстер Йоган Стаміц талановито зумів створити цілісне звучання колективу. Отож, «подібні процеси

²⁴ Див., наприклад, статті І. Строй «Різдвяний музичний дарунок» [242], Л. Стефанишин «Різдвяний музичний дарунок від Львівського камерного оркестру Вишого музичного інституту» [240] та ін.

відбуваються і в оркестрі «Академія». Кожен з його учасників принаймні один раз виступав як соліст з оркестром або йому доручали великий сольний фрагмент в творі. Це цілком свідома позиція Артура Володимировича Микитки: вихованці оркестру повинні неодмінно спробувати себе «на авансцені», тоді і в оркестрі вони будуть відчувати себе інакше, зможуть зазвучати яскравіше. Зрештою, з оркестру або з сольних виступів з колективом починали свою блискучу сольну кар'єру багато згодом відомих лауреатів міжнародних конкурсів» [94]. Наше дослідження доводить, що таке «життя музикою», в якому кожен оркестрант відчуває себе солістом, є головною рисою Львівського камерного оркестру «Академія» з концертмейстером-керівником А. Микиткою.

Проаналізувавши діяльність митця крізь призму ідеї персоналізму, а також з позицій концепції музично-виконавського стилетворення, прийшли до висновку про яскраве вираження А. Микиткою *діонісійського архетипу* з усіма його рисами, описаними вище, що у постійній праці формують «первинну творчу реальність» Львівського камерного оркестру «Академія», яку можна охарактеризувати висловом самого маестро з приводу виконання квартетної версії ораторії Й. Гайдна «Сім слів Спасителя на Хресті» у Львівському національному театрі опери та балеті імені С. Крушельницької: «момент катарсису пережили всі, мета досягнута» [54, 167].

Водночас із діонісійською емоційністю і запаленістю на творчість, маестро А. Микитка є охоронцем традицій «Академії», який працює у колективі період в більш як пів століття, половина з якого є концертмейстером-керівником, а водночас – і митцем, що рухає творчий процес оркестру, забезпечуючи і концертну, і приховану, репетиційну складову його життєдіяльності.

Особливу роль у сучасному житті Львівського камерного оркестру «Академія» відіграє ректор Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка *Ігор Пилатюк*, народний артист України, кандидат мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, лауреат премії імені С. Людкевича.

Успадкувавши виконавський талант від батька-скрипаля, будучи

вихованцем О. Татаренцева у Тернопільському музичному училищі і випускником Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка (1978) класу професора Богдана Каськіва, про якого писали вище, І. Пилатюк отримав високий рівень музичної освіти.

Пройшовши тривалий педагогічний шлях в Івано-Франківському музичному училищі імені Дениса Січинського, Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського, Вищому музичному інституті імені М. В. Лисенка, Львівській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті імені С. Крушельницької, маестро І. Пилатюк виховав понад 30 лауреатів міжнародних і всеукраїнських конкурсів (Анна Бура, Марта Бура, Максим Головка, Іванна Гусар, Богдан Івасик, Василь Заціха, Наталя Золотопер, Федеріко Касік, Назар Пилатюк, Анастасія Пилатюк, Богдана Півненко, Марія Стрельбицька, Марія Ткачик та ін.). Як ректор (1999), маючи талант освітньо-культурного менеджера, реформував вказаний інститут у Львівську державну музичну академію імені М. В. Лисенка, яка отримала статус національної із розвиненою науковою і навчальною структурами, що підпорядковані ідеї виховання творчого фахівця. Започаткував роботу спеціалізованої вченої ради із захисту дисертацій, збірника наукових праць, ряд наукових і конкурсно-фестивальних акцій, зокрема всеукраїнського конкурсу вокалістів імені Т. Юськіва, всеукраїнських конкурсів скрипалів і піаністів, бере участь в роботі міжнародного конкурсу виконавців на духових інструментах імені Д. Біди, міжнародного конкурсу імені М. Лисенка та ін. Інші акції, пов'язані з камерно-оркестровим виконавством, розглянемо нижче.

Постать маестро І. Пилатюка отримала висвітлення у вітчизняному музикознавстві. Це трактування особистості митця-скрипаля крізь призму ідеї «сродної праці» Г. Сковороди [93], в якому авторка Л. Кияновська окреслює домінуючі риси скрипкової діяльності героя статті та головні аспекти його скрипкової школи. Це також концептуальне бачення як «педагога-універсала ХХІ століття», де аналізуються педагогічна, організаційна, науково-дослідницька, диригентська, адміністративна роботи, власна виконавська практика митця.

Універсалізм особистості розглядається крізь призму ідеї *полікультуралізму*, пов'язаного з такими особистостями як Б. Каськів, асистент Д. Ойстраха – Б. Беленький, а також Л. Коган, Чугаєєв, В. Третяков, Е. Грач, З. Брон та ін. [238, 161–171].

Для нашого дослідження важливо, які факти біографії та риси *persona* маестро І. Пилатюка *вплинули на розвиток львівського камерно-оркестрового виконавства* другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

Школа камерно-оркестрової майстерності, яку І. Пилатюк пройшов під керівництвом О. Деркач, М. Вайцнера, а також Б. Каськіва та поруч із оркестрантами-колегами, дала безцінний досвід. *Перша лінія діяльності*, де цей здобуток був реалізований – це організація (1985) і подальше керівництво камерним оркестром Івано-Франківської обласної філармонії, який сьогодні має назву «*Harmonia Nobile*». Мистецька діяльність колективу свідчить про його високий рівень професійної майстерності, а у порівнянні з іншими обласними колективами можемо констатувати і його постійну відкритість до множинних творчих контактів з видатними митцями [2]: диригентами – Крістофом Хагелем, Петером Марксом (Німеччина), Пеккою Аахоненом (Фінляндія), Джузеппе Караннанте, Франческо Д'Овідіо (Італія), Владиславом Чернушенком (Росія), Войтеком Мрозеком (Польща) та ін.; солістами – Олександром Василенком, Олексієм Гороховим, Олександром Гурцем, Наталією Дацько, Богданом Каськівим, Вікторією Лук'янець, Олександром Козаренком, Богодаром Которовичем, Ніною Матвієнко, Фемі Мустафаєвим, Тарасом Петриненком, Назарієм Пилатюком, Марією Стеф'юк, Андрієм Шкурганом, Лідією Шутко (Україна), Сергієм Кравченком, Іваном Мозговенком, Олексієм Набіуліним, Ігорем Фроловим (Росія), Титусем Войновичем, Владиславом Клоसेвичем (Польща), Андрієм Війтовичем (Англія), Едуардом Ідельчуком (Фінляндія), Ксав'є де Местр (Франція), Феліксом Айо (Італія), Тошікі Усуї (Японія) та ін. У цьому вбачаємо *продовження традицій* Львівського камерного оркестру, однією із характерних рис якого є саме постійна творча співпраця із провідними європейськими і світовими диригентами і солістами. Важливо, що маестро

І. Пілатюк співпрацює із Івано-Франківським камерним оркестром як диригент, репрезентуючи в тому числі композиторський доробок сучасників М. Скорика і О. Козаренка, залучаючи до співтворчості провідних солістів.

Друга лінія – це співпраця на новому рівні, в якості організатора і диригента, з Львівським камерним оркестром, який саме за ініціативи І. Пілатюка у 2005 році отримав назву «Академія», що підкреслило комплексний підхід до реформування навчального закладу та тісний зв'язок колективу із новітніми процесами. Як диригент, маестро І. Пілатюк має власну художньо-інтерпретаційну манеру з домінуванням стильової довершеності і формотворчої пропорційності. У доробку «Академії» під орудою маестро – запис CD оркестрових творів М. Колесси (сюїта «В горах», до 100-річчя від дня народження композитора, 2003) і В. Витвицького («Диптих», серія «Постаті», 2006). Програми класичної і легкої музики під орудою І. Пілатюка постійно звучать у концертних залах і на відкритих сценах в Україні та за кордоном. Ці акції широко висвітлені у пресі, відомості зібрані у книзі «Львівський камерний оркестр “Академія”» [142] та проаналізовані в окремих наукових публікаціях, тому у даному контексті лише поставимо певні важливі для розвитку львівського камерно-оркестрового виконавства акценти. Починаючи з 2000-го року, відбулися десятки цікавих і вагомих подій, представлених маестро І. Пілатюком, і кожна із них є «знаковою» і для «Академії», і для української культури. Це виступи на головних сценах країни – у Національній філармонії України та Палаці «Україна», участь у музичному проекті «Львів – Відень», у проектах, які вже стали «рідними» для оркестру, як «Різдвяні музичні дарунки» і «Віртуози» у Львові, фестиваль імені А. Кос-Анатольського в Коломиї, у програмі «Класик – прем'єр», на концертах оркестру в більшості обласних центрів України і у містах Польщі – Варшаві, Гданську, Любліні та ін.

Прикметно, що ряд виступів «Академії» під орудою І. Пілатюка стають подіями, яким вже сьогодні можемо дати статус історичних. Так, наприклад, у 2005 році маестро представив твори М. Колесси у присутності автора під час закриття III Міжнародного фестивалю диригентів імені М. Колесси; у 2006 році,

поруч із прем'єрами «Елегії» М. Скорика, «Хоралу» Г. Гаврилець, диригент виконав «Missa brevis» К 192 В. А. Моцарта з капелою «Трембіта»; у 2008 році в рамках Фестивалю музики М. Скорика, приуроченому ювілею митця, прозвучала програма з солістами Н. Пилатюком, С. Приймак і М. Скориком за роялем. До історичних проектів Львівського камерного оркестру «Академія» під орудою І. Пилатюка можемо віднести здійснені у співпраці з Саулюсом Сондецькісом, солістами-скрипалями О. Брусіловським (Франція), О. Коробкіною (Росія) і Н. Пилатюком (Україна), піаністом С. Ейдельманом (США) в рамках XXVII Міжнародного музичного фестивалю «Віртуози», з композитором Петерісом Васксом на Міжнародному фестивалі сучасної музики «Контрасти» та багато інших. Наприклад, про виступ на «Київ-Музик-Фесті» критика писала: «В рамках цьогорічного фестивалю... відбулось багато вельми цікавих і оригінальних за задумом мистецьких акцій, котрі відкрили українському слухачеві нові виміри сучасної музичної культури. Але навіть у цьому насиченому духовно-інформативному полі концерт львівського камерного оркестру «Академія» під орудою Ігоря Пилатюка, без перебільшення і місцевого сентименту, виявився одним з вершинних у всьому фестивалі» [94], адже програма, яка призначена «Вразити, зворушити і змусити лити сльози»²⁵, містить розмаїтій у жанрово-стильовому та емоційному вимірах твори – від високої класики до популярної музики.

Таких виступів, які можна називати у даному контексті, в історії «Академії» з диригентом І. Пилатюком за майже двадцятирічний період співпраці є достатньо багато. Проте, наша мета – показати ті, що найбільш промовисто характеризують вплив маестро на розвиток колективу. Тому повернемося до незабутньої і надзвичайно важливої події, що втіленням високої духовності і людської щирості особливо запам'яталася і виконавцям, і слухачам. Це виконання квартетної версії ораторії Й. Гайдна «Сім слів Спасителя на Хресті», прем'єра якої відбулася Львові в Страстну п'ятницю 2007-го року в

²⁵ Такий відомий афоризм Дж. Пуччіні застосувала Л. Кияновська до виступів Львівського камерного оркестру «Академія» [91].

театрі опери і балету імені С. Крушельницької та в Києві у 2008-му році у Софійському соборі. Символіка Спасителя увійшла у сучасний мистецький континуум і до душі кожного слухача у поєднанні слова ієромонаха отця Йосифа-Івана Міляна, музики австрійського класика крізь призму її виконання «Академією» та серії монументальних картин – сімох «поглядів» художника Мирослава Отковича. В інтерв'ю І. Пилатюк називає цей проект дорогим і пам'ятним, а водночас «складним у простоті». Очевидно, цей твір для маестро є з тих, з якими «йдуть по життю», адже вперше митець здійснив його виконання з Івано-Франківським камерним оркестром у 1991 році, коли після епохи радянських заборон кожен звук духовної музики був відкриттям для слухача: «Я перебував у пошуках нових ідей, – згадує І. Пилатюк в інтерв'ю дослідниці камерного виконавства Львова Н. Дикій, що було опубліковане у контексті рецензії «Сім поглядів на “Сім слів Спасителя на Хресті”». – Була потреба звернутися до духовної музики – музики, яка б відповідала настроям нашого люду, нашого народу, суспільства... Я відшукав «Сім слів Спасителя на хресті» Йосифа Гайдна – цього далеко не простого шедевр австрійського композитора, бо простота, яка є начебто явною в нотній партитурі, викладі авторського задуму, вирізняється надзвичайною складністю для виконання. Та коли ми почали над ним працювати, то достатньо швидко зробили: напевне, було якесь Господнє провидіння над нами...» [54, 166–167]. Надзвичайна особистість – отець Мілян з його вишуканим і величним, і, водночас, як стверджують слухачі, дуже доступним словом великої енергетики, що спонукало до співучасті і співпереживання. І. Пилатюк зізнається, що скільки разів диригував цим твором на сцені, стільки ж разів виконання мало свій сценарій, і «стільки разів це була колективна сповідь» [54, 166–167]. Відгукуючись, учасники дійства (а це, без перебільшення, було дійство, і кожен із слухачів ставав його учасником), називали його одкровенням, де у кожного було своє, надскладне завдання. Отець Мілян згадував, що виконання твору в оперному театрі ставило перед ним складне завдання – богословський коментар мав бути глибоким і не дуже секуляризованим, «мені дуже сподобалася сама ідея, ... сподобалися виконавці-

студенти... ця молодь... Коли на генеральній репетиції я побачив перед собою диригента, професора Пилатюка і такий контингент оркестрантів, то, знову ж таки, я зрозумів, що завдання надскладне. Я дуже пережив це, бо чувся відповідальним» [54, 167]. Мистецтвознавці проводили паралелі і відзначили роль «Семи слів Спасителя на Хресті» у львівській традиції, – твір є одним із небагатьох, надзвичайно популярних у Львові в 20–30-х роках XIX ст., про що свідчать тогочасні газети, зокрема «Mnemosyne», що він виконувався у хоровому і в квартетному варіантах, і що «Сім слів Спасителя...» є надзвичайно символічними і для переживання Великого Посту, і для львівської традиції [54, 169]. Отож, «Сім слів Спасителя на Хресті» стало катартичним одкровенням для виконавців і слухачів, і відкрило у львівському камерно-оркестровому виконавстві нові художні горизонти.

Як же сам маестро І. Пилатюк характеризує оркестр і його діяльність? В особистому інтерв'ю митець назвав головними такі *рис* *колективу*:

- 1) широкий обсяг репертуару, коректне виконання творів різних епох і стилів;
- 2) увага до камерно-оркестрової творчості українських композиторів, в тому числі «відкриття» забутих імен, першовиконання творів сучасників;
- 3) значна кількість прем'єрних виконань, постійне збагачення репертуару;
- 4) високий рівень виконання оркестрантами-студентами, без «учнівських» підходів;
- 5) тенденція постійного пошуку нових художніх ідей та нових форм їх вираження.

У цих характеристиках Львівського камерного оркестру «Академія» митець бачить *продовження давньої традиції львівського камерного музикування*, яка розвивалася у галицькій музичній культурі протягом століть, і, водночас, відкритість до нових художніх інтерпретацій та неординарних, цікавих проєктів.

Варто зауважити, що, окрім «Академії», маестро І. Пилатюк протягом десятиліть провадить диригентську діяльність і з іншими колективами, зокрема відомий співпрацею з камерними оркестрами «Harmonia Nobile» і «Perpetuum

mobile», симфонічним оркестром оперної студії Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, Заслуженою академічною капелюю України «Трембіта», є головним диригентом міжнародного фестивалю «Бескиди без кордонів» (Сянок, Польща) та ін. Робота з оркестром «Академія» та іншими камерними колективами слугувала творчою лабораторією для створення близько 50-ти перекладів і оркестровок, а також укладенню репертуарного збірника для студентських камерних оркестрів.

Третя лінія діяльності, яка характеризує *persona* маестро І. Пілатюка у його впливі на розвиток львівського камерно-оркестрового виконавства – це ініціювання, організація і підтримка конкурсно-фестивальних акцій, в яких реалізується сфера камерного виконавства. Окрім згаданих вище фестивалів «Віртуози», «Контрасти» та інших акцій, розвиток яких активно підтримується Львівською національною музичною академією імені М. В. Лисенка, є достатньо новий фестиваль, що вирізняється своєю концепцією і спрямуванням. Мова про Фестиваль музичного мистецтва «Академія», що був започаткований 2015 року під ідеєю «Молоді – молодим», що покликана через творчість об'єднати молодь з різних навчальних закладів. Якщо у першому фестивалі виступали виключно колективи і солісти Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, то уже в другому (2016) взяли участь виконавці з Національного університету «Львівська політехніка», в рамках третього відбулося відкриття Всеукраїнського конкурсу піаністів імені О. Криштальського. Прикметно, що концерти усіх трьох фестивалів мають інтригуючі назви, які могли б зацікавити широку аудиторію. Наприклад, «Фольк-калейдоскоп», «Скрипкова феєрія», «Весела музика для духових та ударних інструментів», «Музичні паралелі. Фортепіанна музика ХХ ст.» (із творів, написаних під впливом різних художніх течій) на першому (2015) фестивалі, «Вечір джазу» чи «Весняний передзвін» на другому (2016) і «Концерт майстрів», проект «Жінки-композитори», «Пісня далека і близька», «Духова містерія весни», «Бенефіс солістів», «Кращі оперні хори» та інші – під час третьої (2017) акції.

З-поміж низки інших проектів можемо назвати концерти Львівського

камерного оркестру «Академія» у Варшавському музичному університеті імені Ф. Шопена, що проходять в рамках циклу «Середа на Окулярніку», третій із яких відбувся у 2017 році. Окрім організаційної діяльності, маестро І. Пілатюк виступив як диригент, солісти – Й. Ермін та Н. Пілатюк. У програмі була представлена музика сучасних українських композиторів – «Adagio» В. Камінського, «Диптих» М. Скорика, «Щедрик» Ю. Ланюка, Перший концерт для фортепіано і струнних І. Щербакова, а також популярна світова класика. У таких міжвузівських зв'язках, які активно впроваджує І. Пілатюк як ректор, і в яких традиційно вагому роль відіграє оркестр «Академія», бачимо й значно глобальніше значення, чим співпраця навчальних закладів. Це представлення України у сучасному європейському континуумі як країни високої культури та достойного рівня музичної освіти.

У підсумку, погоджуючись із концепцією «педагога-універсала XXI століття» [238], у контексті нашого дослідження вирізнимо роль особистості І. Пілатюка у розвитку львівського камерно-оркестрового виконавства. Проаналізувавши художні інтерпретації маестро-диригента, що втілюють «символ» – показ явища як єдності (у трактуванні Й. Я. Багофена [275]), для яких притаманні довершеність, пропорційність і симетричність форми, досконале відчуття міри, які ґрунтуються на узагальнюючому типі виконавського мислення з розповідним способом викладення музичного матеріалу твору [80, 9], а також систематизувавши відгуки музичної критики і взявши до уваги власний досвід спілкування, можемо ствердити, що митець впевнено реалізує *аполонічний музично-виконавський архетип* як *persona* у розумінні «творчого акту», «первинної творчої реальності».

Завершуючи огляд діяльності Львівського камерного оркестру «Академія», нагадаємо твердження його концертмейстера-керівника А. Микитки: «Найголовніше, що дає наш навчальний оркестр – чітка методика (я вчу опановувати гру різними частинами смичка, кшталтувати штрих) і культура оркестрової гри. Так закладаються перші основи професіоналізму, де не останнє місце посідає ансамблевність, а також ті секрети камерної гри, які залишили нам у

спадок Олександра Деркач та Матіс Вайцнер» [146]. У наведеному вислові, як і в багатьох інших фактах його історії, можемо відзначити особливу вагу особистісних прагнень, які привнесли його перші керівники, і які «проростають» сьогодні у співтворчості учасників оркестру.

Таким чином, **персоналістичні інтенції** справили суттєвий вплив на етапи становлення і розвиток Львівського камерного оркестру «Академія», що сьогодні набув ознак **феномену європейської культури**. Два великі етапи діяльності Львівського камерного, а саме Л. Деркач – М. Вайцнера (1959–1990) із завершенням В. Заранського (1990–1991) та М. Скорика (від 1991) – А. Микитки (від 1992) – І. Пилатюка (від 2000) мають свої унікальні характеристики саме завдяки особистостям, що творять «творчу реальність» оркестру і є гарантом його стабільної високої фахової майстерності.

У характеристиці колективу Л. Кияновська вирізняла такі риси як стильова множинність, «епікурейський» тип оркестру – спрямований насамперед на світлий, життєствердний сегмент емоційної палітри, завершення концертних програм творами львівських композиторів, поступове підняття планки і безперервне самовдосконалення. І що особливо важливо у контексті нашого дослідження, порівняла колектив з мангеймським оркестром XVIII ст., який назвали «армією, що складається з самих генералів» (Ч. Берні) – солістів, яких концертмейстер Й. Стаміц талановито об'єднав в одному колективі. Так і в «Академії» кожен оркестрант виступав солістом з оркестром або виконував сольний фрагмент [86]. Ми ж акцентуємо, що шлях колективу – «постійне утвердження своїх творчих концепцій» [141, 3]. Вбачаємо у цьому вказівку на особливу роль особистостей у його біографії – *пасіонарних*, що ведуть за собою, розуміють та розкривають велике у творчості іншого. Саме тому камерний оркестр «Академія» досягнув результату, заслуженого успіху. Свого часу М. Колесса охарактеризував його як «чудово зіграний, технічно зрілий, добре володіючий почуттям музичного стилю, емоційно піднесений і завжди молодий» [141, 30]. Плинність молодих кадрів у студентському колективі не переростає у проблему, адже є постійне ядро пасіонарних керівників, а молодь додає наснаги,

емоційності, новизни. Сьогодні з колективом співпрацюють диригент К. Карабиць, вокалістка З. Кушплер, флейтист А. Карп'як, скрипалі А. Савицька, Н. Пилатюк та ряд інших представників молодшої генерації. Як висловився А. Микитка, зауважуючи на «молодість» колективу, «найголовніша харизма нашого оркестру – це щирість виконання». У цьому – сукупна харизма очільників, солістів і оркестрантів «Академії», що у більш як півстолітній історії сформували *особистість «Академії» як єдиний організм на колективному рівні*, що втілює музично-виконавські персоналістичні інтенції як *колективний чинник*.

2.5. Історія Львівського камерного оркестру «Академія» крізь призму персоналістичного погляду: колективні рефлексії учасників колективу у процесі авторського інтерв'ювання

Важливим джерелом дослідження історії певного мистецького феномену чи процесу є рефлексії їхніх учасників щодо внутрішнього розуміння вказаних явищ та специфіки їх розвитку. Для такого дослідження історії Львівського камерного оркестру «Академія» було проведено авторське опитування у формах інтерв'ю та анкетування. Результати проведених інтерв'ю були нами осмислені та враховані при аналізі діяльності колективу. Зміст і результати анкетування подаємо нижче. *Анкетування проводилося серед колишніх і сучасних учасників Львівського камерного оркестру «Академія», який є найбільш репрезентативним для львівського камерного виконавства сьогодення, і школу якого пройшли сотні кращих оркестрантів, диригентів і солістів, що працюють в Україні, переважно в її західному регіоні, та за рубежем, насамперед в Західній Європі. Всього у Львові та інших містах західного регіону України було роздано 60 анкет теперішнім та колишнім оркестрантам Львівського камерного оркестру «Академія», що становить близько 25% всіх учасників колективу за всю майже шестидесятирічну історію його діяльності. Повернуто заповненими для подальшого опрацювання 56 анкет, відповідно, така кількість оркестрантів*

склала групу респондентів цієї частини дослідження.

Звернемося до питань, які пропонувалися в анкеті, та укладемо узагальнену думку респондентів як колективну рефлексію оркестрантів Львівського камерного оркестру «Академія» над феноменом колективу.

1. Які специфічні риси характеризують виконавську манеру різних камерних оркестрів Львова – «Академії», «Perpetuum mobile», «Віртуозів Львова», «Leopolis'у»? Наскільки це залежить від типу особистості художнього керівника, концертмейстера, диригента? Інших чинників?

Узагальнена думка респондентів (52 особи, тобто 92,9% опитаних) полягає у тому, що специфічні риси виконавської манери кожного із названих оркестрів дуже різняться. Це майже завжди залежить від керівника колективу, який відповідає за репертуарну політику колективу, його участь у різних акціях, запрошення диригентів і солістів, інтерпретаційні моделі творів, а також своїми художніми смаками, побажаннями та вимогами формує основу виконавської специфіки оркестру. Професіоналізм оркестру полягає в тому, щоб грати «як один інструмент», тому його задача – втілювати інтерпретацію керівника, який вже самостійно вирішує, які художні засоби і технічні прийоми потрібно використовувати для виконання певного твору. Велику роль відіграє бажання керівника творити, його художній, музичний і в цілому культурний рівень, прагнення постійного саморозвитку, його небайдужість до всього – кожного оркестранта, кожного оркестрового прийому. Тому, майже завжди, манера виконання оркестру залежить від особистості керівника, яку доповнюють керівник-концертмейстер, диригент. Таким чином, респонденти прийшли до висновку, що виконавська манера оркестрів відображає загальний образ його керівника, який складається з психотипу, музичного таланту, фахової майстерності. Саме тому специфіку кожного названого колективу складно визначити вербально, але вона дуже добре відчувається як оркестрантами, які мали нагоду грати в різних колективах, так і слухачами на концертах.

Щодо «Академії», то її учасники (54 особи, що становить 96,4% опитаних) були практично одностайними у думці про те, що і творчий керівник, і керівник-

концертмейстер (як сьогоднішні, так і попередники) завжди з великою відповідальністю ставляться до інтерпретаційної концепції твору, його змісту, характеру, розбору з оркестрантами. Критерієм завжди є максимальна передача задуму автора. Оркестранти знаходять спільні вирішення питань щодо аплікатури, штрихів та інших технічних моментів. Особливу роль відіграють концертмейстери – це завжди лідери, які ведуть групу, особливо вчаться на їхньому прикладі молоді учасники «Академії». Загалом в оркестрі панує дружня атмосфера, свобода слова і думки. Особливістю «Академії» респонденти називають надзвичайний запал, ентузіазм та енергетику при виконанні, адже склад оркестру – молоді та ініціативні студенти, а також дуже доброзичливе ставлення керівників до студентів.

2. Ви є (були) учасником колективу Львівського камерного оркестру «Академія», в які роки? Яку роль він відіграв у Вашій творчій долі?

Усі респонденти (56 осіб, тобто 100%) відзначили позитивну роль Львівського камерного оркестру «Академія» у власній творчій долі. Учасники колективу за різні роки акцентували такі здобутки як навички гри в оркестрі, суттєвий досвід сценічного виконавства, спілкування з видатними особистостями, знайомство з величезною кількістю творів композиторів різних епох, професійне виконання творів високої складності. Дописи містять, зокрема, такі висловлювання: «оркестр часто концертує, в тому числі з видатними солістами, і це дозволяє з кожним виходом на сцену краще розуміти всі принципи сценічної поведінки, загартовує душу і витримку», «це перший професійний колектив, який дав мені змогу працювати і вчитися у відомих людей сучасності», «участь в оркестрі стала для мене зразком для подальшої професійної діяльності» тощо. Особливими були сповнені щирості відгуки, як, наприклад, такий: «за всі роки навчання, напевно, саме оркестр викликав в мене таку масу емоцій». Окремі теперішні учасники (3 особи, тобто 5,4% респондентів) не визначили, в чому, власне, полягає позитивна роль оркестру для них особисто. Очевидно, це питання майбутнього у долі цих оркестрантів, коли значення того чи іншого явища усвідомлюють та оцінюють по його

пролонгованих результатах.

3. Які твори, виступи оркестру вважаєте найбільш успішними?

Оркестранти називали дуже різні твори з репертуару колективу і минулого, і сучасного періодів. Найчастіше це є твори М. Скорика (47 осіб, що відповідає 83,9%), особливо Партита № 6, твори інших сучасних українських композиторів (36 респондентів, тобто 64,3%), а також твори польського сучасника Кшиштофа Пендерецького, зокрема «Agnus Dei», «Sinfonietta № 1», латвійського митця Петеріса Вакса – Концерт для скрипки та струнного оркестру «Distant Light» («Віддалене світло»), англійського майстра королівської музики Едварда Елгара – Інтродукція та аллегро для струнного оркестру та квартету та ін. Успішними виступами респонденти, як правило, вважають ті особливі концерти, коли грали зі знаменитими солістами і диригентами, концерти, в яких відбувалися першовиконання і прем'єри творів, в тому числі за участі авторів, оскільки такі події завжди зобов'язують до неабиякої відповідальності та викликають особливе позитивне виконавське хвилювання (51 особа, що становить 91,1% респондентів).

Серед подій останніх років відзначали такі акції:

- IV Міжнародний фестиваль «Відкриваєм Падеревського» (Львів, 2015), в рамках якого відбувся проект «Від Падеревського до Пендерецького» з інавгураційним концертом з нагоди присудження композиторові Кшиштофу Пендерецькому почесного звання «Doctor Honoris Causa» Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Львівський камерний оркестр «Академія» виконував твори митця «Sinfonietta № 1», «Agnus Dei» та «Chaconne» під орудою автора та асистента диригента Мацея Творека;
- ювілейний Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» (Львів, 2014) за участі грузинського композитора Гії Канчелі та ряду видатних виконавців світу, в тому числі ізраїльських митців Діни Йоффе (фортепіано, IL-DE) та Михаїла Ваймана (диригент і партнер-скрипаль), що виконали з Львівським камерним оркестром «Академія» твори

Ф. Шопена, А. Шнітке та ін.

«Знаковими» завжди є виступи на конкурсах і фестивалях, важливими для оркестру стали щорічний «Різдвяний музичний дарунок», міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти», ювілейні концерти колективу (32 особи, тобто 57,1% опитаних).

4. Науковці вважають, що існують такі типи відношення диригента до колективу: диригент-вождь; диригент-ментор; диригент-батько; диригент-партнер. Який тип спілкування з оркестровим колективом, на Вашу думку, є найбільш притаманним для стилю спілкування у Львівському камерному оркестрі «Академія»?

Переважна більшість учасників оркестру визначили домінуючий тип спілкування диригента з колективом як «партнерський» (41 особа, що становить 73,2%), також є відповіді «диригент-ментор» (5 осіб, відповідно 8,9%) та близький до попереднього тип «диригент-батько» (3 особи, відповідно 5,4%). Частина респондентів (6 осіб – 10,7%) вважають, що диригент, відповідно до ситуації, поєднує перелічені типи. Тип спілкування «диригент-вождь», на думку респондентів, в цілому не притаманний для Львівського камерного оркестру «Академія» – його відмітила лише 1 особа (1,8%) з теперішніх учасників колективу.

5. У чому, на Вашу думку, полягає феномен «Академії» як школи диригентів, оркестрантів, солістів?

Рефлексуючи, учасники «Академії» визначили феномен колективу наступними ідеями: «Академія» – надзвичайна школа виконавського досвіду для молодих, ще не повністю сформованих оркестрантів; висока якість виконання при постійній зміні складу оркестру; передача навичок і вмінь від покоління до покоління, навчання молодших оркестрантів у старших, що спонукає колектив «бути постійно у формі – як виконавській, так і морально-духовній»; повна самовіддача кожного учасника колективу спільній справі; сприйняття кожного учасника колективу як соліста; унікальна можливість для багатьох студентів стати солістом і зіграти з оркестром; відсутність при виконанні розмежування на

старші і молодші курси, вимоги до якості виконання незалежно від віку.

6. На Вашу думку, чи можемо стверджувати про існування львівської школи камерно-оркестрового виконавства як передавання традицій і спільної методичної основи? Які її характерні риси?

Усі респонденти дали ствердну відповідь про існування львівської школи камерно-оркестрового виконавства і бачать її саме у передачі традицій і у спільній методичній основі. Частина респондентів (18 осіб, що становить 32,1%) стверджують про збереження школи і методики Л. Деркач у подальшому, в тому числі теперішньому, розвитку колективу. Більшість (36 осіб, що становить 64,3%) все ж вважає, що під впливом нових керівників колективу виникають і нові пріоритети, видозмінюється стиль колективу, проте традиційна основа – львівська школа камерно-оркестрового виконавства – лишається завжди. Головними рисами львівської школи камерно-оркестрового виконавства респонденти вважають харизматичність, яка притягує слухача, легкість гри та особливу сміливу манеру виконання, можливо, іноді із недотриманням певних канонів, яка виправдовує себе, по-перше, реакцією слухача на новизну, а по-друге – стимулює до розвитку і колектив як творчу одиницю, і кожного учасника як індивідуального виконавця. Серед інших характерних рис львівської школи назвали зосередження уваги на розвитку колективу та на передачі традицій від старших поколінь до молодших. Оскільки остання риса є властивою саме для «Академії» в силу студентської специфіки колективу, то можемо припустити, що саме з цим камерним оркестром ідентифікують його теперішні і колишні учасники львівську школу камерного виконавства як таку.

7. Ваша думка щодо персональної співпраці з провідними композиторами, диригентами, солістами.

Усі респонденти вважають таку співпрацю надзвичайно корисною і цікавою, жоден із них не згадав про певні труднощі, що виникають в обставинах знайомства з чимось новим. Очевидно, інтерес до новизни та користь від такого спілкування є неоцінено більшими, ніж складність робочих моментів підготовки. У відгуках, зокрема, зазначається, що співпраця з відомими

музикантами завжди впливає на колектив. Це величезний досвід як для оркестру загалом, так і для кожного з учасників. Кожен соліст чи диригент вносить свою частку у своєрідний розвиток колективу, який, «як губка, всмоктує всі «уроки» видатних і досвідчених маестро». Співпраця з представниками різних національних музичних шкіл, різними особистостями у персоналістичному розумінні дає можливість колективу розвиватися у розмаїтих напрямках, можливо, незвичних, але це і є основою розвитку оркестру – освоєння нового. Окрім того, завдяки постійній співпраці з композиторами – М. Скориком, В. Камінським, Б. Фроляк, О. Козаренком, Ю. Ланюком у першовиконанні їх творів, у колективу завжди є «свіжий» репертуар, що надзвичайно важливо у сучасному інформаційно-насиченому культурному середовищі. Респонденти в цілому вважають, що від кожного виконавця можна почерпнути якісь особливі прийоми чи манери виконання: від диригента – трактування творів, можливість виконати давно відомі композиції в іншому інтерпретаційному баченні. Тому кожен проект, незалежно від його сьогоденської оцінки, є вдалим явищем з точки зору формування індивідуальності музиканта-оркестранта та оркестру як колективного феномену. У підсумку можемо навести вислів одного із респондентів, який висловив узагальнену думку про те, що роль співпраці з композиторами, диригентами і солістами є значно вагомішою від описаних вище знайомства колективу і публіки з новими творами і набуття досвіду. Мова йде про «участь у формуванні сучасної музичної культури», з чим складно не погодитися, враховуючи масштаб та динаміку діяльності «Академії».

8. Які проекти згаданої вище співпраці вважаєте найважливішими?

Персоною, що стала найбільш «знаковою» для історії всього оркестру, назвали скрипаля Гідона Кремера, який вперше виступив у Львові у 1971 році і став постійним гостем колективу до сьогодні (2010 рік, III Міжнародний фестиваль камерної музики «Шимановські квартет та друзі»). У величезній кількості проектів попередніх років відзначили ті, що пов'язані з іменами Богодара Которовича, Олега Криси, Ігоря Ойстраха, Юрія Башмета та ін. Щодо сьогоденської діяльності колективу, то найбільш вагомими вважають проекти з

Кшиштофом Пендерецьким і Мацеєм Твореком, Діною Йоффе і Михаїлом Вайманом, Наталією Хомою, Юрієм Бервецьким, композиторами Богданою Фроляк, Віктором Камінським та іншими митцями. Окремо відзначають постійні вдалі проекти з мистецьким керівником оркестру Мирославом Скориком та з диригентом Ігорем Пилатюком. У відповідях респондентів, які відзначили співпрацю із вказаними вище відомими митцями сучасності, також постійно звучала думка про те, що кожен проект є вартісним для студентів-оркестрантів тим, що «це є практика – як музична, так і життєва».

9. Ваша думка про участь Львівського камерного оркестру «Академія» та його керівників у розвитку музичної культури в Україні та за кордоном.

Відповідаючи на дане запитання, респонденти насамперед відзначили важливість зарубіжної концертної діяльності «Академії» (45 осіб, що становить 80,4%). По-перше, це входження українських виконавців у спільний європейський музичний континуум. По-друге, це пропаганда кращих творів українських композиторів на міжнародному рівні. По-третє – пізнання міжнародного досвіду, вивчення передових музичних здобутків у різних країнах. І найважливішим, очевидно, є те, що така діяльність створює позитивний імідж держави України та міста Львова у світі. Також більшість респондентів (52 особи – 92,9%), звичайно, вказали на співпрацю колективу із українськими і зарубіжними солістами, диригентами і композиторами, що є доброю традицією колективу з перших років його заснування, при цьому тогочасний «радянський» формат змінився на «світовий», наповнився десятками імен світового і європейського значення, що є беззаперечним здобутком і цінністю у діяльності колективу.

10. Ваша думка про конкурсно-фестивальний рух у сфері камерно-оркестрового виконавства Львова і України: здобутки, проблеми, перспективи, роль мистецької особистості у цьому процесі.

Це питання виявилось найбільш складним для опитуваних. Респонденти відзначили, що Львів – осередок низки конкурсів і фестивалів музики різних епох і стилів, де, в тому числі, активно залучається камерно-оркестрова музика.

Проблемним питанням лишається певна замкненість фестивалів на фаховій аудиторії. Акцентуючи дану проблему, респонденти вказували на необхідність подачі реклами, попередньої інформації про заплановані заходи та їх виконавців у максимально широкому середовищі, різному за культурним, освітнім, віковим та іншими рівнями, про співпрацю з діячами з інших мистецьких сфер тощо. Щодо конкурсів оркестрового виконавства, то частина респондентів із попередніх складів (22 особи, що становить 39,3%) згадала про участь колективу у Всеукраїнському конкурсі камерних оркестрів у Києві в 1983 році та Міжнародному конкурсі камерної музики «Золота осінь» в оркестровій номінації у Хмельницькому, де Львівський камерний отримав перші премії. Окремі респонденти (11 осіб, відповідно 19,6%) нагадали про Всеукраїнський конкурс «Прем'єр-оркестр 2009» в Києві, де першу премію отримав інший львівський студентський колектив «Perpetuum mobile» під орудою Г. Павлія. Сьогодні у відкритому європейському суспільстві оркестр має можливість брати участь у міжнародних конкурсах за кордоном. Проте, питання про функціонування таких акцій в Україні лишається актуальним.

Цікавим результатом дослідження стало і те, що в одній із анкет, яка була майже незаповненою (за винятком відповідей на два питання), але все ж були зафіксовані певні рефлексії оркестранта, віднайшли думку про те, що такі опитування, очевидно, суспільство «не сприйме» ще багато років. Не можемо погодитися з цим міркуванням, проте вдячні автору за його індивідуальну думку та побажання нам успіху у цій нелегкій праці. Зрештою, докласти зусиль до того, щоб подібні інтерв'ю сприймалися широким суспільством, активно намагаємося у даному дисертаційному дослідженні.

Висновки до другого розділу

Перш ніж здійснити аналіз діяльності камерного оркестру «Академія», показали історичну ретроспективу витоків камерного музикування у Львові. Вона виявила, по-перше, ***пролонтованість традиції камерного музикування в***

Галичині, і по-друге – *першочергову роль особистісних інтенцій у розвитку камерно-оркестрового феномену*. Починаючи від діяльності музичного цеху католицького братства (1580) та Успенського ставропігійського братства (1585), у Львові констатують розвиток інструментального музикування. Також діяли множинні ансамблі, сформовані як на національній основі, так і за фаховим принципом, наприклад, у сфері військової музики. «*Spielfreudigkeit*», або «радість у процесі гри», яка була притаманна середньовічним оркестрам з їх театралізацією, змінами масок тощо, на нашу думку, згодом відродилися і стали основоположними для львівського камерного виконавства у ХХ–ХХІ ст.

В історичній ретроспективі важливою є роль перших публічних концертів у ХVІІІ ст. в Соборі святого Юра та Домініканському соборі, заснований у 1789 р. професійний австрійський театр, перші симфонічні концерти – «музичні академії» (Ф. Г. Булла та Ю. Ельснер), діяльність Товариства святої Цецилії, Галицького музичного товариства, «Руської бесіди» та інших осередків, де набули нового розвитку мультинаціональні традиції. Найважливішим фактором, що рухав розвиток процесу інструментального музикування у культурі Львова ХІХ – першої пол. ХХ ст., вважаємо діяльність *особистостей* – Ю. Ельснера, Ф. К. Моцарта, К. Ліпінського, С. Сервачинського, М. Вербицького, І. Лаврівського, К. Мікулі, М. Солтиса, С. Людкевича, М. Колесси та їх сучасників і послідовників.

Львівський камерний оркестр, створений у 1959 р. під враженням виступу оркестру Р. Баршя у Львівській державній консерваторії оркестрантами-ентузіастами, став першим студентським колективом в Україні. В цілому, можемо констатувати, що оркестр є серед піонерів *камерного руху* у 1960-х рр. на теренах колишнього СРСР, що також яскраво проявився в хоровому жанрі завдяки діяльності В. Іконника. Історія колективу за майже шістьдесят років чітко розділяється на два великі періоди, специфіка яких створюється *персоналістичним фактором*, тобто особливостями роботи керівників колективу. Отож: 1) період діяльності художнього керівника Олександри Деркач (1959–1990) і концертмейстера-керівника Матіса Вайцнера (1960–1990); від 1973

року помічником концертмейстера був Володимир Заранський, що згодом очолив колектив як концертмейстер і керівник (1990–1991); 2) період діяльності художнього керівника і диригента Мирослава Скорика (від 1991 року) і концертмейстера-керівника Артура Микитки (від 1992 року), а також диригента Ігоря Пилатюка (від 2000 року), що пройшли «школу оркестру» як його учасники в перший період розвитку.

У даному контексті вирізнімо особистість *Олександри Деркач (1924–2004)*, *заслуженого діяча мистецтв України, професора*, яка відіграла провідну роль для становлення і розвитку Львівського камерного оркестру, а відтак – і всього сучасного камерно-оркестрового виконавства Львова і західного регіону України як одного із центрів сучасного європейського музичного мистецтва. Саме Олександра Пилипівна, музикант з високим рівнем таланту, освіти, інтелігентності, ерудованості, поставила високу планку для рівня колективу, заклала його характерну манеру виконання, ідеї знайомства з усією стильовою музичною палітрою та пропаганди сучасного українського мистецтва, а також постійного пошуку нових інтерпретацій та цікавих проектів. Серед таких – співпраця із рядом запрошених диригентів і солістів, як Г. Кремер, Т. Грінденко, І. Ойстрах, І. Паїн, О. Крися, О. Ейдельман, К. Хучуа, Ю. Башмет, В. Співаков, Б. Которович, О. Слободяник, В. Горностаєва, Н. Гутман та ін. У період художнього керівництва М. Скорика Львівський камерний оркестр, окрім виконання високої класики, повернувся до джазу, а також збагатив репертуар музикою сучасників – новою творчістю М. Скорика, В. Камінського, О. Криволапа, Б. Фроляк, Ю. Ланюка та ін. Особливостями цього етапу стали: активна міжнародна діяльність, як конкурсно-фестивальна, концертна, так і особистісна – з К. Пендерецьким, С. Сондецькісом, П. Васксом та багатьма іншими митцями; підтримка як фестивалю «Віртуози», започаткованого за ініціативи М. Вайцнера й А. Микитки, участь у «Контрастах», у фестивалі «Шимановські і друзі» за сприяння А. Микитки, проведення під керівництвом митця «Різдвяних музичних дарунків», участь у фестивалі «Академія», яку проводить ЛНМА імені М. В. Лисенка за ініціативи І. Пилатюка.

Проаналізувавши діяльність керівників оркестру крізь призму концепції музично-виконавського стилетворення, вирізнили яскраві риси аполонічного архетипу в особистості О. Деркач та І. Пилатюка, діонісійського – у М. Вайцнера й А. Микитки, орфічного – у М. Скорика.

Підсумуємо, що анкетування учасників Львівського камерного оркестру «Академія» засвідчило таке: виконавська манера оркестрів відображає загальний образ його керівника, який складається з психотипу, музикального таланту, фахової майстерності; особливістю «Академії» є надзвичайний запал, ентузіазм та енергетику при виконанні; усі респонденти відзначили позитивну роль оркестру «Академія» у власній творчій долі; переважна більшість учасників оркестру визначили домінуючий тип спілкування диригента з колективом як «партнерський», а феномен «Академії» у тому, що це – надзвичайна школа виконавського досвіду для молодих оркестрантів, у високій якості виконання при постійній зміні складу оркестру, у передачі навичок і вмінь від покоління до покоління; усі респонденти дали ствердну відповідь про існування львівської школи камерно-оркестрового виконавства і бачать її у передачі традицій і у спільній методичній основі, головними рисами якої є харизматичність, що притягує слухача, легкість гри та особлива смілива манера виконання; найбільш «знаковою» персоною для історії оркестру є Г. Кремер, серед проектів попередніх років відзначили пов'язані з іменами Б. Которовича, О. Криси, І. Ойстраха, Ю. Башмета та ін., найбільш вагомими сучасні проекти – з К. Пендерецьким і М. Твореком, Д. Йоффе і М. Вайманом, Н. Хомою, Ю. Бервецьким, композиторами Б. Фроляк, В. Камінським та ін.; окремо відзначають постійні вдалі проекти з мистецьким керівником оркестру М. Скориком і з диригентом І. Пилатюком.

РОЗДІЛ 3.
ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ
КАМЕРНО-ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА ЛЬВОВА
НАПРИКІНЦІ ХХ – НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

Проаналізований у другому розділі розвиток львівського камерно-оркестрового виконавства під патронатом О. Деркач і М. Вайцнера сприяв актуалізації і популяризації цього жанру у всьому західному регіоні України. За перше тридцятиліття діяльності колективу сформувалася виконавська школа, яка дала потужний «вибух» у вигляді творення ряду нових колективів.

Звернемося до початку 1990-х років – до етапу, коли відбулося творення нових множинних явищ у континуумі українського музичного мистецтва. Саме в цей час Львівський камерний оркестр очолюють нові керівники і розвивають нові лінії діяльності колективу, а паралельно виникають інші оркестри – львівські «Perpetuum mobile», «Віртуози», «Leopolis», колективи сусідніх обласних центрів, що будувалися на методичній основі оркестру Деркач – Вайцнера.

Вказаний процес появи нових явищ був зумовлений загальними історичними та культурно-мистецькими тенденціями в Україні, яка здобула державність з новою ідеологією і напрямками розвитку. Насамперед, практично зникли *репертуарні рамки*, що дало імпульс та потенційні можливості для творення нових художніх інтерпретацій. *По-перше*, відмова від офіційної комуністичної ідеології та радянської номенклатурної системи дозволила вільно реалізовуватися у жанрах, які раніше не належали до найбільш задіяних в «офіційному мистецтві» з культом написання і виконання «датських творів» великих форм тощо. Це, як раз, і дало можливості для стрімкого розвитку камерного жанру як художньої сфери для вираження відомого інтелектуалізму та психологізму, вільного виконання раніше «забутих» або заборонених, а часто і свідомо знищуваних творів. *По-друге*, розширенню репертуарної сфери творами репресованих українських митців, як, наприклад, В. Барвінський, композиторів-

емігрантів, зарубіжних сучасників, музика яких не визнавалася радянською системою, сприяло відкриття кордонів із Західною Європою та всім світом, можливість безпосереднього і безболісного спілкування з українською діаспорою. *По-третє*, знайшла реалізацію цікавість до авангардної музики, яка раніше трактувалася як «буржуазна», і до якої застосовувався ярлик «формалізму». *По-четверте*, відмова від атеїстичної ідеології сприяла введенню у репертуар чисельних зразків духовних творів, які могли виконуватися не лише як взірці високого мистецтва, а й із безпосередньою духовною функцією. *По-п'яте*, розширилися рамки у сфері легкої та розважальної музики, вперше після 1960-х років з'явилася можливість вільного виконання джазових та естрадних композицій.

Розкриття кордонів дало можливості для використання однієї із головних рис камерності у виконавстві – *мобільності*. Невеликі камерні колективи є значно зручнішими для гастрольної діяльності, участі у конкурсах і фестивалях, в тому числі за кордоном.

Звичайно, період 1990-х рр. мав і свої проблеми. Насамперед, це різке погіршення матеріального забезпечення. Проте, здобуття незалежності дало потужний поштовх *національного романтизму та ентузіазму*, що сприяв активній діяльності в різних сферах мистецтва і культури.

Такі потенційні можливості, а також величезний ентузіазм, що охопив українську інтелігенцію на початку 1990-х років, і стали головними причинами творення значної кількості камерних колективів – хорів та оркестрів, що у західному регіоні України мали напрацьовану методичну школу Львівського камерного О. Деркач – М. Вайцнера.

3.1. Камерний оркестр «Perpetuum mobile»

Персоналістичні інтенції викликали появу й іншого студентського камерного оркестру, заснованого у 1992 році педагогом на той час Вищого музичного інституту імені М. Лисенка, керівником і диригентом *Георгієм*

Павлієм, професором, кандидатом мистецтвознавства.

Передумовою заснування колективу, що згодом отримав назву «Perpetuum mobile», маестро Г. Павлій вважає створений на рік раніше (1991) камерний оркестр педагогів і студентів консерваторії²⁶, який провів єдиний концерт у Домініканському соборі у Львові, виконавши «Сім Слів Спасителя на Хресті» Й. Гайдна [179, 3]. Від 1992 року «Perpetuum mobile», до складу якого увійшли Андрій Бронзей (концертмейстер), Катерина Мичка, Еріка Боніславська, Люба Паращак, Ольга Ліхнякевич, Олена Бобрушко, Олесь Масник, Наталя Дерлиця, Оксана Гладюк (скрипки), Ярослав Костецький, Тарас Турко, Наталя Турко (альти), Олесь Пахолків (віолончель), Іван Мартин (контрабас) [44, 129], почав функціонувати паралельно з Львівським камерним.

Історія, висвітлена Г. Павлієм у книзі «Десятиріччя камерного оркестру «Perpetuum mobile» в хронології концертів, спогадах та роздумах» [179], а також опрацьована нами на основі окремих спогадів колишніх учасників колективу, містить низку цікавих фактів, що є результатом реалізації творчих прагнень керівника, запрошених солістів й оркестрантів.

Школа маестро Г. Павлія через викладача П. Баєвського в Артемівському музичному училищі, який був учнем П. Ямпольського, сягає традицій Л. Ауера – одна лінія, і традицій корифея Д. Лекгера у Львівській консерваторії – інша. Тут же, у Львові, молодий скрипаль заявив про себе виконанням Першого концерту для скрипки з оркестром Н. Паганіні, оркестром консерваторії диригував М. Колесса [189]. Досвід, який Г. Павлій реалізував у роботі з «Perpetuum mobile», митець набував у багаторічній виконавській і педагогічній діяльності – артистом симфонічних оркестрів львівських філармонії та опери, викладачем

²⁶ «У ньому грали такі відомі педагоги та концертмейстери як Харитина Колесса, Любов Чайковська, Роксоляна Залеська, Юлія Онищенко, Леонтій Оленич, Богдан Гупаловський, Оксана Андрейко, Роман Фесюк, Ореста Когут, артисти філармонічного оркестру Мирон Поливко, Людмила Сауляк, Ірина Сторожинська та деякі студенти», – вказує О. Грабовська у дослідженні тенденцій сучасного камерно-ансамблевого музикування Львова [44, 128].

Львівського музичного училища, Львівської спеціальної музичної школи імені С. Крушельницької, Львівської консерваторії – музичної академії імені М. В. Лисенка.

На основі спогадів митця, в тому числі висвітлених у згаданій книзі [179; 189] можемо вирізнити головні чинники, що сприяли виникненню і функціонуванню «Perpetuum mobile».

Символічно, що важливою сферою у виконавській діяльності Г. Павлія стала камерна музика, яка відіграла важливу підготовчу роль до майбутнього творення оркестру «Perpetuum mobile». Це участь в ансамблях – у скрипковому дуєті з Ю. Онищенко (піаніст-концертмейстер – Л. Онищенко), у струнному квартеті (О. Вайсфельд, Г. Павлій, Л. Оленич, Є. Шпіцер). Маєстро також виступав в ансамблях з такими відомими митцями як Л. Чайковська, В. Якименко (скрипка), Н. Вишнеvsька (альт), Р. Залєська, О. Тищенко (віолончель), О. Качева, А. Пушкар (фортепіано) та ін. Г. Павлій згадує про ряд камерних концертів, у тому числі в рамках «Університету культури» – просвітницького проекту, що функціонував при консерваторії. Окрім того, у 1988 році маєстро очолює кафедру камерного ансамблю та квартету, у 1990-му у Львові проводить Першу республіканську конференцію з питань виконання камерної музики і в подальшому зосереджує свою увагу на цій сфері, в якій у 1992-му «виростає» явище «Perpetuum mobile».

Окремим чинником, що сформував персоналістичний портрет музиканта і вплинув на якість і характер диригентських інтерпретацій, стала наукова діяльність. Дослідницький інтерес Г. Павлія стосується декількох важливих музикознавчих сфер. По-перше, це проблеми музичного мислення, особливо поліфонічного, як композиторського і виконавського феномену. Тривалі пошуки знайшли логічне завершення у дисертації «Виразові відмінності між гомофонією та поліфонією (теорія та виконавство)» (Московська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського, 1989), що була оформлена у вигляді монографії [173]. Екстраполяція теоретичних проблем музичного мислення у сферу виконавства була здійснена у статтях, присвячених артикулюванню тонів у поліфонічній і

гомофонній музиці та ін. Особливу увагу привертає дослідження особливостей музично-виконавського прочитання поліфонічних творів різних епох і композиторів, як, наприклад, Й. С. Баха [172] і Д. Шостаковича [174]. По-друге – методичні проблеми струнного виконавства, зокрема крізь призму традицій Є. Шпіцера [180] та в інших аспектах [182]. І по-третє – сучасна українська музика, що стало найбільш актуальним у лекціях, прочитаних у 1997 році в Бірмінгемській консерваторії, організованих за сприяння Британської ради в Україні (де також відбулися майстер-класи Г. Павлія та концерт студента Романа Ковалка, що вперше у Великобританії виконав Сонату №2 для скрипки і фортепіано М. Скорика) [189].

Усі три вирізнені вище музикознавчі сфери, на нашу думку, стали фундаментальною основою вдалих прочитань музики барокової доби, в т. ч. в автентичній манері, і сучасної української музики, що є особливістю оркестру.

Специфіка «Perpetuum mobile» закодована в дуже влучній для оркестру назві. На основі проведеного дослідження можемо стверджувати, що виконавський стиль колективу, культивованій Г. Павлієм, характеризується віртуозністю, що проявляється на різних рівнях – від загальної оркестрової злагодженості у виконанні подібного роду творів до філігранності у баченні деталей, а також у характерному для колективу явищі віртуозних соло учасників. Так, завдяки активній реалізації персоналістичних інтенцій камерний оркестр «Perpetuum mobile», окрім навчальної і концертної діяльності, вже через декілька років почав презентувати своє мистецтво на чисельних міжнародних і всеукраїнських конкурсно-фестивальних акціях. Показово, що першою такою подією вже у 1995 році став Міжнародний фестиваль молодіжних оркестрів в іспанському місті Мурсія, де колектив успішно презентував «знаковий» для сучасної української музичної культури твір – Симфонію № 1 («Sinfonia larga») для 15 струнних інструментів Є. Станковича. У цьому ж 1995 році (8–10 грудня) відбулася ексклюзивна подія для України – концертне виконання англійської барокової опери мовою оригіналу в автентичній манері. Це «Дідона та Еней» Г. Перселла, яку представив хор ВДМІ імені М. Лисенка під керівництвом

Я. Гнатовського і оркестр «Perpetuum mobile» під орудою Г. Павлія. Музична преса, попри різні зауваження щодо якості виконання (наприклад, проблем з англійською дикцією), відмічала, насамперед, історичну цінність цієї імпрези, а також кращих солістів – англійського співака Джорджа Ньютона Фітцджеральда (партія Енея) та єдиного в Україні контртенора Василя Сліпака (арія Юнги). Преамбулою до цього дійства можна вважати підготовку маестро Г. Павлієм програми з творів Г. Перселла та його вчителя Дж. Блоу, яка прозвучала декількома місяцями раніше з диригентом Стівеном Доу, професором Бірмінгемської консерваторії, фахівцем з виконання барокової музики, який також став консультантом у підготовці «Дідони та Енея» [45]. Згодом був ряд концертів, такі яскраві події, як міжнародний фестиваль «Україна, viva!» у 2002 році у місті Вроцлаві (Польща), та інші. Серед останніх – виконання оркестром «Perpetuum mobile» з капелою «Трембіта», диригентом якої свого часу (2000–2002) був маестро Г. Павлій, (2001) ораторії О. Козаренка «Страсті Господні» і кантати М. Кузана «Неофіти» у Римі в 2001 році.

Найбільш вагомим здобутком у конкурсному житті колективу стало здобуття звання лауреата I премії Всеукраїнського конкурсу «Прем'єр-оркестр 2009» – унікального явища в історії сучасної української музичної культури. Художнє виконання Квартету d-moll «Дівчина і смерть» Ф. Шуберта в транскрипції Г. Малера та Секстету «Спогад про Флоренцію» П. Чайковського отримало високу оцінку члена журі Є. Станковича [121], про що було неодноразово згадано у ЗМІ.

«Творчою реальністю» оркестру «Perpetuum mobile» стали шедеври світової та української академічної музики від барокової доби до сьогодення. Серед них найбільш вдалими сам керівник називає згадану постановку в автентичній бароковій манері опери «Дідона та Еней» Г. Перселла, барокові «Gloria» А. Вівальді, Псалом № 51 і Кантата № 140 Й. С. Баха, з класичної доби – «Requiem» В. А. Моцарта та маловідомі твори Л. ван Бетовена, з романтичної – названий Квартет Ф. Шуберта і Серенада для струнного оркестру C-dur П. Чайковського, з ХХ ст. – Камерна симфонія для струнного оркестру c-moll

Д. Шостаковича та ряд інших творів. Розмаїта жанрово-стильова палітра репертуару оркестру включає музику розважального характеру, як, наприклад, бразильські самби, композиції «Beatles» та ін.

З української музики особливим явищем стало виконання згаданої «Sinfonia larga» Є. Станковича, Серенади для струнного оркестру В. Сильвестрова, а також творів М. Скорика, В. Камінського, О. Козаренка, Б. Фроляк, Є. Петриченка, О. Скрипника, Б. Лісовича та інших митців.

Аналіз діяльності «Perpetuum mobile» крізь призму ідеї персоналізму показав важливу лінію роботи колективу – співпрацю з композитором, піаністом і музикознавцем О. Козаренком (лауреатом премій імені М. Лисенка, імені Л. Ревуцького та імені Б. Лятошинського, доктором мистецтвознавства). Такий персоналістичний творчий тандем митців Г. Павлія, О. Козаренка і всього оркестру дав декілька важливих результатів протягом більш як десяти років. По-перше, він став потужним стимулом для професійного росту колективу, що концертував з Козаренком-піаністом (зокрема, відкривав згаданий вище міжнародний фестиваль «Україна, viva!» (Вроцлав, 2002) та багато ін.). По-друге, репертуар колективу поповнився рядом творів сучасної вітчизняної музики Козаренка-композитора, які були представлені в Україні і за кордоном, в тому числі під час згаданого вище виступу з капелою «Трембіта» в Римі (2002), і склали особливий персонально-тематичний пласт у доробку оркестру («Страсті Господні», Sinfonia extravaganza для струнних та ін.). І зрештою, Козаренко-музикознавець не тільки як автор вступних промов на концертах, а й тонкий критик у репетиційній роботі, став рушієм зростання майстерності колективу. З іншого боку – «Perpetuum mobile», очевидно, також став важливим етапом для О. Козаренка, адже маестро багато концертував і як соліст-піаніст (клавірні концерти Й. С. Баха, В. А. Моцарта та ін.), і соліст-піаніст-композитор, виконуючи значну кількість власних творів, а також здійснивши запис на CD власного камерного доробку.

Вирізняючи співпрацю з О. Козаренком, повинні належно оцінити й інші лінії співпраці з митцями, чия творча активність дала чудові мистецькі

результати з оркестром. Це знані артисти М. Байко (народна артистка України, лауреат Державної премії України ім. Т. Шевченка), Р. Вітошинський, В. Ігнатенко, Л. Шутко (народні артисти України), Н. Дацько, О. Линишин, Ю. Лисиченко, Н. Романюк (лауреати міжнародних конкурсів) та ін. [121].

Серед колишніх кращих випускників, які пов'язали професійну діяльність з камерно-оркестровим виконавством, професор Г. Павлій [179] вирізняє асистентів-стажистів Адріана Боднара – багаторічного концертмейстера камерно-симфонічного оркестру «Leopolis», керівника і концертмейстера камерного оркестру Заслуженої академічної капели України «Трембіта», та Оксану Гретчин, солістку цього ж оркестру.

На даний час діяльність оркестру отримала вплив тенденції спаду активності. Очевидно, що тут, знову ж таки, відіграв роль персоналістичний фактор – основою народження і праці колективу став особистісний ентузіазм його беззмінного керівника Г. Павлія, **яскравого представника аполонічного архетипу виконавського стилетворення**, який переживає з оркестром усі життєві етапи. У цьому персоналістичному факторі, напевно, і криється сутність феномену «Perpetuum mobile».

Вважаємо, що на виконавський стиль оркестру вплинули три головні спрямованості особистості його керівника. *Перша* – дослідницький інтерес до проблем музичного мислення, особливо поліфонічного, як композиторського і виконавського феномену. Як знавець поліфонічного музичного мислення (автор наукових праць у цій царині), маестро втілює у життя низку цікавих проєктів, пов'язаних саме з бароковою добою як «ексклюзивом» від оркестру. Це концертне виконання англійської барокової опери мовою оригіналу в автентичній манері. Це «Дідона та Еней» Г. Перселла з хором музичного інституту, англійським співаком Дж. Н. Фітцджеральдом (партия Енея) та контртенором В. Сліпаком (арія Юнги). Це також «Gloria» А. Вівальді, Псалом № 51 і Кантата № 140 Й. С. Баха та інші твори. *Друга* – ретельне вивчення проблем струнного виконавства, зокрема крізь призму традицій Є. Шпіцера, що виявило чудові практичні результати, особливо у виконанні класично-

романтичного репертуару – як, наприклад, «Requiem» В. А. Моцарта та невідомі твори Л. ван Бетовена, Квартет d-moll «Дівчина і смерть» Ф. Шуберта та ін. *Третя* – дослідження і пропаганда сучасної української музики (лекції і майстер-класи в Бірмінгемській консерваторії (1997) та ін.). Колектив успішно представив Симфонію № 1 («Sinfonia larga») Є. Станковича, Серенаду для струнного оркестру В. Сильвестрова, твори М. Скорика, В. Камінського, Б. Фроляк, Є. Петриченка, О. Скрипника, Б. Лісовича та ін. Особливою з точки зору втілення ідеї персоналізму стала співпраця з *харизматичною особистістю О. Козаренка*, а також із М. Байко, Р. Вітошинським, В. Ігнатенко, Л. Шутко, Н. Дацько, О. Линишин, Ю. Лисиченко, Н. Романюк та ін.

У дослідженні прийшли до висновку, що специфіка «Perpetuum mobile» відображається у назві оркестру. Стиль колективу, культивований Г. Павлієм, характеризується віртуозністю, що проявляється на різних рівнях – від загальної оркестрової злагодженості у виконанні подібного роду творів до філігранності у баченні деталей, а також у характерному для колективу явищі віртуозних соло учасників. Такі риси дали можливість колективу успішно виступати у низці конкурсів і фестивалів. Втілення вказаних вище інтенцій трактуємо як *перенесення особистої волі керівника на оркестр як цілісне явище та його учасників зокрема, що здійснюється завдяки трансформації особистої продуктивної активності спів-учасників дійства в активність колективну*. Разом із тим, на нашу думку, найголовнішими у процесі діяльності оркестру є інтенції чисельних учасників колективу з числа студентства, що проходили в «Perpetuum mobile» школу камерно-оркестрової майстерності. Сьогодні проблемним для оркестру «Perpetuum mobile» стало питання спадкоємності у керівництві колективом: якщо підготовка оркестрантів дала відповідні результати, то вказана спадкоємність – питання, що потребує уваги та зусиль у майбутньому.

3.2. Академічний камерний оркестр «Віртуози Львова»

Історію, зреалізовану як результат оригінальних персоналістичних інтенцій у сфері високого виконавства, має Академічний камерний оркестр «Віртуози Львова», заснований у Львівській обласній філармонії 1994 року художнім керівником і продюсером колективу *Сергієм Бурком* та скрипалем *Володимиром Дудою*, який став концертмейстером-керівником. Імпульс до стрімкого розвитку колектив отримав у співпраці вказаних митців, а також диригента *Мирона Юсиповича* і музичного консультанта *Юрія Луціва*.

Нагадаємо, що Львівська філармонія має понад сторічну історію, тривалий час перебувала у центрі європейського мистецького континууму, вже в перші роки діяльності стала відомою завдяки діяльності знаних австрійських, польських, німецьких митців, а також гастролерів – композиторів і диригентів Густава Малера, Ріхарда Штрауса, Руджеро Леонкавалло, Лоренцо Перозі, Мечислава Карловича, скрипалів світової слави Пабло Сарасате, Еміля Соре, Віллі Бурместера, Броніслава Губермана, Станіслава Барцевича, Францішека Ондржічека, піаністів, співаків та ін., а також у конкуренції із філармоніями Варшавською, Празькою, Ляйпцізькою, Мюнхенською та іншими європейськими культурними центрами. Українське мистецтво філармонії творилося персоналіями Соломії Крушельницької, Олександра Мишуги, Станіслава Людкевича, Василя Барвінського, Миколи Колесси та багатьох інших видатних музикантів, чия діяльність мала історичне значення.

Для розвитку симфонічного оркестру філармонії першочергову роль відіграли Адам Солтис у період міжвоєнного двадцятиріччя, Ісаак Паїн та Микола Колесса у радянський період. Поряд із *симфонічною*, в філармонії почала розвиватися *камерно-інструментальна сфера*. Саме у цьому середовищі на новому етапі, вже державної незалежності України, і було створено колектив під керівництвом *С. Бурка*.

«Віртуози...» стали оркестром, який неодноразово називають «“візитною картою” старовинного Львова, його багатой культурної традиції» [9]. У одному з

інтерв'ю С. Бурко згадує ті інтенції, які пересилили кризові обставини 1990-х рр. (коли багато першокласних музикантів виїжджали за кордон, згодом дехто, спробувавши життя за межами Львова та України, повертався) і зумовили народження «Віртуозів...». «Це була амбітна ідея, – каже маестро, – тому що це були роки початку незалежної України, і поряд із «Віртуозами Риму», відомими ще у 1960-х, «Віртуозами Відня» (також заснованими львів'янином А. Ангорським), «...Москви», «...Праги» виникли «Віртуози Львова». Це було самоствердження. Ідея була амбітною, і перш за все – щоб подолати комплекс меншовартості. Україна входила в європейський ринок, у нові стосунки з музичним світом, і я був переконаний, що Львів вартує такого колективу, тим більше, що у нас є прекрасні музиканти...» [65]. Віра в успіх дозволяла його засновнику переконувати спонсорів надавати колективу фінансову підтримку. В результаті з оркестром, який швидко заявив про свою майстерність, почали співпрацювати кращі солісти, диригенти, композитори з різних країн.

Створений із провідних львівських музикантів, колектив може налічувати 16–40 оркестрантів, в залежності від програми. Від попередніх колективів, що аналізувалися у контексті даного дослідження, і були студентськими, оркестр «Віртуози Львова» відрізняється за віковими показниками. Це оркестр філармонії, де працюють зрілі виконавці, більшість з яких свого часу пройшли школу Львівського камерного оркестру «Академія» чи «Perpetuum mobile», а тепер реалізують творчу активність у новому колективі. «Віртуозів...» складають різні оркестранти – від випускників музичної академії, що мають трохи більше за двадцять років, до знаних, досвідчених маестро старшого покоління. У цьому вбачаємо традицію передачі досвіду, виконавських вмінь, а також поєднання емоційності та стриманості, що реалізується у різних ситуаціях з виконавської біографії колективу.

Політика формування персонального складу, як стверджує засновник С. Бурко в одному з інтерв'ю, має свої закономірності: «На початку створення оркестру я ставив за мету обрати до «Віртуозів Львова» блискучих музикантів. Але треба розуміти, що є таке поняття як психологічна сумісність. Не таємниця,

що робота в оркестрі є рутинною, щоденною, вимагає сил, енергії, організованості й дисципліни. Окрім того, це постійні гастролі, а там почувашся, як на фронті: ранкові й вечірні репетиції, постійні переїзди. Не кожен може витримати напруження. До того ж, часто музиканти прагнуть лідерства в колективі, а в оркестрі всі мають працювати єдиною командою, єдиним живим організмом» [72]. В результаті маестро обрав для себе ключовою ідею, підказану, як він сказав, «хрещеним батьком» колективу – видатним митцем Саулісом Сондецькісом: «...не роби команду зірок. Роби зіркову команду», – котру запам'ятав на все життя. – «І тепер у нашому колективі на першому плані – оркестр як єдине ціле, а на другому – власні амбіції», «...працювати в команді – тонка річ. Музиканти повинні, як-то кажуть, відчувати одне одного ліктем... Адаптація музиканта може тривати рік. І тільки після того остаточно вирішують його долю. Звісно, останнє слово за диригентом, бо він, як психолог, має інтуїтивно відчувати колектив, мати третє око» [72]. Пошук нових оркестрантів, що формували «зіркову команду», привніс у колектив свою специфіку. Якщо, наприклад, з «Академією», яка є студентським колективом, де плинність кадрів є об'єктивним процесом, все ж ряд митців співпрацюють протягом всього творчого життя, то «Віртуози Львова» постійно оновлюються (за винятком керівного складу) з міркувань, описаних вище, і це є однією із специфічних рис колективу.

Оркестр швидко заявив про свою майстерність, в результаті з ним почали співпрацювати кращі солісти, диригенти, композитори з різних країн, свідками чого стали українські і зарубіжні слухачі, і що зафіксовано у програмах фестивалів і концертів²⁷, колектив мав концерти у двох десятках держав світу –

²⁷ *Солісти* – Володимир Астраханцев, Юрій Башмет, Ксенія Башмет, Юрій Бонь, Маркіян Борис, Вадим Бродський, Лео Вігошинський, Артур Грін, Маріанна Гумецька, Соломія Івахів, Тереса Жиліз-Гара, Лариса Зуєнко, Андрій Карп'як, Олег Касків, Любов Качала, Дмитро Логвін, Ольга Олійник, Назар Пилатюк, Джозеф Пілбері, Лівіу Прунару, Олександр Сарацький, Микола Саченко, Софія Соловій, Соломія Сорока, Денис Северин,

це виступи у Бельгії, Гватемалі, Гондурасі, Данії, Еквадорі, Ізраїлі, Італії, Колумбії, Коста-Ріці, Нідерландах, Нікарагуа, Німеччині, Перу, Польщі, Сальвадорі, Словаччині, Чехії, Швейцарії, а також у Ватикані [1] та ін.

Щодо відгуків солістів і запрошених диригентів про співпрацю з оркестром, то львівська преса містить чимало позитивних висловлювань, наприклад: «Для мене співпраця з «Віртуозами Львова» – це величезний досвід та колосальне задоволення. За 20 років було зроблено дуже багато цікавих проєктів. Став можливий творчий професійний експеримент. А це одна із найважливіших складових формування будь-якого фахівця. Завдяки здатності до творчого експерименту, оркестр є на сьогодні надзвичайно динамічним, сучасним та прогресивним» [227], – це думка флейтиста Андрія Карпяка, яка у тій чи іншій формі присутня у багатьох інших відгуках.

Отож, проаналізуємо феномен Академічного камерного оркестру «Віртуози Львова» крізь призму ідеї персоналізму особистостей його керівників, які змогли реалізувати такі амбітні цілі.

Сергій Бурко, народний артист України, заслужений діяч мистецтв України, професор – випускник Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка (1979) класу професора Б. Каськіва, з якого вийшли також відомі виконавці, педагоги та діячі у сфері камерно-оркестрового виконавства В. Заранський, А. Микитка, І. Пилатюк та ін. Прикметно, що через два десятиліття – у 1999 році, коли вже був організований оркестр «Віртуози Львова», митець також здобув кваліфікацію оперно-симфонічного диригента, брав участь в майстер-класах у Фрайбурзі (Німеччина) та ін., що свідчить про

Наталя Столярська, Астрід Фреліх, Марія Чайковська, Етелла Чуприк, Лідія Шутко, Остап Шутко, Артур Яронь та ін.;

диригенти – Анна Бінневег, Дітер Вагнер, Георг Войцех, Станіслав Галонський, Чеслав Грабовський, Сергій Дяченко, Георг Майс, Маркус Ельснер, Роберт Канетті, Елія-Андреа Корацца, Олег Крися, Чепель Кугі, Альберто Лисий, Єжи Максим'юк, Ігор Пилатюк, Володимир Рунчак, Саулюс Сондецькіс;

композитори – Софія Губайдуліна, Віктор Камінський, Олександр Козаренко, Юрій Ланюк, Юрій Олійник, Мирослав Скорик та ін. [1].

цілеспрямованість та впевнену реалізацію власних персоналістичних інтенцій.

Працюючи з 1989 року художнім керівником Львівської обласної філармонії [122] понад двадцять років, керівником департаменту культури у Львівській області, С. Бурко став організатором і керівником низки музичних проєктів у Львові, відомим співпрацею з польськими фестивалями «Схід–Захід», «Зельона Гура», «Микуловські дні музики», «Варшавська осінь», «Тарнувський фестиваль віднайденної музики» [228], а також у співпраці із засновником польської капели «Краковієнсіс» і фестивалю «Музика в старому Кракові» Станіславом Галонським – спільного українсько-польського щорічного фестивалю «Музика у старому Львові та Кракові» та іншими акціями.

Окрім того, широку географію має диригентська сфера діяльності митця, що гастролював у ряді названих вище країн, а також виступав з Торунським камерним оркестром, колективами Гданської, Щецинської, Зеленогурської, Кошалінської філармоній у Польщі [228], про що є позитивні відгуки у зарубіжній пресі. Саме у цьому, у представленні України в світі як культурної держави, що має глибокі європейські корені, потужну мистецьку школу і головне – прагнення подальшого розвитку у спільному географічному, культурному і ментальному контексті, бачить *концепцію академічного камерного оркестру «Віртуози Львова»* його художній керівник С. Бурко, яку часто оприлюднює у різноманітних інтерв'ю та підтверджує усією діяльністю колективу.

Прагнучи пізнати характерні риси *persona* маестро, що спонукає до співтворчості увесь оркестр, проаналізуємо його думки з приводу ролі колективу у сучасному культурно-мистецькому континуумі України, Європи та світу, його успіхів і прагнень.

Насамперед, С. Бурко відзначає, що «доля оркестру тісно переплітається з долею України. Ми так само, як і держава, зростали, стверджувалися, досягали певних висот. Звісно, це непросто, бо в музичному середовищі достатньо лише раз схибити – і все... Помилка відразу тягне за собою резонанс. А критики, як відомо, – народ непростий. Вони завжди напоготові, чекають, щоб ударити... Але, скажу вам відверто, нам пощастило: за 20 років роботи не пам'ятаю

жодного негативу» [72].

Таким чином, для постаті маестро С. Бурка притаманні емоційність, романтизм у трактуванні художніх полотен, а також цілеспрямованість і наполегливість у втіленні мистецьких проектів. Саме ці риси є головними факторами втілення *персоналістичних інтенцій* митця.

Репутацію музиканта високого професійного рівня має скрипаль **Володимир Дуда**, *заслужений артист України*, концертмейстер-керівник і співзасновник оркестру. Випускник Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка (1971), митець тривалий час був оркестрантом та концертмейстером (1975–1990) симфонічного оркестру Львівської обласної філармонії, концертмейстером оркестру Польської камерної філармонії у Гданську (1990–1993). Так митець набув величезну практику концертмейстера, соліста-скрипаля, а також досвід концертної діяльності у країнах Західної Європи, зокрема у Польщі, Німеччині, Франції, Іспанії, а також у Туреччині. На основі такого багатого досвіду після повернення в Україну митець ініціював створення ансамблю сучасної музики та струнного квартету, звертаючи особливу увагу на виконання творів сучасних вітчизняних композиторів – Ю. Ланюка, В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича, І. Щербакова та ін. Згодом, уже в період праці з оркестром «Віртуози Львова», став учасником міжнародного симфонічного оркестру «The Tekfen Black Sea Philharmonic Orchestra», з яким підготував низку програм як скрипаль-соліст з оркестром, що представлялися в Азербайджані, Бельгії, Болгарії, Великобританії, Греції, Іспанії, Росії, Туреччині, Узбекистані, Франції, Японії [122].

Отож, діяльність у європейських колективах дала той досвід, який сприяв організації «Віртуозів Львова». В одному з інтерв'ю митець висловив, на нашу думку, ключову персоналістичну ідею, що вплинула на швидкий успіх колективу: «Колись я багато років працював у симфонічному оркестрі. В Польщі я чотири роки грав у камерному оркестрі, але завжди мріяв працювати у Львові» [227]. Митця характеризують як чудового виконавця партії першої скрипки, що має багатий європейський оркестровий і фестивальний досвід, а також

відповідального і цілеспрямованого виконавця²⁸, високопрофесійного і художньо тонкого музичного інтерпретатора і високої класики, і, особливо, сучасної музики. За тривалий період діяльності В. Дуда підготував низку оркестрових перекладів, аранжувань, що успішно використовуються у репертуарі «Віртуозів...».

Виконавська діяльність Академічного камерного оркестру «Віртуози Львова» визначається і відомим оперним і симфонічним диригентом *Мироном Юсиповичем*, заслуженим артистом України. Митець отримав освіту у Львівській державній консерваторії та величезний виконавський досвід як диригент Львівського театру опери та балету (з 1982 року), його головний диригент (1994–1995) і художній керівник та головний диригент (1999–2001), головний диригент Симфонічного оркестру (2002–2007) і хору K&K Opernchor (2004–2007) K&K Philharmoniker Австрійської агенції Da Capo Musikmarketing GmbH (Австрія) [122].

Митець здобув європейську славу як оперний інтерпретатор, вперше в історії Львівського театру опери та балету здійснивши турне з «Аїдою» і «Набукко» Дж. Верді (2001–2002), що свого часу стало сенсацією, а маєстро отримав спеціальні відзнаки у Німеччині та Австрії. Преса (газети «Поступ», «День» та ін.) відзначає вдалі інтерпретації диригентом творів віденських класиків й австро-німецьких романтиків, ряду симфоній Д. Шостаковича, творів Б. Бріттена, Г. Канчелі, В. Лютославського, А. Шнітке та багатьох інших митців ХХ ст., з українського репертуару – таких знакових творів, як кантата-симфонія «Кавказ» С. Людкевича, Третя симфонія Б. Лятошинського, «Гуцульський триптих» М. Скорика та ін.

²⁸ Наприклад, відомий випадок, що трапився під час фестивалю у Польщі, який розповідав в одному з інтерв'ю С. Бурко: «Оркестр грав п'ять концертів. Програми абсолютно різні. Навантаження величезне. І тут за три дні до концерту я дізнаюся, що сольну партію має виконати наш Володимир Дуда. Що робити? Твір новий, складний, час обмежений... І тут наш майстер бере ноти й іде. Через два дні бездоганно виконує сольну партію. От вам феномен! Кажуть, що з віком музиканти втрачають форму, техніку, слух, а тут усе навпаки» [72].

Маючи поетичний дар, митець є автором популярних збірок «Гармонія сфер», «Якби ж то тільки про любов» та інших, проводить авторські дійства, де поєднує музику, літературу, театр, присвячені славним і трагічним сторінкам української історії, її видатним персоналіям, зокрема Т. Шевченку, львівським оперним співакам Ірині Маланюк, Модесту Менцинському, художнику і сценографу Євгену Лисику та ін. Ці проекти стали пам'ятними для львів'ян і знайшли своє коло публіки.

Таким чином, співпраця з оркестром «Віртуози Львова» митця такого високого рівня диригентської майстерності, досвіду оперно-симфонічного диригування і поетичного таланту дає плідні результати і зумовлює успіх в особливих проектах. Наприклад, серед оригінальних реалізацій творчих інтенцій останніх років – цикл «Страсті Христові», що виконується у Страстний тиждень на пленері перед Домініканським собором в центрі Львова або в інших храмах під орудою Мирона Юсиповича. Одну із програм складають твори Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Т. Альбіноні, Е. Гріга, Б. Бріттена, В. Барвінського та фрагменти текстів митрополита Андрея Шептицького, що читає священник О. Фредина. Як вказує в інтерв'ю диригент, «Страсті Христові» – це містерія, яка має драматургію з початком, розвитком, закінченням і, навіть, катарсисом [37].

Особливою у розвитку українського диригентського мистецтва є постать *Юрія Луціва* – *народного артиста України, заслуженого діяча мистецтв України, лауреата Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка, професора, завідувача кафедри оперно-симфонічного та хорового диригування Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Митець протягом багатьох років співпрацює з Академічним камерним оркестром «Віртуози Львова» як музичний консультант.

Юрій Луців – спадкоємець Миколи Колесси у львівській диригентській школі, випускник Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка (1953), що увійшов до плеяди видатних оперно-симфонічних диригентів класу видатного вчителя, серед яких – Іван Гамкало, Руслан Дорожівський, Ярема Колесса, Юрій Луців, Тарас Микитка, Ярема Скибинський, Стефан Турчак,

Роман Филипчук, Іван Юзюк та інші, що продовжили європейські традиції і засади львівської диригентської школи.

Як вказав В. Рожок, «сам М. Колесса – учень видатного чеського диригента О. Острчила, з творчістю якого пов'язано найвидатніші досягнення Празької опери та Празької консерваторії. Сам Отокар Острчил, учень З. Фібіха та Г. Малера, поєднував у своїй диригентській діяльності риси празької й австрійської виконавських шкіл. Традиції і досвід своїх вчителів М. Колесса передавав своїм учням, зокрема Юрію Луціву (*він чи не найбільший виразник прикмет львівської школи Колесси [курс. – М. Б.]*) та Стефану Турчаку» [215, 69].

Маестро Ю. Луців, дебютувавши з симфонічним оркестром Львівської філармонії і колективом Запорізької філармонії у 1950-х роках, від 1960 року став викладачем консерваторії та диригентом, а протягом десятиліття 1963–1973 рр. – головним диригентом Львівського театру опери та балету імені І. Франка, змінивши видатного попередника Я. Воцака. Маестро працював у колективі, куди у 1940-х рр. прийшли М. Колесса, А. Солтис, Г. Рісман, О. Пресіч, О. Ковальський, у 1950-х рр. – С. Арбіт, Л. Гончар, Г. Орлов, І. Лацанич; у 1960-х рр. – також Е. Гульбіс [58].

У театрі Ю. Луців здійснив першопрочитання великого ряду музично-театральних творів українських композиторів, що було вчинком у радянську епоху – балету «Орися» А. Кос-Анатольського (1964; 1967), опери «У неділю рано...» В. Кирейка (1966), балетної трилогії «Досвітні вогні»: «Відьма» В. Кирейка за Т. Шевченком, «Досвітні вогні» Л. Дичко за творами Лесі Українки, «Каменярі» М. Скорика за поемою І. Франка (1967), подією у мистецькому житті Львова і України стало першопрочитання опери «Золотий обруч» Б. Лятошинського (1970) та ін. [148, 372], а також став диригентом-постановником балетів «Лускунчик» П. Чайковського, «Попелюшка» і «Ромео та Джульєтта» С. Прокоф'єва [123] та інших творів.

Таким чином, маючи ґрунтовну диригентську підготовку, багатий виконавський досвід, маестро Ю. Луців, зі свого боку, вплинув на репертуарну політику і виконавську стилістику Академічного камерного оркестру «Віртуози

Львова».

Як зазначають критики, «Віртуозів...» вирізняють і манера гри, яку називають «витонченою, рафінованою, повнозвучною, водночас і глибоко емоційною, і раціонально продуманою у кожній деталі» [37], і постійна участь у різноманітних акціях. Аналізуючи діяльність колективу та його очільників крізь призму реалізації персоналістичних інтенцій, відзначимо, що за ініціативи «Віртуозів...» виник ряд *проектів – творчих актів*, як, наприклад, згаданий цикл «Страсті Христові», «Нова музика в Україні», «Таланти третього тисячоліття», «Скрипки Гварнері і Страдіварі у Львові», «Музичні династії України» та багато інших, записав майже 30 компакт-дисків, у тому числі «Антологія української музики», «Музика Львова», декілька серій «Музики для всіх», популярної музики «Скрипаль на даху» та інших, що було здійснено в результаті *ідеального моделювання персоналістичних інтенцій митців і об'єктивної реальності на музичне життя*.

Очевидно, успіх «Віртуозів Львова» – і у вдалій репертуарній політиці, головною стратегією якої є новаторство і неординарність. Керуючись ідеєю новаторства, а також прагненням представляти не тільки себе як колектив, а Україну як державу високої традиції і сучасної культури у світі, оркестр пропагує твори українських митців від високої класики М. Березовського до найновіших композицій М. Скорика, В. Камінського, О. Козаренка та інших композиторів. Висока європейська культура не може бути презентована у відриві від класики віденської школи чи романтиків. Тому репертуар оркестру містить ряд добре відомих творів західноєвропейських митців, виконання яких потребує високого рівня професіоналізму. Складовою репертуару є популярна музика, як, наприклад, з серій «Музика для всіх», звучать знамениті українські пісні, такі як «Чорнії брови, карії очі», «Місяць на небі», «Гей, соколи» та ін., через що на концерти оркестру приходять більша кількість слухачів не з професійного сегменту публіки. Поєднання популярних творів з високою класикою та сучасною академічною музикою сприяє благородній справі виховання публіки, залучення у концертні зали нових реципієнтів. Саме у «вмінні будувати хороші

програми», що поєднується з високим професіоналізмом, організованістю, якістю подачі слухачам своїх творів бачить консультант оркестру Ю. Луців запоруку успіху «Віртуозів Львова» [227].

Щодо останніх років, то, як висловився художній керівник про сьогодення, «здебільшого граємо музику, насичену ідеями боротьби, героїзму, віри, протистояння. Все це на часі, бо ми не можемо бути осторонь подій в Україні» [72]. Це свідчить про те, що історичні події в державі зумовлюють і зміни в репертуарній політиці колективу.

Отож, *специфіку камерного оркестру «Віртуози Львова»* крізь призму персоналістичного бачення визначаємо у двох основних чинниках. Насамперед, колектив відрізняє від попередніх студентських оркестрів статус філармонійного – він функціонує в осередку, пов'язаному з персоналіями композиторів і диригентів Г. Малера, Р. Штрауса, Р. Леонкавалло, Л. Перозі, М. Карловича, скрипалів світової слави П. Сарасате, Е. Соре, В. Бурместера, Б. Губермана, українських митців С. Крушельницької, О. Мишуги, С. Людкевича, В. Барвінського, М. Колесси та багатьох інших видатних музикантів, що виступали на сцені Львівської філармонії. Як вказані особистості є символами світової культури, так і «Віртуози...» символізують Львів у сфері високого мистецтва, концертуючи у двох десятках держав світу. Із такого амбітного бачення, за словами С. Бурка, виходили засновники колективу, що виник у 1994 році, у період входження України в європейський культурний простір, як аналогія «Віртуозам Риму», «...Відня» (також заснованими львів'янином А. Ангорським), «...Москви», «...Праги» та ін. Іншою інтенцією стало прагнення створити колектив, де могли б реалізуватися українські музиканти, які на той час масово виїжджали за кордон. Альтернативою до тієї поширеної тенденції стало повернення у Львів талановитого і досвідченого маестро В. Дуди. В результаті народився оркестр, що вирізняється глибокою внутрішньою експресивністю та втіленням усього спектру емоційної палітри у творенні художніх інтерпретацій.

Вирізняючи персоналістичний первінь при характеристиці «Віртуозів

Львова», акцентуємо плідну, як і в «Академії», співпрацю з провідними мистецькими особистостями: солісти – Ю. Башмет, В. Бродський, Л. Вітошинський, Дж. Пілбері, Л. Прунару, С. Соловій, Н. Пілатюк, А. Фреліх, Е. Чуприк, Л. Шутко, О. Шутко та ін.; диригенти – Д. Вагнер, Г. Войцех, С. Галонський, Ч. Грабовський, М. Ельснер, Р. Канетті, О. Криса, Є. Максим'юк, І. Пілатюк, В. Рунчак, С. Сондецкіс; композитори – С. Губайдуліна, В. Камінський, О. Козаренко, Ю. Ланюк, М. Скорик та ін. На нашу думку, це спілкування дає можливість втілити такі художні концепції, які утримують колектив у міжнародному культурному просторі. Нагадаємо, що «Віртуозів...» складають оркестранти від тих, що мають трохи більше за двадцять років, до досвідчених маестро старшого покоління. У цьому вбачаємо традицію передачі досвіду, виконавських вмінь, що реалізується у різних ситуаціях з виконавської біографії колективу.

Історія оркестру показала, що запорука успіху – *у співпраці з ним художнього керівника з організаційним досвідом С. Бурка, концертмейстера – скрипаля високого виконавського рівня В. Дуди, консультанта – корифея львівської диригентської школи Ю. Луціва, диригента з вагомим музично-театральним і симфонічним досвідом М. Юсиповича*, а специфіка творчих інтенцій кожного з маестро впливає на виконавський стиль та долю колективу, що, за словами С. Бурка, «...тісно переплітається з долею України... так само, як і держава, зростали, стверджувалися, досягали певних висот» [72]. Цілеспрямованість і наполегливість у втіленні мистецьких проєктів, притаманні С. Бурку, є головними факторами, що зумовлюють успіх у втіленні *персоналістичних інтенцій* камерного оркестру «Віртуози Львова» як *persona* на вищому рівні – колективу, що розвивається й активно концертує.

3.3. Камерно-симфонічний оркестр та ансамблі «Leopolis»

Особливість цього колективу як феномену львівського камерно-оркестрового виконавства визначається багатьма параметрами –

багатогранністю, спрямованістю на втілення оригінальних ідей як у новій музиці, так і у «відкритті» давніх артефактів і високої класики, а також мобільністю і багатоваріантністю складу, репертуарною політикою, втіленими проектами.

Оркестр заснований у 1996 році віолончелістом *Ярославом Мигалем*, випускником Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка у доцента Є. Шпіцера. У 2007 році отримав статус муніципального.

Тип колективу – камерний або симфонічний, що може налічувати від 25-ти до 55-ти оркестрантів, визначається потребами виконання конкретної програми, – чи то українська класика М. Березовського і Д. Бортнянського, чи композиції сучасників В. Сильвестрова, Є. Станковича, композитора-віолончеліста Ю. Ланюка. У взаємозв'язку з оркестром мобільно функціонують також чисельні інструментальні ансамблі, в тому числі тріо з Ярославом Мигалем «Leopolis», куди також увійшли піаніст Мирослав Драган і скрипаль Марко Комонько, з піаністкою Етеллою Чуприк і флейтистом Андрієм Карпяком, струнний квартет «Leopolis» та багато інших, зініційованих персоналістичними інтенціями маестро Я. Мигалья.

Ярослав Мигаль відомий як співзасновник ансамблю «Нова музика», що з успіхом виступав на фестивалях сучасного мистецтва «Варшавська осінь», «Контрасти», «Київ-Мюзик-Фест» та ін. Для прикладу, мистецтво згаданого «зіркового» тріо «Leopolis» музична критика характеризує пасажами на зразок таких: «...справжнім відкриттям для київського слухача стала Соната для скрипки і віолончелі Моріса Равеля... відкрили для себе абсолютно нову іпостась його таланту: провісника нових шляхів музики ХХ ст. Шанувальники сучасної музики могли розкошувати: тут і легка гра одновисотних ладів та політональні ефекти, і вишукана й різноманітна остинатна техніка, і досконалість поліфонічних прийомів періоду *Arg nova*, і опукла графічна виразність мелодики... І, звичайно, чудова ансамблева злагодженість неймовірно складних технічно партій скрипки і віолончелі. Як на мене, то саме цей твір став тією «grano salis», яка перетворює рядовий вечірній концерт на справжню мистецьку подію» (Б. Сюта) [244].

Інша персоналія, що сформувала художні пріоритети та діяльність оркестру – *диригент Богдан Швед*, що згодом продовжив творчу діяльність у Базелі (Швейцарія). У 1996–1997 роках митець спільно з Я. Мигалем втілює проекти «Нічна містерія», «Кармен-сюїта» та інші, що заклали підвалини майбутнього «Leopolis’у», який став новою творчою реальністю у континуумі львівського та європейського камерно-оркестрового виконавства.

Потужний імпульс діяльності колективу отримала у співпраці із французьким диригентом українського походження *Григорієм Пантелейчуком*, чийі художні інтерпретації стали основою нових актуальних проектів камерно-симфонічного оркестру «Leopolis».

Як багаторічного концертмейстера оркестру, варто відзначити скрипача *Адріана Боднара*, одного із кращих вихованців професора Г. Павлія, який пов’язав професійну діяльність з камерно-оркестровим виконавством – камерно-симфонічним оркестром «Leopolis», камерним оркестром «Yupiter» Заслуженої академічної хорової капели «Трембіта» – та втілює низку цікавих творчих проектів.

Аналізуючи здобутки оркестру за тринадцятирічну історію його діяльності, вирізнімо такі найбільш знакові проекти: опера «Алкід» Д. Бортнянського – світова прем’єра у звукозапису (1998), диск отримав розгорнуту позитивну рецензію в «New York Times» та був названий компактом місяця польським виданням «Музыка»; записи ораторій «Апокаліпс св. Іоана» Ж. Франсе (1999), «Земля Обітованна» Ж. Масне (2000), камерної музики Д. Бортнянського (1999) та багатьох інших, в тому числі створених у співпраці з кларнетистом і диригентом *Войтком Мрозеком* (Польща) – «Танці світу», «Танці світу-2», «Серенади» П. Чайковського та А. Дворжака. Окремою сторінкою діяльності оркестру «Leopolis» є записи музики у студії Польського телебачення до фільмів Єжи Гофмана «Стара казка» та «Україна, народження народу» (документальний), серіалу «Свора» та інших, всього 7 фільмів оригінальний проект «Vivaldi goes jazz», всього близько 20 CD-дисків [44, 131–132; 122]. Мобільність колективу та спрямування на найбільш цікавий і маловідомий

репертуар, подача відомих творів в оригінальному інтерпретаційному баченні дозволила «Leopolis'у» швидко віднайти свою нішу у фестивальному процесі – в акціях в Бельгії, Італії, Німеччині, Польщі, Україні, Франції, Чорногорії, Шотландії та ін.

Актуальні для сучасного слухача репертуарні програми і високий виконавський рівень колективу, ініційованість керівництва й учасників оркестру до творчості сприяла активному розвитку концертної діяльності, в тому числі у співпраці з персоналіями видатних солістів – інструменталістів і вокалістів, диригентів – таких як Ігор Ойстрах та Іван Монігетті, Оксана Кровицька і Василь Сліпак, Євген Савчук та багато ін.²⁹

«Leopolis» став одним із перших колективів в Україні, які були широко задіяними за кордоном і високо оціненими зарубіжною публікою, особливо програми з маловідомої на Заході української музики. Це зумовило різновекторні тенденції для розвитку колективу. Аналізуючи ситуацію, Б. Сюта стверджує, що «закордонний слухач знав про дві переваги концертів львів'ян. Це – завжди нові враження від новопочутих творів... і неодмінно перфектне виконання. Можливо, саме ці риси до певної міри «вкоротили віку» більшому оркестровому колективові «Леополіс»: велика кількість його артистів скористалася отриманими запрошеннями і переїхала працювати на Захід³⁰. Але інші музиканти, що залишилися на Батьківщині, продовжили свою нелегку місію у вигляді менших камерних колективів» [244]. Відтоді, за словами музикознавця, ансамблі «Leopolis» на досконалому рівні виконавської майстерності пропонують слухачеві ті твори, які раніше звучали на нечисленних аудіодисках,

²⁹ П'єр Амояль, Альфонсо Антоніюцци, Міхаель Боєрле, Максим Брилинський, Андреас Веллер, Рудольф Вертен, Павел Гілілов, Наталія Дацько, Кшесімір Дембскі, Йожеф Ермінй, Ядвіга Котновська, Оксана Кровицька, Константи-Анджей Кулька, Жан-П'єр Лоре, Патрік Мессіна, Іван Монігетті, Міхал Нестеровіч, Ігор Ойстрах, Ольга Пасічник, Марко Рольяно, Євген Савчук, Ганс-Даніель Стрейфф, Вадим Цибулевскі, Локі Чанг та ін. [122].

³⁰ Наприклад, диригент Богдан Швед почав працювати з базельським фестивальним оркестром «Ars Leonis», що виступав у Львові на Фестивалі давньої музики «Похвала музиці або Львівська Цециліада 2012» та ін.

записаних західними музикантами: «Мистецтву «Леополіса» технічні перепони практично невідомі! Отож слухач і далі має змогу слухати «нові» для себе твори у перфектному виконанні. Тільки тепер категорію «нових» складають переважно твори західноєвропейської класики, а слухачами виступають наші співвітчизники» [244].

Таким чином, співпраця неординарних особистостей *Я. Мигалья і Б. Шведа, А. Бондара, а також Г. Пантелейчука, В. Мрозєка*, колективу оркестру, а згодом і учасників багатьох ансамблів, їх зацікавленість в актуалізації невідомих сторінок української музичної спадщини в Європі – з одного боку, та маловідомих сторінок західноєвропейської музики в Україні, а водночас і презентації високого рівня європейського виконавства, – здійснила творчий феномен камерно-симфонічного оркестру та ансамблів «Leopolis», розвиток якого підпорядкувався описаним вище тенденціям.

Специфічна музично-виконавська реальність камерно-симфонічного оркестру та ансамблів «Leopolis» зумовила і їх неповторну долю. Вважаємо, що особливість феномену «Leopolis'а» у просторі львівського камерно-оркестрового виконавства визначається багатьма параметрами: багатогранністю, спрямованістю на втілення оригінальних ідей. У репертуарному плані це проявилось насамперед у творенні художніх інтерпретацій у новій музиці – *Я. Мигаль* є співзасновником ансамблю «Нова музика», що з успіхом виступав на фестивалях сучасного мистецтва «Варшавська осінь», «Контрасти», «Київ-Мюзик-Фест» та ін., так і у «відкритті» давніх артефактів і перфектному виконанні високої класики. Потреби тієї чи іншої програми зумовили мобільність і багатоваріантність складу (22–55 оркестрантів, тріо, квартети та ін.) колективу. Усі ці фактори в їх сукупності сприяють успішній реалізації яскравих, неординарних проєктів, ініціаторами яких свого часу стали *Я. Мигаль та односторонні Б Швед, А. Боднар, Г. Пантелейчук, В. Мрозек та інші митці*, зокрема запрошені солісти і диригенти І. Ойстрах та І. Монігетті, О. Кровицька і В. Сліпак, Є. Савчук та багато ін. Це проєкти «Нічна містерія», «Кармен-сюїта», опера «Алкід» Д. Бортнянського (світова прем'єра у звукозапису, 1998), записи

ораторій «Апокаліпс св. Іоана» Ж. Франсе, «Земля Обітованна» Ж. Масне (2000), камерної музики Д. Бортнянського, музики до фільмів Є. Гофмана «Стара казка» та «Україна, народження народу», серіалу «Свора», програм «Vivaldi goes jazz», «Танці світу», «Танці світу-2» [44, 131–132; 122] та ін. У взаємозв'язку з оркестром мобільно функціонують також інструментальні ансамблі, в тому числі тріо з Я. Мигалем «Leopolis», куди також увійшли піаніст Мирослав Драган і скрипаль Марко Комонько, з піаністкою Етеллою Чуприк і флейтистом Андрієм Карпяком, струнний квартет «Leopolis» та багато інших, зініційованих персоналістичними інтенціями маестро Я. Мигалю.

На нашу думку, «блискучий» рівень оркестру, цікавий репертуар і постійна задіяність у міжнародному мистецькому процесі зіграли не тільки на користь, але й, як не парадоксально, «проти» історії колективу, ряд митців, що реалізувалися з «Leopolis'ом», знайшли своє подальше призначення за рубежем. Але «Leopolis», як мобільне явище, продовжив активну діяльність у різних ансамблевих варіантах, підтримуючи «звуковий ідеал» інструментального (ансамблевого) виконання у вітчизняному музичному континуумі.

3.4. Сучасне камерно-оркестрове виконавство Львова як комунікативний феномен: соціологічне дослідження у середовищі «узагальненого молодого реципієнта»

Представлене вище дослідження камерно-оркестрового виконавства Львова та ідея про комунікацію в мистецтві як філософську проблему, описана в працях М. Бахтіна [14–17], Ю. Лотмана [116], О. Самойленко [224], а також дослідників теорії, філософії і практики комунікації (Ю. Коробанов [101], Л. Ситниченко [233] та ін.), в тому числі в мистецтві і його педагогіці (Б. Слющинський [236], Т. Завадська і Г. Савченко [67] та ін.), комунікації у культурі та музичній соціології – О. Берегової [25], З. Ластовецької-Соланської [112] та інших вчених, стали теоретичним підґрунтям **експериментального дослідження** персоналістичних вимірів сучасного камерно-оркестрового

виконавства Львова у середовищі студентської молоді. При цьому головними теоретичними поняттями стали «комунікація» та «узагальнений молодий реципієнт».

Поняття «комунікація» трактуємо крізь призму концепцій:

- *діалогічної комунікації М. Бахтіна, яка ґрунтується на ідеї про обов'язкову діалогічність процесів інформаційного обміну та передбачає сумісну інтерпретацію суті, яка є її (діалогічної комунікації) характерною рисою [16, 295–316];*
- *художньої комунікації Ю. Лотмана, умовного і безумовного як коненційності і «довірливості» у сприйнятті мистецтва – двох обов'язкових компонентів художньої комунікації та здатності реагувати на художній предмет [116];*
- *музичного діалогу О. Самойленко, яка крізь призму теорії діалогу М. Бахтіна трактує комунікативні процеси у музичній культурі [224].*

Отож, звернемося до колективних рефлексій реципієнтів львівського камерно-оркестрового руху з числа студентської молоді, яких вважаємо «узагальненим молодим реципієнтом» – узагальненого реципієнта з прошарку суспільства, який невдовзі складе (або ні?) певний сегмент концертної публіки.

Анкетування проводилося серед студентів не-мистецьких спеціальностей Львівського національного університету імені І. Я. Франка, який є найбільш репрезентативним для аудиторії галицького студентства і представляє той сегмент суспільства, який творитиме процеси в державі у найближчому майбутньому. Було роздано 300 анкет студентам природничих і соціально-гуманітарних спеціальностей Львівського національного університету імені І. Я. Франка. Повернуто заповненими для подальшого опрацювання 278 анкет, відповідно, така кількість осіб склала групу респондентів цієї частини дослідження. Таким чином, похибка репрезентативності становить 4,9% при максимально допустимій граничній похибці 5%.

Насамперед вкажемо об'єктивні дані, які повідомили респонденти. Це вік – 20–23 роки, статус – студент(-ка).

На питання, яке «вводить» у сутність проблеми – «Чи вважаєте себе меломаном?» 127 осіб (45,7%) відповіли «так» і 151 особа (54,3%) відповіла «ні». Тобто, майже половина учасників експерименту, хоча й не більшість, вважає себе любителем музичного мистецтва. Натомість, яким це мистецтво бачиться сучасним студентам, і яке їхнє ставлення до камерно-оркестрового виконавства, з'ясуємо нижче.

1. Слухачем концертів з участю якого з львівських камерних колективів – «Академії» (М. Скорик, А. Микитка, І. Пилатюк), «Віртуозів Львова» (С. Бурко, В. Дуда, Ю. Луців), «Perpetuum mobile» (Г. Павлій), формацій «Leopolis» (Я. Мигаль) або інших – Ви бували найчастіше? Чи є прихильником певного колективу?

Переважна більшість респондентів (256 осіб, що становить 92,1% опитаних) відповіла на це питання висловами на зразок «На жаль, не доводилося бути на подібних концертах», «Ніколи раніше не був(-ла)», «На жаль, не можу відповісти на це питання, оскільки я не є прихильником такої музики», «Не обізнаний у цій музиці», «Така музика мені не імponує взагалі», «Не є слухачем камерних оркестрів» і «Не слухаю ніяких оркестрів!» тощо. Натомість у відгуках меншості (22 особи, тобто 7,9% респондентів) згадуються «Академія» і «Віртуози Львова», є вислови на зразок «Був на концерті Скорика» і «Мені подобається сучасна музика в обробці камерних колективів» (очевидно, мова йде про виконання популярної музики) тощо. Ці зафіксовані відгуки свідчать про те, що студентська молодь з немuzичного кола у переважній більшості не складає сегмент публіки концертів камерних оркестрів та, ймовірно, академічної музики в цілому.

2. На яких акціях (концертах, фестивалях тощо) Ви найчастіше слухаєте камерні оркестри?

Студенти, які склали «необізнану» більшість у відповіді на перше питання, підтвердили це подібними висловами, які зводяться до тези «Я не слухаю таку музику». Натомість «обізнана» меншість вказувала концерти у Львівській обласній філармонії та Львівському залі органної та камерної музики. На жаль,

не згадувалися фестивалі «Віртуози», «Контрасти», «Фестиваль давньої музики» чи «Академія», де слухач міг би познайомитися з творчістю того чи іншого колективу.

3. Наскільки, на Вашу думку, успіх колективу залежить від особистості керівника, концертмейстера, диригента? Чи залежить від «імені» Ваше рішення відвідати концерт?

Парадоксально, але студенти, які є необізнаними у процесах камерно-оркестрового виконавства і жодного разу не відвідували концертів, де можна було б почути такий колектив, заповзято обговорювали питання про роль керівника чи концертмейстера (останній трактувався як особа, що «забезпечує супровід»). Із тих респондентів, які мали нагоду стати реципієнтом таких колективів, майже всі (20 з 22-х осіб, тобто 7,2% від усієї кількості анкетованих) ствердили, що рішення відвідати концерт залежить від «імені», представленого на ньому.

4. Музика яких епох / стилів / композиторів у виконанні камерних оркестрів Вам найбільше імпонує? Чи вважаєте сучасну музику цікавою і зрозумілою для непрофесійного слухача?

Дослідження з'ясувало, що ніхто з респондентів (0%) не відповів на питання про музику тих чи інших епох / стилів / композиторів. На питання про сучасну музику 134 особи (42,2%) відповіли таким чином, що виявили чітку ідентифікацію сучасної музики з популярною. Окремі відгуки стосувалися поєднання академічного виконавства і сучасної – в розумінні «популярної» (естрадної, джазу, року та інших жанрів) музики, наприклад: «Найбільше мені імпонує сучасна музика, і думаю, камерні оркестри можуть дати їй особливого звучання», або й таке: «Так, я дуже люблю сучасну музику» (відповідь респондента, який не був на концертах камерних оркестрів чи академічних фестивалів взагалі).

Лише деякі респонденти (12 осіб, тобто 4,3%) зрозуміли, що в анкеті, яка стосується камерно-оркестрового виконавства, мова йде про сучасну академічну музику, і не відреагували на слово «сучасна» як на беззаперечний синонім

«популярна». Наприклад, одна із респонденток висловила так: «Сучасна музика, звісно, є цікавою. Кожен її розуміє по-своєму. Кожен слухач має свій певний «смак» в музиці, свої вподобання та інтереси». Із творів сучасної музики була названа «Мелодія» М. Скорика (5 осіб, тобто 1,8%).

5. Ваша думка про роль львівських колективів у розвитку сучасної музичної культури в Україні і за кордоном.

Це питання не виявило певних тенденцій через, знову ж таки, цікавий парадокс: при тому, що 92,1% респондентів не знайомі з камерно-оркестровим виконавством, усі 100% опитаних впевнені у тому, що роль таких колективів «дуже вагома». На нашу думку, тут зіграло роль переконання про те, що **академічне музичне мистецтво – це хоч і невідома сфера, проте вагома і вартісна, тобто факт необізнаності не заперечує значимості, а відтак – можливості пізнання.**

Окрім того, в деяких випадках зіграв роль і патріотизм львів'ян, і повага до музикантів як представників талановитої еліти: «Я переконаний, що в Україні були і є талановиті і високопрофесійні музиканти. А Львів є одним з передових міст, в якому такі люди можуть себе реалізувати».

6. Ваша думка про конкурсно-фестивальний рух у сфері камерно-оркестрового виконавства України: здобутки, проблеми, перспективи...

З усіх респондентів не змогли відповісти на це питання 265 осіб, що становить 95,3% опитаних, через причину незнання вказаних процесів. Окремі респонденти (2 особи, тобто 0,7%) писали про важливість таких заходів без знання предмета дослідження, і 5 осіб, що становлять 1,8% опитаної аудиторії, вказали на необхідність організації таких акцій для того, «щоб можна було більше ознайомлюватися з такою музикою».

Завершуючи експериментальне дослідження, подаємо власні міркування про заходи, які, на нашу думку, можуть **покращити ситуацію** у сприйнятті камерно-оркестрового мистецтва «узагальненим молодим реципієнтом».

1. Найважливішим завданням є формування молодого реципієнта з

немистецької сфери, задля уникнення своєрідних «фахових гетто»³¹. Важливим кроком у цьому напрямку є Фестиваль музичного мистецтва «Академія», започаткований 2015 р. під ідеєю «Молоді – молодим» з ініціативи ректора І. Пилатюка. Сюди запрошуються студенти різних навчальних закладів і знайомляться із творчістю колег з ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Уже в другому фестивалі (2016) взяли участь виконавці з НУ «Львівська політехніка», в рамках третього відбулося відкриття Всеукраїнського конкурсу піаністів імені О. Криштальського. Концерти мають інтригуючі назви: «Фольк-калейдоскоп», «Скрипкова феєрія», «Весела музика для духових та ударних інструментів», «Вечір джазу» чи «Весняний передзвін», «Духова містерія весни» та ін. З огляду на вищенаведену інформацію, постає питання: яким бачиться мета проекту, виражена в наведеній ідеї «Молоді – молодим»? Очевидно, вона полягає у тому, щоб максимально представити колективи і солістів музичної академії, у чиїх стінах були виховані сотні лауреатів міжнародних конкурсів, якнайширшому колу слухачів, також залучити, можна сказати «навчити», відвідувати концерти львівське студентство, а відтак – щоб через спілкування молоді у процесі фестивалю, через співпереживання творчим інтенціям однолітків максимально усунути ту прірву, яка пролягла між академічним музичним мистецтвом і широкою аудиторією. Це надзвичайно важливе завдання, оскільки у духовному вихованні і збагаченні суспільства, насамперед молоді, на нашу думку, і полягає найважливіша місія мистецтва.

2. Важливо творити оригінальні проекти, в яких виходити із концертних залів на площі, вулиці, у храми, школи, ВНЗ та ін. З цього огляду низку цікавих проектів можемо відмітити у «Віртуозів Львова» (як, наприклад, Велекопісний концерт-містерія «Страсті Христові» на Музейній площі, у храмі на Сихові під орудою М. Юсиповича та ін.), а також в «Академії» та «Leopolis'у». Це й фестивалі у різних місцях міста, як, наприклад «Музика в старому Львові» та ін. Особливо важливим, серед іншого, вважаємо формування «Дитячої філармонії», в тому числі на сценах загальноосвітніх навчальних закладів. Одним із кроків у

³¹

За аналогією до «фестивальних гетто» у дослідженні М. Шведа [260].

цьому напрямку є відкриття у 2017 році Концертного залу Мирослава Скорика у Винниківській ЗОШ, також надзвичайно позитивним кроком вважаємо концерти у проекті під керівництвом Андрія Яцківа у Винниківській школі-інтернаті («Пан Коцький» за М. Лисенком та ін.) та Винниківській школі мистецтв (програма «Маленький Моцарт», «Бандурні акварелі» та ін.).

3. Камерно-оркестрове мистецтво має бути модним! – тому репертуар повинен містити популярні композиції, джазові обробки, чому особливо активно приділяє увагу маестро М. Скорик. Цікаві, сучасні проекти є у різних колективів, в т.ч. з різноманітними інструментальними складами, як практикує Я. Мигаль, що таким чином продовжує життя «Leopolis’у».

4. Відкриття у Львові достойної сцени, де можуть перетнутися різні музичні напрямки, в т. ч. і камерно-оркестрові колективи. Варіантом є дзеркальний зал Львівського театру опери та балету імені С. Крушельницької, стосовно якого здійснено відповідні спроби генеральним директором – художнім керівником В. Вовкуном у співпраці з такими митцями як О. Катрич, Ю. Ланюк, Н. Пелех, О. Литвиненко.

5. У сучасну добу інформаційний простір є перенасиченим, тому досить часто важлива інформація не сприймається споживачем. Відтак, актуальною є постійна робота із ЗМІ, при чому із застосуванням головних методів музичного менеджменту ([249], [270] та ін.).

Таким чином, хоча камерно-оркестрова творчість є за своєю суттю колективною, все ж **persona керівника, диригента, соліста**, в тому числі запрошеного відомого виконавця, відіграє вагомий роль у сприйнятті колективу та прийнятті рішення відвідати концерт. Також прикрим фактом є наступне трактування: «сучасна – популярна (естрада, рок- та ін.), академічна – непопулярна». У цьому криється надзвичайно важлива **ментальна проблема широкого прошарку молоді – трактування академічного мистецтва як застарілого, непопулярного, нецікавого, що підтверджується політикою більшості мас-медіа у сфері музичної культури.**

Дослідження показало, що прірва між серйозною музикою і нефаховим

реципієнтом, вкрай низький рівень молоді з числа *не*-музикантів на концертах камерно-оркестрових колективів є результатом малої обізнаності студентів інших львівських ВНЗ у музичних процесах. Надзвичайно важливим кроком для переборення цієї критичної ситуації, здійсненим на даний час, бачиться фестиваль «Академія» Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, покликаний залучити студентську молодь Львова різних, *не*-мистецьких навчальних закладів, до відвідування концертних залів.

Висновки до третього розділу

Починаючи від 1990-х років, персоналістичні інтенції львівських митців, в т. ч. відомих диригентів й інструменталістів, що опанували школу Львівського камерного оркестру «Академія», реалізувалися у творенні ряду колективів, які представляють українське виконавське мистецтво в Європі та у світі.

Інтенції педагога Г. Павлія викликали до життя студентський камерний оркестр «Perpetuum mobile», що свого часу почав конкурувати з «Академією». «Perpetuum mobile» став відомий художніми інтерпретаціями таких творів як «Gloria» А. Вівальді, Псалом № 51 і Кантата № 140 Й. С. Баха, «Requiem» В. А. Моцарта, маловідомі твори Л. ван Бетовена, Квартет d-moll «Дівчина і смерть» Ф. Шуберта в транскрипції Г. Малера, Секстет «Спогад про Флоренцію» П. Чайковського, Симфонія № 1 («Sinfonia larga») Є. Станковича, ораторія «Страсті Господні» О. Козаренка, кантата «Неофіти» М. Кузана, а також концертним виконанням опери «Дідона та Еней» Г. Перселла та ін. Оскільки керівництво «Perpetuum mobile» є одноосібним, то оркестр переживає етапи своєї історії разом з керівником, на даний час діяльність колективу призупинилась.

«Творчим актом» у сфері високого виконавства, що реалізували музичний діяч, організатор акцій і диригент С. Бурко, скрипаль з багаторічним українським і західноєвропейським досвідом В. Дуда, оперно-симфонічні диригенти Ю. Луців і М. Юсипович, став Академічний камерний оркестр «Віртуози Львова», що є колективом Львівської обласної філармонії і «музичною візиткою» міста у світі.

Співпраця таких різних за особистісними характеристиками митців всебічно сприяла успіху оркестру як в організаційній, так і в художній сферах. «Віртуози...» представили Львів у Бельгії, Гватемалі, Гондурасі, Данії, Еквадорі, Ізраїлі, Італії, Колумбії, Коста-Ріці, Нідерландах, Нікарагуа, Німеччині, Перу, Польщі, Сальвадорі, Словаччині, Чехії, Швейцарії, а також у Ватикані [1] та ін. Колектив має достатньо високу плинність кадрів (з першого складу на час двадцятиріччя лишилося два оркестранта), що дає пріоритет у плані оновлення та постійного пошуку нових цікавих виконавських рішень.

Інша специфіка притаманна багатоваріантному за складом колективу «Leopolis», який функціонував і як камерний, і як симфонічний в залежності від програми і виразив інтенції молодих митців, що свого часу заснували і дали поштовх до активної діяльності колективу – віолончеліста Я. Мигаля, диригента Б. Шведа та інших, що реалізували цікаві проекти у широкій жанрово-стильовій та історичній палітрі від запису опери Д. Бортнянського «Алкід» до «Vivalda goes jazz», в т. ч. записи ораторій «Апокаліпсис св. Іоана» Ж. Франсе, «Земля Обітованна» Ж. Масне, камерної музики Д. Бортнянського та багатьох інших, і до озвучення фільмів Є. Гофмана «Стара казка» та «Україна, народження народу»), серіалу «Свора» та ін. Відомим в Україні і за кордоном є «зіркове» тріо «Leopolis», інші ансамблеві склади.

З'явилися нові осередки камерно-оркестрового виконавства – камерний оркестр INSO, камерний оркестр «Yupiter» Заслуженої академічної хорової капели «Трембіта», колективи Львівського музичного коледжу імені С. Людкевича, спеціалізованої школи-інтернату імені С. Крушельницької, інших закладів, де задіяні представники львівської школи камерно-оркестрового виконавства, заснованої О. Деркач і М. Вайцнером. У мистецькому просторі навколо Львова як центру західного регіону України сформувалися традиції камерно-оркестрового виконавства, що реалізуються у діяльності близько десятка відомих колективів. Працюють «Harmonia mobile» в Івано-Франківську, «Cantabile» в Луцьку, «Continuo» і Галицький камерний оркестр у Тернополі, філармонійні камерні оркестри в Чернівцях, Ужгороді, Рівному, Хмельницькому,

чисельні навчальні колективи та ін. Художніми керівниками і диригентами, оркестрантами найчастіше є вихідці із *львівської оркестрової школи*, що мали практику роботи з колективами музичної академії, філармонії, оперного театру, музичного училища та ін. *Таким чином, здобувши виконавську майстерність, вихідці із львівської камерно-оркестрової школи реалізують персоналістичні інтенції у широкому соціокультурному просторі за кордоном і в Україні.*

При успішному розвитку львівського камерно-оркестрового виконавства проблемним лишається *питання публіки*, яку найчастіше складають музиканти та представники інших мистецьких професій. Це вкрай важлива проблема для всього академічного музичного мистецтва, що показує прірву між серйозною музикою і пересічним реципієнтом.

В цілому період львівської музично-виконавської історії, що увійшов до предмета нашого дослідження, означений заснуванням і розвитком ряду камерно-оркестрових колективів. Це підтверджує думку про те, що *камерність* – одна із «принципових домінант сучасного мистецтва» (І. Польська [200, 37]), пов'язана з ідеєю персоніфікації кожного інструмента (Б. Асаф'єв [5]), – постала у сучасному мистецькому континуумі як *ідеологічно-концептуальна тенденція*, що володіє специфічними рисами, зокрема «інтровертованим інтелектуалізмом», а камерний оркестр у др. пол. ХХ – на поч. ХХІ століть – це «малий театр» з його індивідуалізованою тонкістю творення і сприйняття.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження виокремило питомі риси, тенденції та окреслило перспективи розвитку львівського камерно-оркестрового виконавства у другій половині ХХ – на початку ХХІ століть. Це дало змогу укласти загальну картину наукових результатів стосовно цієї і дотичних проблем, створивши цілісне уявлення про предмет дослідження як феномен із потужним розвитком, оснований на об'єднанні множинних ліній, фактів, явищ і персоналій в єдиному мистецькому континуумі. У підсумку окреслюємо **«креативну свідомість» львівського камерно-оркестрового організму**, в якій вбачаємо сенс **«свідомістю-творить»** відповідно до теорії інтерпретації В. Москаленка [152]. Вказаний феномен проаналізований на основі наукових джерел, відгуків преси, програм конкурсів, фестивалів, концертів, індивідуальних і колективних рефлексій керівників та оркестрантів і відгуків потенційної публіки, власних спостережень учасника львівського музично-виконавського процесу. Це дало можливість виявити малодосліджені аспекти та укласти авторську концепцію розвитку львівського камерно-оркестрового виконавства у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. як результату реалізації персоналістичних інтенцій. У ній «виходитимемо» з того, що **persona як «творчий акт» і «креативна свідомість»**, «первинна творча реальність» і «пусковий механізм» творчості водночас, **на основі власних іманентних рис формує концепцію колективу**, в якій закладені ідеї щодо його складу, репертуару, виконавської стилістики, пріоритетних проектів тощо, а в результаті – і формує архетипи виконавської діяльності, створює вищі духовні цінності, запалює-формує колектив одностудійців, і цей **оркестр як єдиний організм стає persona – «творчим актом» – на рівні колективному**.

На нашу думку, **концепція розвитку львівського камерно-оркестрового виконавства** у другій половині ХХ – на початку ХХІ століть представляє предмет дослідження у тривимірній проекції простору-часу. Головні вектори для його аналізу є наступними.

ПЕРШИЙ ВЕКТОР – історико-теоретичні аспекти львівського камерно-оркестрового виконавства як творчого феномену. Які нові ідеї привносимо у вивчення феномену камерного оркестру у даному дослідженні?

По-перше, у подвійній основі цього поняття вирізняємо *камерність*, генетично пов'язану із ансамблевістю та відповідною жанровою системою (від дуету до великих ансамблів), та *оркестровість*, що пов'язується з сутнісно іншими феноменами – симфонічністю та концертністю. Виходячи з дефініції Г. Рімана, яка стверджує, що «під камерний оркестром мається на увазі або оркестр з сольним – замість групового – складом виконавців, або, на відміну від великих складів оркестрів, малий оркестр, склад якого є аналогічним до норм оркестрів XVIII ст. [304, 672], можемо класифікувати типи камерних оркестрів за їх походженням, а відтак – і типом ансамблевості як способом комунікації, а саме: перший тип – «оркестр-ансамбль», що має *сольний* склад виконавців та *мікро-ансамблевий* спосіб їх внутрішньої комунікації; другий тип – «малий оркестр», що має *груповий* склад виконавців та *макро-ансамблевий* спосіб їх внутрішньої комунікації. Названі типи, що різняться способом формування складу та внутрішньої комунікації (тембральністю музичної тканини і технологією виконання), у концепції І. Барсової подаються як «нормований» і «ненормований» склади камерного оркестру [11] з можливими «перехідними» варіантами, при цьому спільною і головною ознакою, що відрізняє камерний оркестр від симфонічного, є *мобільність колективу*.

По-друге, вирізняємо *рівні діалогу у різних типах камерно-оркестрового виконавства*, що сягають глибин внутрішнього діалогу як бінарності процесу гри в індивідуальному виконавському полі та виходять на зовнішній рівень у процесі спілкування «індивідуальність» – «індивідуальність» в ансамблевому виконавстві, «індивідуальність» – «група» у виконавстві концертному та «група» – «група» в оркестровому.

По-третє, підсумовуючи усі згадані вище грані погляду на камерно-оркестрове виконавство, приходимо до висновку, що даний феномен *характеризують такі риси з точки зору його семантики та комунікативної*

специфіки: чутливість до історико-соціальних змін та швидке реагування на суспільні процеси; «історична присутність» та «діалог епох» з їх жанрово-стильовими явищами; відображення тенденцій інтелектуалізму та психологізму (Л. Раабен [209]) і самого сенсу камерності, який, на нашу думку, визначається як «інтровертований інтелектуалізм» та полягає у досягненні максимального ступеня індивідуалізації й тонкої психологічності *спів*-творення; домінування тенденції тембрової персоніфікації, виникнення «театру персоніфікованих інструментів»; відповідність до «моделі макроансамблю» (І. Польська [200]) з рисами, притаманними ансамблевому виконавству, при цьому явище камерної оркестровості є варіантом розширення ансамблевого мислення; можливість опозиції «соліст» – «оркестр» як основоположної ознаки сольного концертування з оркестром, при цьому явище камерної оркестровості є результатом камернізації симфонічного мислення; специфічна репертуарна сфера, означена показом найтонших образних-емоційних нюансів, переданих засобами колективного (оркестрового) виконавства; паритетність між відображенням індивідуального та колективного семантичних первнів; концертно-виконавська мобільність.

У процесі перенесення наведених вище позицій на аналіз феномену *львівського* камерно-оркестрового виконавства прийшли до висновку, що у вказаному мистецькому просторі періодично ***функціонують колективи обох видів з обґрунтованої нами типології на основі дефініції Г. Рімана*** – «оркестр-ансамбль» з *сольним* складом виконавців та *мікро*-ансамблевим способом їх внутрішньої комунікації (Львівський камерний оркестр «Академія», «Perpetuum mobile»), та «*малий* оркестр» із *груповим* складом виконавців та *макро*-ансамблевим способом їх внутрішньої комунікації (в окремих випадках «Віртуози Львова», «Leopolis»). При цьому провідна ознака більшості львівських камерних оркестрів – ***мобільність складу***, що обумовлюється репертуарними потребами та умовами гастрювання (концертування). На підставі останнього факту пропонуємо ***структурну типологію*** камерно-оркестрових колективів, яку укладаємо відповідно до типології жанрової системи камерного ансамблю І. Польської і вирізняємо такі типи оркестрів: 1) ***константні*** та 2) ***релятивні***. До

другого типу відносимо «Віртуози Львова» і «Leopolis».

Повернувшись до ідеї І. Польської про оркестр як «модель макроансамблю» [200, 223–225], що, у свою чергу є продовженням думки Л. Сидельникова про прояви різних принципів виконавської взаємодії в оркестровому виконавстві (воно відображає «сольну» взаємодію «соліст» – диригент, є ансамблем груп і має спільність із хором [230, 45–46]), можемо здійснити припущення про *втілення різних моделей оркестрового спілкування* у львівському камерно-оркестровому виконавстві на прикладі проаналізованих колективів: *модель «оркестр – організм»*, який відображає індивідуальні задуми керівника (подібно як весь організм виконує вказівки мозку), на нашу думку, найбільш повно проявилася у колективі «Perpetuum mobile» під орудою Г. Павлія; *модель «оркестр – держава»* або «ідеальна держава», в якій усі виконують свої функції чітко та злагоджено на досягнення загального блага, сповна притаманна Львівському камерному оркестру «Академія», при чому протягом всієї історії його розвитку, під керівництвом і О. Деркач – М. Вайцнера, і М. Скорика – А. Микитки; *модель «оркестр – театр»*, генезою якої є бароковий зв'язок оперних і симфонічних жанрів, де розігрується музичне дійство, оркестровий спектакль з керівником-«режисером», що виходить на сцену, вбачаємо у специфіці «Leopolis'a»; натомість «Віртуози Львова», на нашу думку, поєднують різні моделі виконавської взаємодії, без домінування того чи іншого її типу. «Академія» і «Perpetuum mobile» є як *студентськими* колективами з особливою специфікою – *постійним оновленням складу*. З одного боку, це створює труднощі, що полягають у потребі вивчення репертуару новими учасниками, у постійній увазі до злагодженості в ансамблевій грі тощо. З іншого боку – *нові учасники наповнюють колектив потенційними можливостями, що збагачують «первинну творчу реальність» колективів множинними творчими реальностями*. При цьому «Perpetuum mobile» можна вважати самостійною гілкою Львівського камерного оркестру.

Ключові персоналістичні інтенції зумовили і долі колективів, що розглянемо нижче.

ДРУГИЙ ВЕКТОР – персоналістичні інтенції як рушій розвитку львівського камерно-оркестрового виконавства у другій половині ХХ – на початку ХХІ століть.

Дослідивши історію оркестрів, можемо ствердити, по-перше, що **персоналістичні імпульси як «творчі акти» були серед головних причин заснування творчих колективів.** Наприклад, Львівський камерний оркестр виник під враженням виступу столичного колективу під орудою Р. Баршая, що, у свою чергу, породило інтенції наслідування традицій високого виконавства, які здійснювалися учасниками оркестру під керівництвом О. Деркач і М. Вайцнера, у співпраці з видатними солістами і диригентами колишнього СРСР (на першому етапі) та європейського і світового простору (у наш час). Із прагнення маестро Г. Павлія показати інші стильові виконавські варіанти та шляхи для професійного розвитку викладачів і студентів виник оркестр «Perpetuum mobile». Відтак, «Академія» і «Perpetuum mobile» знайшли власні художні обличчя, що, на нашу думку, зумовлено впливом *різних* персоналістичних інтенцій. «Віртуози Львова», також виховані на традиціях «Академії», постали на початку 1990-х, у добу відродження національної культури і відкриття кордонів, за словами маестро С. Бурка – із прагнення заперечити українську меншовартісність, довести, що з «Віртуозами Риму», «...Відня», «...Москви», «...Праги» можуть конкурувати львівські віртуози, – як оркестр солістів-*person*. Персоналізм як запоруку *оригінальності* вбачаємо у виникненні багатоваріантного «Leopolis'у», де поряд із Я. Мигалем реалізувалося ряд інших яскравих особистостей.

По-друге, ***різні особистісні характеристики та персоналістичні інтенції керівників – як творчі акти проектування ідеальних художніх моделей на музично-виконавську реальність – зумовили неповторні долі колективів.*** Львівські камерні оркестри стали індивідуальними феноменами «зі своїм характером» (Р. Кофман) і виявили різні тенденції розвитку.

Від особистості керівника залежить «стиль і почерк» оркестру, закладений його засновниками і розвинутий послідовниками. Успіх **Львівського камерного оркестру** у перший період забезпечили *психосоціальна бінарність музично-*

виконавських архетипів *О. Деркач і М. Вайцнера – аполонічного і діонісійського, взаємодоповнення раціонального та емоційно-запального*, до якої додається «врівноваженість та опанованість» оркестру (Х. Колесса) в особі В. Заранського; та співпраця з видатними особистостями СРСР. Сучасні керівники пройшли шлях від учасників до очільників колективу, що створило особливу ауру «Академії», її особливий шарм і стильову палітру, сформувало «культуру звуку, подану витончено» (А. Микитка). *Тандем М. Скорик – А. Микитка – І. Пилатюк втілює класичну тріаду архетипів у музичному виконавстві*, кожен з яких володіє своєю харизмою і пасіонарністю – діонісійського архетипу А. Микитки, аполонічного І. Пилатюка та орфічного (синкретичного) – М. Скорика. Так і «Академія» знаходиться у творенні неординарних проєктів як *єдиний організм на колективному рівні*. Новими тенденціями стали: 1) виконання творів вітчизняних митців, серед яких є «забуті» імена (що розпочалося на етапі керівництва В. Заранського); 2) полістильовий синтез (О. Грабовська); 3) втілення ідеальних художніх моделей нових керівників колективу та видатних особистостей світового рівня, з якими співпрацює «Академія».

Творча доля «**Perpetuum mobile**» зумовлена характером інтенцій керівника *Г. Павлія – яскравого представника аполонічного архетипу*. На стиль оркестру вплинули три головні спрямованості особистості: дослідницький інтерес до проблем поліфонічного мислення, що відобразилося в інтерпретаціях давньої музики; вивчення проблем струнного виконавства, яке дало практичні результати; пропаганда сучасної української музики. Стимулом для професійного росту колективу став *тандем з харизматичною особистістю О. Козаренка*. Специфіка «Perpetuum mobile» відобразилася у назві оркестру і символізувала його віртуозність. Це трактуємо як *перенесення особистої волі керівника на оркестр як цілісне явище та його учасників зокрема, що здійснюється шляхом трансформації особистої продуктивної активності спів-учасників дійства в активність колективну*. Проблемним для таких типів оркестрів є питання спадкоємності у керівництві колективом.

Особливості «**Віртуозів Львова**» крізь призму персоналістичного бачення

визначаємо у двох чинниках: 1) колектив має статус філармонійного, що, за словами С. Бурка, покликаний бути «візитівкою Львова» у світі; 2) інтенція створити колектив, де могли б реалізуватися українські музиканти, які на той час масово виїжджали за кордон, альтернативою чого стало повернення у Львів скрипаля В. Дуди. Звучання оркестру вирізняється глибокою внутрішньою експресивністю та передачею усього спектру емоційної палітри у творенні художніх інтерпретацій. Плідна співпраця з провідними мистецькими особистостями дає можливість втілити художні концепції, які утримують колектив у міжнародному культурному просторі. Історія показала, що запорука успіху оркестру – у співпраці з ним художнього керівника з організаційним досвідом С. Бурка, концертмейстера – скрипаля високого виконавського рівня В. Дуди, консультанта – корифея львівської диригентської школи Ю. Луціва, диригента з вагомим музично-театральним і симфонічним досвідом М. Юсиповича, а специфіка творчих інтенцій кожного з маестро впливає на виконавський стиль та долю колективу.

Музично-виконавська реальність найбільш специфічного колективу – камерно-симфонічного оркестру та ансамблів «**Leopolis**» – зумовила його неповторну долю. Особливість феномену «Leopolis'у» визначається багатогранністю і спрямованістю на втілення оригінальних ідей. Це проявилось у виконавському творенні нової музики (Я. Мигаль є співзасновником ансамблю «Нова музика»), у «відкритті» давніх артефактів і перфектному виконанні високої класики. Потреби програми зумовили і багатоваріантність складу колективу. Усі ці фактори сприяли успішній реалізації неординарних проєктів, ініціаторами яких свого часу стали талановиті митці Я. Мигаль та одностудію Б. Швед, А. Боднар, Г. Пантелейчук, В. Мрозек, запрошені солісти і диригенти І. Ойстрах та І. Монігетті, О. Кровицька і В. Сліпак, Є. Савчук та багато ін. «Блискучий» рівень оркестру і постійна задіяність у міжнародному мистецькому процесі зіграли не тільки на користь, але й «проти» історії колективу. Ряд митців, що реалізувалися з оркестром, знайшли своє подальше призначення за рубежем, а сам «Leopolis», як мобільне явище, продовжив діяльність в ансамблевих

варіантах.

По-третє, *протягом др. пол. XX – поч. XXI ст. відбувається передача досвіду і традицій у багаторівневих особистісних контактах львівської школи камерно-оркестрового виконавства.*

Проведене дослідження дає підстави стверджувати про *львівську школу камерно-оркестрового виконавства* як «тип діа-синхронічного колективу, реально чи віртуально існуючої спільності суб'єктів, члени якого об'єднані... спільністю виконавської моделі... рольовими функціями вчителя та учня» (Ж. Дедусенко [48, 5]), першооснову якої склав Львівський камерний оркестр у др. пол. XX ст. Вона бачиться нами як «школа-мистецтво» (на протипагу «школі-професії») за Ж. Дедусенко [48, 13], або як школа *продуктивна* (на відміну від репродуктивної) з концепції «універсальної школи» І. Котляревського [104], яка орієнтована на систему особистісних мотивацій, на засвоєння широкого кола зовнішніх традицій, прагне творчої самореалізації учня як індивідуальності. Ця школа дала високі результати у творенні колективів у континуумі західного регіону України, а також у реалізації індивідуального виконавського досвіду її численними учасниками у світовому континуумі. Пройшовши вишкіл у студентській «Академії», а згодом і в «Perpetuum mobile», колишні учні під впливом вже власних персоналістичних інтенцій створили ряд інших камерних оркестрів та інструментальних ансамблів у Львові та західному регіоні України. Художніми керівниками і диригентами, оркестрантами найчастіше ставали вихідці із *львівської оркестрової школи*, що мали практику роботи з колективами музичної академії, філармонії, оперного театру, музичного училища та інших закладів – Ігор Пилатюк (Івано-Франківськ), Мирон Пуцентело (Дрогобич), Борис Дев'ятов (Ужгород), Ігор Гриньків (Луцьк) та ін. *Опанувавши основи виконавської діяльності, вихідці із львівської школи реалізують персоналістичні інтенції у широкому соціокультурному просторі за кордоном і в Україні.*

Львівський камерний оркестр «Академія» в особах М. Вайцнера і А. Микитки став, разом із Львівською філармонією, засновником міжнародного

фестивалю «Віртуози». Оркестри постійно беруть участь у міжнародному фестивалі сучасної музики «Контрасти». Маємо можливість спостерігати розвиток заснованого ректором ЛНМА імені М. В. Лисенка І. Пилатюком фестивалю «Академія», де, з-поміж іншого, звучить камерна музика. Оснований на традиціях львівської камерно-оркестрової школи, на базі Хмельницького камерного оркестру виник фестиваль «Хмельницький камер фест», започаткований О. Драганом, метою акції є розвиток фестивального руху у сфері камерного виконавства. Пройшовши вишкіл в «Академії», «Perpetuum mobile», «Віртуозах...», «Leopolis'і», його колишні учасники стали оркестрантами багатьох західноєвропейських колективів, продовжили діяльність за кордоном.

Вважаємо позитивом, що українські артисти мають можливість широкої реалізації в інших країнах, але цей процес не може бути одностороннім донорством вітчизняних кадрів. Важливо, щоб активні інтенції привносили досвід і новизну в українське мистецтво. У цьому напрямку показовими є приклади, коли львівська музична спільнота спілкувалася через багато років з маестро М. Вайцнером, Г. Кремером, вже традиційною стала співпраця з С. Сондецькісом, імпульсом до нових концепцій була зустріч з К. Пендерецьким та ін. Промовистими є творча історія В. Дуди, який на основі багатого і українського, і зарубіжного досвіду ініціював створення ансамблю сучасної музики та струнного квартету, став концертмейстером «Віртуозів...», діяльність французького диригента українського походження Г. Пантелейчука, чії персоналістичні інтенції стали основою низки актуальних проєктів і потужним імпульсом для розвитку камерно-симфонічного оркестру «Leopolis», та ін. **Інтенція взаємообміну** – той чинник, який надає оркестровому виконавству постійної новизни, та завдяки якому народжуються нові художні проєкти.

ТРЕТІЙ ВЕКТОР – сьогодення і перспективи львівського камерно-оркестрового виконавства крізь призму колективних рефлексій учасників процесу та комунікації з «узагальненим молодим реципієнтом».

В експериментальному вивченні колективних рефлексій учасників процесу львівського камерно-оркестрового виконавства на прикладі інтерв'ювання та

анкетування оркестрантів «Академії» з'ясували, що проблемним питанням лишається певна замкненість фестивалів на фаховій аудиторії. Принагідно звернувшись до класифікацій фестивальної аудиторії, можемо визначити відвідувачів фестивалів академічного мистецтва як «експерт» та «освічений споживач» (за Т. Адорно [273]), а основні сегменти публіки – як «елітарний професійний клуб» і «митці широкого профілю» (за М. Шведом [260]). Тому важливим завданням є залучення у концертні зали та до сценічних площадок третього сегменту публіки «якнайширше коло любителів сучасного мистецтва» [260], в якому домінує «емоційний слухач» [273]. Лише прямуючи до слухача, сучасне мистецтво може вийти із так званих «фестивальних гетто» (М. Швед [260]). Проаналізувавши діяльність Львівського камерного оркестру «Академія» крізь призму колективних рефлексій його учасників, повинні констатувати, що основна спрямованість виступів колективу, яку чітко визначає мистецький керівник оркестру М. Скорик, є саме на залучення в концертні зали та виховання згаданого «емоційного слухача», що у перспективі складе сегмент «якнайширшого кола любителів сучасного мистецтва». Акцентуючи дану проблему, респонденти вказували на необхідність подачі реклами, попередньої інформації про заплановані заходи та їх виконавців у максимально широкому середовищі, різному за культурним, освітнім, віковим та іншими рівнями, про співпрацю з діячами з інших мистецьких сфер тощо.

Друга частина експериментального дослідження проводилася *серед студентів не-мистецьких спеціальностей* Львівського національного університету імені І. Я. Франка, який є найбільш репрезентативним для аудиторії львівського студентства як *тієї частини сучасного суспільства, який невдовзі складе (або ні?) певний сегмент концертної публіки*. У цьому бачимо сутність поняття «узагальнений молодий реципієнт». Ключовим поняттям є *комунікація*, яке трактуємо крізь призму концепцій діалогічної комунікації М. Бахтіна [14–17], художньої комунікації Ю. Лотмана [116], музичного діалогу О. Самойленко [224]. *Проблемність* у питанні публіки є важливою для всього академічного мистецтва і показує прірву між серйозною музикою і пересічним реципієнтом. В

Її вирішенні варто виходити з усвідомлення специфіки самого явища комунікації, що передбачає наявність спільної мови як форми знакового вираження та самоздійснення (О. Самойленко). Для успішного налагодження процесу комунікації між музикою та реципієнтом з *не-мистецького* середовища необхідна практика розуміння останнім мови цієї музики, принаймні, на емоційному рівні.

Завершуючи експериментальне дослідження, висловили власні міркування про заходи, які, на нашу думку, можуть **покращити ситуацію** у сприйнятті камерно-оркестрового мистецтва «узагальненим молодим реципієнтом», виводити академічне мистецтво до широкої публіки. Важливо, що взаємодія особистостей здатна «...творити світ зі своєї власної глибини...» (В. Роменець [220, 3]), взаємодіючі особистості підпорядковуються вищій ідеї гармонії і добра: «Люди, які створюють музику разом, не можуть бути ворогами, принаймні доти, поки ця музика звучить» [188, 34], що І. Польська трактує в контексті ансамблевості [204]. Якщо ж трактувати це ще й у сенсі персоналізму – то «творчими актами» є і композитор, і виконавці, і слухачі, і залучення до високих ідей має високий моральний сенс. Це бачимо як прояв сутності особистості у мистецтві у сенсі її бачення в персоналізмі.

У дослідженні свідомо обрано **чотири основні моделі колективів**, що у «згорнутому» вигляді відображають плюралізм творчої практики. Вивчення феномену сучасного музичного виконавства має далекі перспективи, оскільки сам предмет дослідження надається до постійного оновлення, а аналіз музичних явищ у контексті персоналізму передбачає *множинні ракурси*, крізь які привідкриваються закономірності ідеальних моделювань об'єктивної реальності у творчих актах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Академічний камерний оркестр «Віртуози Львова» // Львівська обласна філармонія : офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.philharmonia.lviv.ua/artists/actors-24/?lang=ua>
2. Академічний камерний оркестр «Harmonia Nobile» : офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://harmonianobile.at.ua/index/0-2>
3. Андрієвська В. В. Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 – музичне мистецтво / Андрієвська Вікторія Вадимівна ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Л., 2010. – 20 с.
4. Асафьев Б. (Игорь Глебов). Пути в будущее / Борис Асафьев // Асафьев Б. О музыке Чайковского. – Л. : Музыка, Ленингр. отд., 1972. – С. 357–363.
5. Асафьев Б. (Игорь Глебов). Современный инструментализм и культура ансамбля / Борис Асафьев // Новая музыка. Год первый : Сб. 3. Современный инструментализм. – Л. : Тритон, 1927. – С. 5–9.
6. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке / Борис Асафьев. – Л. : Музыка, Ленингр. отд., 1981. – 216 с.
7. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века / Борис Асафьев. – 2-е изд. – / Борис Асафьев. – Л. : Музыка, Ленингр. отд., 1979. – 341 с.
8. Бак Р. Вошакіана: Дитинство... Юність... Маестро... Невідомі сторінки біографії українського диригента Ярослава Вошак / Ростислав Бак [вст. слово О. Паламарчук] // Америка. – Філадельфія, ПА. – 25 березня 2000 р. – С. 18–19.
9. Балита В. «Віртуози Львова» презентують новий проект «Музичний відпочинк» / Володимир Балита // Zahid.net. – 2013. – 23 червня [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zaxid.net/news/show/News.do?virtuoz_i_lvova_prezentuyut_noviy_proekt_muzichniy_vidpochinok&objectId=1287891

10. Барвінський В. Шевченківський концерт / Василь Барвінський // Діло. – Львів, 1926. – Ч. 60.
11. Барсова И. А. Камерный оркестр / И. А. Барсова // Музыкальная энциклопедия / Под ред. Ю. В. Келдыша. – М. : Советская энциклопедия, 1974. – Т. 2. – С. 675–676.
12. Барсова И. А. Книга об оркестре / Инна Барсова. – М. : Музыка, 1969. – 231 с.
13. Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века) / Инна Барсова. – М. : Мос. гос. консерватория, 1997. – 571 с.
14. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / Михаил Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
15. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1979. – С. 361–373.
16. Бахтин М. М. План доработки книги «Проблемы поэтики Достоевского» / М. М. Бахтин // Контекст. 1976. Литературно-теоретические исследования. – М. : Наука, 1977. – С. 295–316.
17. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Советский писатель, 1963. – 363 с.
18. Бахтин М. М. Философия поступка / М. М. Бахтин. Работы 20-х годов. – К. : Next, 1994. – С. 9–69.
19. Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского / Николай Бердяев. – Прага : YMCA Press Ltd ; Американское изд-во, 1923. – 238 с.
20. Бердяев Н. А. Самопознание: опыт философской автобиографии / Николай Бердяев ; сост., предисл., подгот. текстов, коммент. А. В. Вадимова. – М. : Книга, 1991. – 446 с.
21. Бердяев Н. А. Смысл творчества (опыт оправдания человека) / Николай Бердяев. – М. : б/и, 1916. – 358 с. ; [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.psylib.org.ua/books/berdn01/index.htm>

22. Бердяев Н. А. Творчество и объективация / Николай Бердяев ; сост. А. Г. Шиманского, Ю. В. Шиманской. – Мн. : Экономпресс, 2000. – 304 с.
23. Бердяев Н. А. Философия свободы / Николай Бердяев. – М : б/и, 1911. – 254 с. ; [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://odinblago.ru/filosofiya/berdyaev/filosofia_svobodi
24. Бердяев М. Національність і людство / Микола Бердяєв // Сучасність. – К., 1993. – № 1. – С. 154–163.
25. Берегова О. М. Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні в ХХІ столітті / О. М. Берегова – К. : Інститут культурології АМУ, 2009. – 184 с.
26. Берлиоз Г. Дирижёр оркестра / Гектор Берлиоз // Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. – Ч. 1 – 2. – М. : Музыка, 1972. – С. 510–524.
27. Бура М. Я. Камерно-оркестрове виконавство : типологія, семантика та комунікативна специфіка / Марта Бура // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку – наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. – Вип. 20. – Том 1. – Рівне : Рівненський державний гуманітарний університет, 2014. – С. 216–222.
28. Бура М. Я. Львівське камерне струнне виконавство як «креативна свідомість» у сучасних мистецтвознавчих рецепціях / Марта Бура // Українська музика : науковий часопис. – Число 2 (24). – Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2017. – С. 90–100.
29. Бура М. Я. Особистість диригента крізь призму філософії персоналізму / Марта Бура // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. наук. пр. – Вип. 11. – Луцьк : Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2013. – С. 32–42.
30. Бура М. Я. Особистість на сторінках історії Львівського камерного оркестру «Академія» (за матеріалами інтерв'ю з маестро Артуром

- Микиткою) / Марта Бура // Наукові збірки Львівської музичної академії імені М. В. Лисенка : зб. наук. пр. – Вип. 32 : Музикознавчі студії. – Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2014. – С. 33–42.
31. Бура М. Я. Сучасне камерно-оркестрове виконавство Львова крізь призму реалізації персоналістичних інтенцій / Марта Бура // European Applied Sciences. – Vol. 11. – Stuttgart : ORT Publishing, 2016. – P. 7–11.
 32. Вагнер Р. О дирижировании / Р. Вагнер // Дирижёрское исполнительство: Практика. История. Эстетика / [ред.-сост. Л. Гинзбург]; [пер. И. Шрайбер]. – М. : Музыка, 1975. – С. 87–131.
 33. Вайцнер М. Українські скрипки – на світовій сцені / Матис Вайцнер // Дзвін. – 2015. – № 6. – С. 116–120.
 34. Вальтер Б. О музыке и музицировании / Бруно Вальтер // Исполнительское искусство зарубежных стран. – Вып. 1. – М. : Музгиз, 1962. – С. 10.
 35. Великовський С. Від анархічного бунтарства до моралістичного гуманізму [А. Камю] / С. Великовський // «Всесвіт» (Київ). – 1972. – № 8. – С. 142–154.
 36. Витвицький В. Другий концерт Христі Колесси / В. Витвицький // Львівські вісті, 1943. – Ч. 13.
 37. «Віртуози Львова» : телерепортаж М. Крижанівської [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zaxid.net/news/showNews.do?orkestr_virtuoz_i_lvova_prezentuyut_peredvelikodnyu_misteriyu_strasti_hristovi&objectId=1346328
 38. Вовк М. Таємниця успіху Артура Микитки / Марта Вовк // Телепростір. – 1996. – 30 листопада.
 39. Володимир Заранський // Міжнародний конкурс скрипалів Олега Криси : офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://olehkrysa-competition.com/jury2016/juri2016-3/?lang=ua>
 40. Гайдабура В. Театр між Гітлером і Сталіним / В. Гайдабура. – К. : Факт, 2004. – 324 с.
 41. Гайдегер М. Будувати, проживати, мислити / Мартін Гайдегер // Возняк Т.

- Тексти та переклади. – Х. : Фоліо, 1998. – С. 313–332.
42. Галас Л. Копитман у Львові / Л. Галас // Поступ. – Львів, 2003. – № 149 (1204).
 43. Гегель Г. В. Ф. Естетика : В 4-х т. / Георг Вильгельм Фридрих Гегель ; [пер. с нем.]. – М. : Искусство, 1971. – Т. 3. – 620 с.
 44. Грабовська О. С. Тенденції сучасного музично-виконавського мистецтва Львова в аспекті академічного камерно-ансамблевого музикування : дис. ... канд. мистецтвозн. : 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Грабовська Оксана Степанівна ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Л., 2008. – 189 с.
 45. Гречка П. Опера «Дідона та Еней» / Павло Гречка // Український мистецький монітор. – 1995. – Том 1. – Вип. 17. – 25 грудня [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.ukraine.org/www.ukrainet.lviv.ua/uam/95/117ukr.html#Рецензії>
 46. Григорьев В. Кароль Липиньский / Владимир Григорьев. – М. : Музыка, 1977. – 158 с.
 47. Гумилёв Л. Н. Этногенез и биосфера Земли / Лев Гумилёв. – М. : АСТ «Астрель», 2006. – С. 505.
 48. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореферат дис. ... канд. мистецтво знав. : 17.00.01 – теорія та історія культури / Дедусенко Жанна Вікторівна ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. – К., 2002. – 20 с.
 49. Дехант Г. Дирижирование. Теория и практика музыкальной интерпретации / Герман Дехант ; пер.с нем. Н. Д. Зусман. – Нижний Новгород : ДЕКОМ, 2000. – 448 с.
 50. Дика Н. Камерний простір Лесі Деркач / Ніна Дика // Студії мистецтвознавчі : науковий журнал ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – 2016. – Число 1 (53). Театр. Музика. Кіно. – С. 87–96 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2016/1/87.pdf>

51. Дика Н. Квартетне виконавство в західному регіоні України (60-80 рр. ХХ століття) / Ніна Дика // Музикознавчі студії : Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка : Зб. ст. – 2002.– Вип. 9. – С. 117–123.
52. Дика Н. Легенда галицької камералістики : до 90-річчя від дня народження Лесі Деркач / Ніна Дика // Дзвін. – 2014. – № 11/12. – С. 101–105.
53. Дика Н. О. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960–1980 рр.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Дика Ніна Орестівна ; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – 2001. – 19 с.
54. Дика Н. Сім поглядів на «Сім слів Спасителя на Хресті» / Н. Дика // Мистецтвознавчі записки : Зб. наук. праць. – Вип. 11. – К. : Міленіум, 2007. – С. 165–169.
55. Дика Н. Стежками Лесі Деркач – камералістики : До 90-річчя від дня народження Олександри (Лесі) Пилипівни Деркач / Ніна Дика // Music-review. – 2014. – 10 грудня [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/8AC95BE7DA2A231EC2257DAA0038EACF?OpenDocument>
56. Дирижёрское исполнительство: Практика. История. Эстетика / Ред.-сост. Л. Гинзбург ; пер. Н. Кравец. – М. : Музыка, 1975. – 648 с.
57. Драган О. В. Постать Ярослава Воцака в контексті розвитку диригентської культури другої половини ХХ століття : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Драган Олександр Васильович ; Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. – Л., 2010. – 20 с.
58. Драган О. В. Постать Ярослава Воцака в контексті розвитку диригентської культури другої половини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 – музичне мистецтво / Драган Олександр Васильович ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Л., 2010. – 230 с.
59. Драганчук В. Архетип Ославленої Мадонни у літературно-музичному дискурсі: кордоцентризм української не-долі / Вікторія Драганчук //

- Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії '2015 : зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. – К. : Фенікс, 2015. – Вип. 7 (18). – С. 65–74 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://esnuir.eenu.edu.ua/handle/123456789/9394>
- 60.** Драганчук В. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці / Вікторія Драганчук // Музикознавчі студії : наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. – Л. : Сполом, 2008. – Вип. 18. – С. 11–18 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://esnuir.eenu.edu.ua/handle/123456789/9236>
- 61.** Драганчук В. Шевченкова концепція «українського раю» у «Страстях за Тарасом» Євгена Станковича / В. Драганчук // Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика : збірник наукових праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. – Дрогобич – Кельце – Каунас – Алмати, 2016. – С. 4–9 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://esnuir.eenu.edu.ua/handle/123456789/11894>
- 62.** Друскин М. С. Игорь Стравинский: Личность, творчество, взгляды : Исследование / М. С. Друскин. – 3-е изд. – Л. : Сов. композитор, 1982. – 208 с.
- 63.** Ержемский Г. Л. Психология дирижирования: Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижёра с музыкальным коллективом / Георгий Ержемский. – М. : Музыка, 1988. – 80 с.
- 64.** Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. ...канд. мистецтвознав. : 17.00.01 – теорія та історія культури / Жайворонок Н. Б. ; Київський національний університет культури і мистецтв. – Київ, 2006. – 19 с.
- 65.** «Життя за півгодини» : телевізійна передача ; [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.youtube.com/watch?v=TVEUXZEXZTw>
- 66.** Жук Г. В. Віолончельна творчість В.Барвінського в контексті розвитку жанру в українській музиці першої половини ХХ століття : дис... канд.

- мистецтвознав. : 17.00.03 – музичне мистецтво / Жук Галина В'ячеславівна ; Львів. держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Л., 2005. – 164 с.
67. Завадська Т. Комунікативний процес як явище та його роль у педагогіці мистецтва / Т. Завадська, Г. Савченко // Вісник Чернігівського національного університету імені Т. Г. Шевченка : науковий часопис. – 2015. – С.149–152 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://visnyk.chnpu.edu.ua/?wpfb_dl=1381
68. Завісько Н. З. Прояви кордоцентризму в українській музичній культурі : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 – музичне мистецтво / Завісько Наталія Зіновіївна ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Л., 2013. – 215 с.
69. Завьялова О. К. Виолончельные сонаты Л. ван Бетховена (ансамблевые закономерности жанра) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 – музыкальное искусство / Завьялова Ольга Константиновна ; Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. – К., 2000. – 179 с.
70. Загайкевич М. П. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. – К. : Видавництво Академії наук Української РСР, 1960. – 190 с.
71. Заранський В. Український скрипковий концерт / Володимир Заранський. – Л. : Сполом, 2003. – 221 с.
72. Зеленська Т. Сергій Бурко: Місія «Віртуозів Львова» – представляти Україну в Європі / Тетяна Зеленська // Вголос [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://vgolos.com.ua/articles/sergiy_burko_misiya_virtuoziv_lvova_predstavlyaty_ukrainu_v_yevropi_164621.html
73. Зінкевич О. С. Камерна музика: На допомогу лектору / Олена Зінкевич ; Т-во «Знання» УРСР. Наук.-метод. рада по пропаг. музики і мистецтва. – К., 1967. – 17 с.
74. Зінська Т. В. Музично-виконавське мистецтва у соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01– теорія та історія культури / Зінська Т. В. ;

- Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ, 2011. – 16 с.
75. Ісаєвич Я. Братства і українська музична культура XVI – XVIII ст. / Я. Ісаєвич // Українське музикознавство. – К. : Музична Україна, 1971. – Вип. 6. – С. 48–57.
76. Камінський В. Є. Заранський Володимир Іванович / В. Є. Камінський // Енциклопедія сучасної України [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://esu.com.ua>
77. Карс А. История оркестровки : Пер. с англ. / Адам Карс. – М. : Музыка, 1989. – 304 с.
78. Катрич О. До питання типології музично-виконавського мистецтва / Ольга Катрич // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство, Вип. X–XI. – І.–Ф. : ВДВ ЦІТ, 2007. – С. 155–158.
79. Катрич О. Поняття музично-виконавського архетипу (до питання класифікації музично-виконавських стильових явищ) / Ольга Катрич // Київське музикознавство – К., 1999. – Вип. 2. – С. 124–129.
80. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореферат дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 – музичне мистецтво / Катрич Ольга Тарасівна ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. – К., 2000. – 17 с.
81. Катрич О. Т. Персоналістський вимір національної культури (на прикладі творчості Маестро Ігоря Пилатюка) / Ольга Катрич // Наукові збірки Львівської музичної академії імені М. В. Лисенка : зб. наук. пр. – Вип. 32 : Музикознавчі студії. – Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2014. – С. 344–347.
82. Катрич О. Т. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дослідження : наукове видання / Ольга Катрич. – К. – Дрогобич : Відродження, 2000. – 100 с.
83. Кашкадамова Н. Українські піаністи на фестивалі у Львові // Фортепіанне мистецтво у Львові / Статті. Рецензії. Матеріали – Тернопіль : СМП

- АСТОН, 2001. – С. 242–244.
84. Кияновська Л. «Блиск і злидні «Віртуозів – 96» / Любов Кияновська // Високий замок. – 1996. – 9 липня.
 85. Кияновська Л. «В Європу через музику», або «фабрика мрій» у сірій реальності / Любов Кияновська // Високий замок. – 1998. – 30 червня.
 86. Кияновська Л. Їх секрет, або ще раз про те, як можна «вразити, зворушити і заставити лити сльози» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://together.lviv.ua/index.php?id=1228#c3670>
 87. Кияновська Л. Мирослав Скорик. Творчий портрет композитора в дзеркалі епохи / Любов Кияновська. – Л. : Сполом, 1998. – 216 с.
 88. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець : наукове видання / Любов Кияновська. – Л. : б/в, 2008. – 602 с.
 89. Кияновська Л. О. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. : автореф. дис. ... докт. мистецтвознав. : 17.00.01 – теорія та історія культури / Кияновська Любов Олександрівна ; Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. – К., 2000. – 36 с.
 90. Кияновська Л. О. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. / Любов Кияновська : монографія. – Тернопіль : Астон, 2000. – 339 с.
 91. Кияновська Л. Примусити лити сльози, або Закон бутерброда (про виконавську манеру камерного оркестру ЛДВМІ ім. Лисенка) / Любов Кияновська // Art line. – 1997. – №. 3. – С. 20 – 22.
 92. Кияновська Л. Син століття Микола Колесса в українській культурі ХХ віку: Сім новел з життя артиста / Любов Кияновська. – Л. : Дослідно-видавничий центр Наукового товариства імені Шевченка, 2003. – 294 с.
 93. Кияновська Л. Сродна праця Ігоря Пилатюка / Л. Кияновська // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.– 2014. – Вип. 32. – С. 348–351 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2014_32_39
 94. Кияновська Л. Триумф львівського колективу у Києві / Любов Кияновська

// Music-review Ukraine – 2011. – 13 листопада.

95. Ковалинас Н. Иное в музыкальном тексте, или попытка анализа интуитивного мышления композитора / Николай Ковалинас // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 20 : Музичний твір: проблема розуміння : зб. ст. – К., 2002. – С. 148–159.
96. Коган С. М. Дирижер И. В. Прибик и Одесский оперный театр / С. М. Коган. – О. : Астропринт, 2002. – 344 с.
97. Козаренко О. «Musica Galiciana» на межі тисячоліть (замість вступу) / Олександр Козаренко // Musica Galiciana. – Львів, 2001. – Т. VI. – С. 5–6.
98. Колбин Д. Львовский Моцарт / Дмитрий Колбин // Советская музыка. – 1972. – № 4. – С. 33.
99. Колбін Д. Сторінки життя та діяльності Франца Ксавера Моцарта у Галичині / Дмитро Колбін // Вольфганг Амадей Моцарт : погляд з XXI століття. – Львів : СПОЛОМ, 2006. – С. 113-122.
100. Конькова Г. Українська камерна... і симфонічна. «Київ-Мюзік-Фест 98» / Г. Конькова // Культура і життя. – Київ, 1998. – 18 листопада.
101. Коробанов Ю. М. Теорія і практика комунікацій : Навчальний посібник: У 3 ч. – ч. 2. Комунікації в теорії прийняття рішень та в кризових ситуаціях / Ю. М. Коробанов, А. Ю. Коробанов. – Миколаїв : НУК, 2010. – 72 с.
102. Корсавин М. П. Мысли о дирижёрском искусстве / Михаил Корсавин. – О. : ПЛАСКЕ, 2008. – 156 с.
103. Костомаров М. Дві руські народності / Микола Костомаров ; переклав О. Кониський, з переднім словом Д. Дорошенка // Електронна бібліотека української літератури : набір і електронне форматування М. Тарнавського [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ukrclassic.com.ua/component/attachments/download/1005>
104. Котляревський І. А. Про два типи шкіл – репродуктивні і продуктивні / Іван Котляревський // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : збірка статей. – К., 2007. – Вип. 54 :

- Музична педагогіка. – С. 29–33.
105. Кофман Р. Виховання диригента: психологічні особливості / Роман Кофман. – К. : Музична Україна, 1986. – 40 с.
 106. Кримський С. Б. Наукове знання та принципи його трансформації / С. Б. Кримський. – К. : [б. в.], 1974. – 107 с.
 107. Криштальський О. Львівська школа піаністів / Олег Криштальський // Музика. – 1995. – № 4 (298). – С. 22–24.
 108. Ксенофонтова Н. Н. Камерный оркестр в музыке первой половины XX века (к проблеме типологии оркестрового письма) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Ксенофонтова Н. Н. ; Московская гос. консерватория. – М., 1984. – 244 с.
 109. Кузнецов И. К. Фортепианный концерт: К истории и теории жанра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Кузнецов Игорь Константинович ; Московская гос. консерватория. – М., 1981. – 25 с.
 110. Кулиняк М. А. Виконавська творчість Олега Криси в соціокультурному контексті сучасності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 – музичне мистецтво / Кулиняк Михайло Андрійович ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2013. – 20 с.
 111. Кульчицький О. Світовідчуття українця / О. Кульчицький // Українська душа. – К., 1992. – С. 48–65.
 112. Ластовецька-Соланська З. М. Музичні цінності та потреби в сучасному культурному континуумі України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 – теорія та історія культури / Ластовецька-Соланська Зоряна Миколаївна ; Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. – Л., 2007. – 20 с.
 113. Леся Деркач – скрипалька, камералістка, педагог – у наукових дослідженнях та спогадах / Укладачі Артур Микитка, Ніна Дика, гол. ред. Ігор Пилатюк. – Л. : Видавець Тетюк Т. В., 2014. – 328 с. з іл. та компакт-диском «Грає Олександра Деркач».

114. Лисько З. Початки музичного мистецтва у Галичині / Зиновій Лисько // Українська культура. – Варшава, 1936. – Кн. 8–9. – С. 596.
115. Ліфінцева Т. Про тлумачення інтерпретацій: Діоніс і діонісієвство у філософії Ніцше / Татьяна Ліфінцева // Незалежний культурологічний часопис «Ї». – Число 82 / 2015 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.ji.lviv.ua/n82texts/Pro_tlumachennya_interpretacij.htm
116. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Юрий Лотман // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб. : Искусство – СПб, 1998. – С. 14–285.
117. Лошков Ю. І. Генеза та становлення диригентського виконавства в Україні / Юрій Лошков. – Х. : ХДАК, 2007. – 220 с.
118. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Кафедра камерного ансамблю та квартету : офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://conservatory.lviv.ua/kafedry/kafedra-kamernoho-ansamblyu-ta-kvartetu/>
119. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Кафедра скрипки : офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://conservatory.lviv.ua/kafedry/kafedra-skrypky/>
120. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка : офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://conservatory.lviv.ua/>
121. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка : офіційний сайт (архів) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://archive.is/d9I2M>
122. Львівська обласна філармонія : офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.philharmonia.lviv.ua/>
123. Львівський національний академічний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької : офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://opera.lviv.ua/>
124. Людкевич С. Василь Барвінський. У 30-ліття музичної діяльності / Станіслав Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Л. : Вид-во М. Коць, 1999. – Т. 1. – 496 с.
125. Мазепа Л. З. Загальний огляд музичної культури східної Галичини до 1939

- року / Лешек Мазепа // Сторінки музичного минулого Львова. З неопублікованого. – Л. : Сполом, 2001. – С. 101–121.
- 126.** Мазепа Л. З. Шлях до музичної Академії у Львові / Л. З. Мазепа, Т. Л. Мазепа. – Л. : Сполом, 2003. – Т. 1. – 288 с.
- 127.** Мазепа Л. З. Шлях до музичної Академії у Львові / Л. З. Мазепа, Т. Л. Мазепа. – Л. : Сполом, 2003. – Т. 2. – 200 с.
- 128.** Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого) / Лешек Мазепа. – Л. : Сполом, 2001. – 280 с.
- 129.** Мазепа Т. «Галицьке музичне товариство» у Львові: питання камерно-інструментального виконавства / Тереса Мазепа // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. – Л. , 2015. – Вип. 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. – С. 390–404.
- 130.** Мазепа Т. Л. Австрійський театр у Львові (1789–1872): історія, музичний репертуар, оперне виконавство, культурний контекст: автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Мазепа Тереса Лешеківна ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. – К., 2003. – 16 с.
- 131.** Макаренко Г. Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри / Герман Макаренко. – К. : Факт, 2005. – 326 с.
- 132.** Максименко С. Львівський оперний театр 1941–1944 років: дискурсивний аналіз сучасних досліджень істориків театру Польщі та України / Світлана Максименко // Вісник Львівського університету : зб. наук. праць. – Серія : мистецтвознавство. – Вип. 5. – Л. , 2005. – С. 58–73.
- 133.** Марач О. М. Академічне хорове мистецтво у соціокультурному континуумі західного регіону України періоду Незалежності (на прикладі Волині) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 – теорія та історія культури / Марач Олександр Миколайович ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Л., 2013. – 235 с.
- 134.** Марсель Г. Опыт конкретной философии : Пер. с фр. / Габриэль Оноре

- Марсель. – М. : Республика, 2004. – 224 с.
- 135.** Матусевич Н. И. Натан Григорьевич Рахлин – народный артист СССР / Н. И. Матусевич. – К. : Держ. вид. образ. мист. і муз. літ УРСР, 1960. – 25 с.
- 136.** Мельник Л. І класика, і модерн / Л. Мельник // Культура і життя. – 1997. – 19 лютого.
- 137.** Мельник Л. О. Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення : монографія / Лідія Мельник. – Л. : ЗУКЦ, 2013. – 383 с
- 138.** Мельник Л. Парад солістів / Л. Мельник // Суботня пошта. – 1999. – 7 липня.
- 139.** Мельник Л. Прелюдія на дві світові прем'єри / Л. Мельник // Поступ. – 1998. – 13 жовтня.
- 140.** Микитка А. З історії львівського камерного виконавства (Львівський камерний оркестр) / Артур Микитка // *Musica Galiciana*. – Rzeszow : WUR, 2005. – Т. IX. – С. 185–197.
- 141.** Микитка А. Львівський камерний оркестр. 1959–1999 / Артур Микитка. – Л. : Світло й тінь, 2000. – 112 с.
- 142.** Микитка А. Львівський камерний оркестр. 1959–2012 / Артур Микитка, Ігор Пілатюк. – Л. : Сплайн, 2012. – 252 с.
- 143.** Микитка А. Львівський камерний оркестр «Академія» та диригенти / Артур Микитка // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. – Л., 2015. – Вип. 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. – С. 375–379.
- 144.** Микитка А. Львівський камерний оркестр: школа камерної виконавської майстерності / Артур Микитка. – Наукові збірки львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. – 2010. – Вип. 24. – С. 391–403.
- 145.** Микитка А. Олександра Деркач – епоха української камерної музики / Артур Микитка // Поступ. – № 97 (541). – 2000. – 6 червня [Електронний

- ресурс]. – Режим доступу : http://postup.brama.com/000606/97_10_1.html
- 146.** Микитка А. Школа вищої виконавської майстерності / Артур Микитка // Postup – Поступ : щоденна львівська газета. – № 97 (541), 6 червня 2000 року [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://postup.brama.com/000606/97_8_2.html
- 147.** Мисько-Пасічник Р. Е. Камерно-інструментальна музика Василя Барвінського в контексті розвитку жанру в Галичині першої третини ХХ ст. / Р. Е. Мисько-Пасічник // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури. Статті і матеріали. – Тернопіль : Астон, 2003. – С. 57–62.
- 148.** Митці України : Енциклопедичний довідник : довідкове видання / Під ред. А. В. Кудрицького. – К. : Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1992. – 848 с.
- 149.** Міжнародний конкурс скрипалів Олега Криси : офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://olehkrysa-competition.com/competition/2013/>
- 150.** Мірчук І. Світогляд українського народу / Іван Мірчук // Народна творчість та етнографія. – 1996. – №1. – С. 22–33.
- 151.** Молчанова Т. З історії ансамблевого музикування : Монографія / Т. Молчанова. – Л. : ЛДМА імені М. В. Лисенка, 2005. – 160 с.
- 152.** Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) / Виктор Москаленко. – К. : Изд-во Киев. гос. конс., 1994. – 157 с.
- 153.** Москаленко В. Про задум і музичну ідею твору / Віктор Москаленко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 21 : Музичний твір як творчий процес : зб. ст. – К., 2002. – С. 10–17.
- 154.** Мунье Э. Манифест персонализма / Эммануэль Мунье / Пер. с фр. ; вступит. ст. И. С. Вдовиной. – М. : Республика, 1999. – 559 с.
- 155.** Мюнш Ш. Я – дирижёр / Шарль Мюнш. – М. : Музыка, 1965. – 84 с.

- 156.** Нариси з музичної соціології : навчальний посібник / Л. Кияновська, З. Ластовецька-Соланська, О. Пилатюк, А. Скорик ; [заг. ред. Л. Кияновської]. – Л. : Сполом, 2011. – 192 с.
- 157.** Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка : зб. ст. / [редкол. : І. М. Пилатюк (голова) та ін. ; ред.-упоряд. : Н. Дика]. – Л. : Сполом, 2010. – Вип. 24, Кн. 1 : Камерно-інструментальний ансамбль : історія, теорія, практика. – 457 с.
- 158.** Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка : зб. ст. / [редкол. : І. М. Пилатюк (голова) та ін. ; ред.-упоряд. : Н. Дика]. – Л. : Сполом, 2011. – Вип. 25 : Камерно-інструментальний ансамбль : історія, теорія, практика. – 419 с.
- 159.** Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка : зб. ст. / [гол. ред. Ігор Пилатюк, наук. ред.-упоряд. Ніна Дика]. – Л., 2015. – Вип. 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. – 564 с.
- 160.** Ницше Ф. Сочинения : В 2 т. / Фридрих Ницше ; пер. с нем. – М. : Мысль, 1990. – Т. 1. – 831 с.
- 161.** Ніцше Ф. Так казав Заратустра ; Жадання влади / Фрідріх Ніцше ; Пер. з нім. А. Онишка, П. Таращука. – К. : Основи, Дніпро, 1993. – 415 с.
- 162.** Нога О. Хроніки міста театрів. Театральне життя Львова 1920–1944 років / О. Нога. – Л. : НВФ «Українські технології», 2006. – 268 с.
- 163.** Ноль Л. Историческое развитие камерной музыки и её значение для музыканта / Людвиг Ноль. – С-Пб. : Изд-во Юргенсона ; тип. А. С. Суворина, 1882. – 162 с.
- 164.** Носарева Л. Контрасти львівських «Контрастів» / Л. Носарева // Дзеркало тижня. – 2002. – № 41 (416).
- 165.** Носарева Л. Львівський камерний: і класика, і модерн / Л. Носарева // Дзеркало тижня. – 2001. – № 37(361) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://gazeta.dt.ua/CULTURE/lvivskiy_kamerniy_i_klasika_i_modern.html

166. Носарева Л. Розкіш віртуозності / Л. Носарева // Дзеркало тижня. – 2001. – 21 (345).
167. Олег Криштальський. Спогади : науково-публіцистичне видання / упор. та ред. Т. Дубровний. – Л., 2010. – 131 с.
168. Олександра Деркач – епоха української камерної музики / Інтерв'ю Артура Микитки, Ігоря Пилатюка // Поступ [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://postup.brama.com/000606/97_10_1.html.
169. Онищенко Ю. Дмитро Лекгер – корифей львівської скрипкової школи / Юлія Онищенко // Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка. Праці Музикознавчої комісії. – Л. : НТШ, 1996. – Том 232 (ССХХХІІ). – С. 360–372.
170. Опарик Л. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання / Л. Опарик // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. – К., 2003. – Кн. 9. – С. 215–225.
171. Откидач В. М. Становлення оркестрового виконавства в Україні (в контексті розвитку національної художньої культури) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 – теорія та історія культури / Откидач Володимир Миколайович ; Харків. держ. ін-т культури. – Х., 1997. – 19 с.
172. Павлій Г. Автентичний стиль исполнення и музыка И. С. Баха / Георгий Павлій // Теория и история музыкального исполнительства. – К., 1989. – С. 52–61.
173. Павлій Г. И. Гомофония – полифония. Интонационный аспект различий : вопр. теории и исполнительства : моногр. исслед. / Георгий Иванович Павлій. – Л. : Каменярь, 2012. – 146 с.
174. Павлій Г. Шостакович: полифония – мелос – мысль / Георгий Павлій // Piano-Forum, № 3–4 (15–16). – М., 2013 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.pianoforum.ru/>
175. Павлишин С. Василь Барвінський / Стефанія Павлишин. – К. : Музична Україна, 1990. – 87 с.
176. Павлишин С. Еволюція камерного ансамблю / Стефанія Павлишин //

- Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка : зб. ст. – Л., 2015. – Вип. 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. – С. 16–20.
- 177.** Павлишин С. Львівський камерний / Стефанія Павлишин // Культура і життя. – 1970. – 31 травня.
- 178.** Павлишин С. Львівські музиканти та «празька школа» / Стефанія Павлишин // Союз українських професійних музик у Львові : Матеріали і документи. – Л., 1997. – 144 с.
- 179.** Павлій Г. Десятиріччя камерного оркестру «Perpetuum mobile» в хронології концертів, спогадах та роздумах. – Л. : [б/в], 2002. – 71 с.
- 180.** Павлій Г. Євген Шпіцер і проблеми виховання музиканта-струнника / Георгій Павлій. // Українська музика : науковий часопис. – 2011. – Ч. 2. – С. 55–61.
- 181.** Павлій Г. Пам'яті Д. Лекгера – метра кафедри скрипки ЛНМА імені М. Лисенка [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.aperto.org.ua/uk/2012-04-14-10-50-14/11-lekger>
- 182.** Павлій Г. Підвищена емоційність та свобода гри / Георгій Павлій // Квінта. Бюлетень ЕСТА. – 2010. – № 10. – С. 6–14.
- 183.** Пазовский А. М. Записки дирижёра / Арий Пазовский. – М. : Советский композитор, 1968. – 559 с.
- 184.** Паламарчук О. Львівському театру опери і балету – 100! / Оксана Паламарчук // Соломія. – Тернопіль, 2001–2003. – № 1–3, травень – грудень.
- 185.** Паламарчук О. Музичні вистави львівських театрів (1776–2001) / Оксана Паламарчук. – Л., 2007. – 446 с.
- 186.** Паламарчук О. Р. ...А музи не мовчали. (Львів: 1941–1944 роки) / Оксана Паламарчук. – Л. : Зерна, 1996. – 96 с.
- 187.** Паламарчук О. Світ моїх зацікавлень / Оксана Паламарчук. – Л. : Сполом, 2006. – С. 347–352.
- 188.** Пауль Хиндемит : Статьи и материалы / ред. – сост. И. Прудникова. – М. :

- Советский композитор, 1979. – 422 с.
- 189.** Персональний сайт Георгія Павлія [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.aperto.org.ua/uk/home>
- 190.** Пилатюк І. Авторська інтенція та її вплив на скрипкову творчість Мирослава Скорика / Ігор Пилатюк // Музикознавчі студії / Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. – Л. : Сполом, 2004. – Вип. 9. – С. 47–53.
- 191.** Пилатюк І. «Військовий концерт» Кароля Ліпінського : образно-сміслові проблеми інтерпретації і дидактичні завдання / Ігор Пилатюк // Музика Галичини = Musica Galiciana / Наукові збірки ЛДМА імені М. В. Лисенка. – Л., 2001. – Вип. 5. – С. 115–123.
- 192.** Пилатюк І. М. Скрипкова творчість Мирослава Скорика в соціокультурному контексті другої половини ХХ ст. : автореф. дис ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 – музичне мистецтво / Пилатюк Ігор Михайлович ; Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. – О., 2004. – 16 с.
- 193.** Пилатюк І. М. Скрипкова творчість Мирослава Скорика в соціокультурному контексті другої половини ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 – музичне мистецтво / Пилатюк Ігор Михайлович ; Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. – О., 2004. – 169 с.
- 194.** Пилатюк І. Об'єктивні і суб'єктивні параметри авторської інтенції в творчості композитора / Ігор Пилатюк // Музикознавчі студії: зб. ст. – Л. : Сполом, 2008. – Вип. 18. – С. 91–97.
- 195.** Пилатюк І. Особливості форми і жанру Сонати № 2 для скрипки і фортепіано Мирослава Скорика як виконавська проблема // Питання стилю і форми в музиці / Ігор Пилатюк. / Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. – Л., 2001. – Вип. 4. – С. 22–32.
- 196.** Пилатюк І. Проблеми інтерпретації Третього скрипкового концерту Мирослава Скорика проблема / Ігор Пилатюк // Музичне мистецтво / Збірка наукових статей ДДМА ім. С. С. Прокоф'єва. – Донецьк : Юго-

- Восток, 2004. – Вип. 4. – С. 245–253.
- 197.** Пилатюк О. Б. Першовиконання музичного твору як феномен сучасного соціокультурного континууму : автореферат дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 – музичне мистецтво / Пилатюк Олена Борисівна ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. – К., 2006. – 17 с.
- 198.** Пистунова А. Внуки – поучайтесь! / А. Пистунова // Советская культура. – 1980. – 26 февраля.
- 199.** Плужніков В. М. Професія диригента та шляхи її формування в західноєвропейській театральній-концертній практиці ХІХ ст. : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 – музичне мистецтво / Плужніков Віктор Миколайович. – Х., 2006. – 17 с.
- 200.** Польская И. И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика : монография / Ирина Польская. – Х. : ХГАК, 2001. – 396 с.
- 201.** Польская И. И. Эстетическая специфика ансамблевого исполнения: мера и пропорциональность) / Ирина Польская // Професійна підготовка фахівців вищої школи в умовах оновленої парадигми освіти : Зб. наук. пр. – Х. : ХДАК, 1999. – С. 131–140.
- 202.** Польська І. І. Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 – музичне мистецтво / Польська Ірина Іллівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – 35 с.
- 203.** Польська І. І. Оркестрове (колективне) виконавство як модель макроансамблю / Ірина Польська // Наук. записки Тернопіль. держ. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. – Тернопіль, 2001. – № 1 (6). – С. 48–51.
- 204.** Польська І. Камерний ансамбль: феноменологія жанру / Ірина Польська // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. – 2010. – Вип. 24. – С. 4–14.
- 205.** Преисман Э. М. Камерный оркестр: исторический процесс формирования, организация работы : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 –

- музыкальное искусство / Прейсман Эмиль Моисеевич ; Гос. консерв. Лит. ССР. – Вильнюс, 1987. – 24 с.
- 206.** Прейсман Э. М. Камерный оркестр. Исторический процесс формирования, проблемы функционирования / Эмиль Прейсман. – Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1993. – 218 с.
- 207.** Прейсман Э. М. Камерный оркестр как явление в музыкальной культуре XVII – XX вв. : дис. ... докт. искусств. : 17.00.02 – музыкальное искусство / Прейсман Эмиль Моисеевич ; Новосибирская гос. консерв. (акад.) им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 1987. – 291 с.
- 208.** Причепій Є. М. Філософія : підручник для студентів вищих навчальних закладів / Є. М. Причепій, А. М. Черній, Л. А. Чекаль. – К. : Академвидав, 2005. – 592 с.
- 209.** Раабен Л. Советский инструментальный концерт / Лев Раабен. – Л. : Музыка, 1967. – 308 с.
- 210.** Ретроспектива української музики. Концерт камерного оркестру «Академія» у Варшаві / Розмовляла Стефанія Олійник // Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка : офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://conservatory.lviv.ua/novyny-uk/retrospektyva-ukrajinskoji-muzyky-kontsert-kamernoho-orkestru-akademiyau-varshavi/>
- 211.** Риман Г. Музыкальный словарь / Гуго Риман ; пер. с нем. Б. П. Юргенсона, доп. рус. отд-нием /. – М. : Директ Медиа Паблишинг, 2008. – CD-ROM.
- 212.** Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни / Николай Римский-Корсаков. – М. : Госмузиздат, 1955. – С. 50.
- 213.** Римский-Корсаков Н. Эпидемия дирижества // Дирижёрское исполнительство: Практика. История. Эстетика / [ред.-сост. Л. Гинзбург] / Н. Римский-Корсаков. – М.: Музыка, 1975. – С. 169–170.
- 214.** Робинсон П. Караян / Пол Робинсон / Пер. с англ. – М. : Прогресс, 1981. – 168 с.
- 215.** Рожок В. І. Диригентське мистецтво України / Володимир Рожок. Музика і

- сучасність : Монографічні дослідження. Науково-популярні, критичні та публіцистичні твори. – К. : Книга пам'яті України, 2003. – С. 63–74.
- 216.** Рожок В. І. Сонячний маестро / Володимир Рожок. – К. : Автограф, 2006. – 246 с.
- 217.** Романюк І. А. «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури) : дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 – музичне мистецтво / Романюк І. А. ; Харків. держ. ун-тет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Х. , 2009. – 24 с.
- 218.** Романюк П. Консерваторський камерний. Творча молодь: шляхи становлення / Павло Романюк // Культура і життя. – 1980. – 17 січня.
- 219.** Рождественский Г. Н. Мысли о музыке / Геннадий Рождественский / Вст. статья Р. Щедрина. – М. : СК, 1975. – 200 с.
- 220.** Роменець В. А. Психологія творчості : навчальний посібник 3-тє вид. / Володимир Роменець. – К. : Либідь, 2004. – 288 с.
- 221.** Савицкая Н. В. Стилиевые тенденции развития украинской советской симфонической музыки 60–70-х годов (на примере камерной симфонии) : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 – музыкальное искусство / Савицкая Наталия Владиславовна ; Ленинград. гос. консерв. им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л., 1984. – 204 с.
- 222.** Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості : монографія / Наталія Савицька. – Львів : Сполом, 2008. – 319 с.
- 223.** Савка А. М. Перший сезон Львівської філармонії (1902–1903 рр.) у контексті філармонічного руху : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 – теорія та історія культури / Савка Андрій Михайлович ; Львів. нац. муз. академія ім. М. В. Лисенка. – Л., 2010. – 209 с.
- 224.** Самойленко А. И. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога : монография / Александра Самойленко / Ред. Н. Г. Александрова. – Одесса : Астропринт, 2002. – 244 с.
- 225.** Сартр Ж-П. Буття і ніщо: нарис феноменологічної онтології / Жан-Поль Сартр. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 855 с.

226. Сверлюк Я. В. Диригентсько-оркестрова освіта: теорія, методика, практика : монографія / Ярослав Сверлюк. – К. : КНУКіМ, 2007. – 235 с.
227. Сергій Бурко: «Віртуози Львова» – 22 роки якісної музики для всіх // Zik. – 2017. – 23 січня [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zik.ua/news/2017/01/23/sergiy_burko_virtuozy_lvova_22_roky_yakisnoi_muzyky_dlya_vsih_1030391
228. Сергій Бурко : персональна сторінка // Music-review Ukraine [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/5815F8978DFA51A1C2257B75003C07BB?OpenDocument>
229. Сивохіп В. Післямова до «Днів американської та української музики у Львові» / Володимир Сивохіп // Пост-Поступ. – 1996. – 10 травня.
230. Сидельников Л. С. Отечественное симфоническое исполнительство. История и современность : автореф. дис... канд. искусств. : 17.00.02 – музыкальное искусство / Сидельников Леонид Сергеевич ; Моск. гос. консерв. им. П. И. Чайковского. – М., 1987. – 24 с.
231. Сильвестров В. Дождатся музики. Лекції – бесіди. По матеріалам зустрічей, організованих Сергеем Пилютіковим / Валентин Сильвестров. – К. : Дух і літера, 2010. – 368 с.
232. Сиротюк Т. Богдан Каськів. Творчий портрет / Т. Сиротюк. – Л. : Вид-во ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2011. – 96 с.
233. Ситниченко Л. А. Першоджерела комунікативної філософії / Л. А. Ситниченко. – К. : Либідь, 1996. – 176 с.
234. Сковорода Г. Повне зібрання творів : У 2-х т. / Григорій Сковорода. – К. : Наукова думка, 1973. – Т. 1. – 532 с. ; Т. 2. – 576 с. ; [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://litopys.org.ua/skovoroda/skov109.htm>
235. Слюсар Т. М. Львівська камерно-інструментальна соната в історико-стильовій парадигмі розвитку жанру : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 – музичне мистецтво / Тетяна Михайлівна Слюсар ; Львів. нац. муз. академія ім. М. В. Лисенка. – Л., 2010. – 198 с.
236. Слющинський Б. Соціологія музичної культури / Б. Слющинський. –

- Маріуполь : Приазовський робочий, 2002. – 236 с.
- 237.** Смирнов Б. Ф. Дирижёрское искусство как художественный и социокультурный феномен : дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Смирнов Борис Фёдорович ; Челябинская государственная академия культуры и искусств ; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб., 2004. – 330 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://cheloveknauka.com/dirizhyorskoe-iskusstvo-kak-hudozhestvennyy-i-sotsiokulturnyy-fenomen>
- 238.** Солтис Р. М. Львівське струнно-смічкове виконавство та педагогіка як полікультурний феномен : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 – музичне мистецтво / Солтис Роман Мирославович ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Л., 2013. – 269 с.
- 239.** Стефанишин Л. Олександра Деркач – епоха української камерної музики / Лідія Стефанишин. – Поступ. – 2000. – 6 червня. – С. 8–10.
- 240.** Стефанишин Л. Різдвяний музичний дарунок від Львівського камерного оркестру Вищого музичного інституту / Л. Стефанишин // Поступ. – 1999. – 28 грудня.
- 241.** Сторінки історії Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка / ЛДМА імені М. В. Лисенка. – Л. : Сполом, 2003. – 253 с. – (До 150-річчя заснування Академії).
- 242.** Строй І. Різдвяний музичний дарунок / І. Строй // Пост-Поступ. – 1996. – 6 січня.
- 243.** Сюта Б. О. Камерна музика молодих / Богдан Сюта // Культура і життя. – 1992. – 24 жовтня.
- 244.** Сюта Б. «Leopolis» в Київ-граді / Богдан Сюта // Music-review Ukraine [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/E39BE305DEBEC8BEC2257F260055FBED?OpenDocument>
- 245.** Тема судьбы: Дирижёр Константин Симеонов: Воспоминания

- современников. Письма. Материалы / Сост. О. А. Великанова. – СПб. : Иван Федоров, 2002. – 335 с.
- 246.** Терещенко А. Видання, що не залишає байдужим (Про монографію-альбом «Львівський камерний оркестр 1959–2012» / Алла Терещенко // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. – Л., 2015. – Вип. 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. – С. 513–519.
- 247.** Титаренко Т. М. «Християнський персоналізм» (Э. Мунье) / Т. Титаренко // Психология личности: словарь-справочник / Ред. Горностай П., Титаренко Т. – Киев : Рута, 2001 [Электронный ресурс]. – режим доступа : <http://psylib.ukrweb.net/books/psiteol/index.htm>
- 248.** Томюк Н. Ідея самореалізації особистості в етичних поглядах Бордена Паркера Боуна / Надія Томюк // Вісник Прикарпатського університету. Філософські і психологічні науки. – Вип. 18. – І.-Фр., 2014. – С. 77–84.
- 249.** Тульчинский Г. Л. Менеджмент в сфере культуры / Тульчинский Г. Л., Шекова Е. Л. : [учебное пособие]. – [4-е изд., испр. и доп.] – СПб. : Лань ; Планета музыки, 2009. – 528 с.
- 250.** Турчак С. Деякі аспекти роботи диригента в оперному театрі / С. Турчак // Питання диригентської майстерності / Упор. М. Канерштейн. – К. : Музична Україна, 1980. – С. 106–119.
- 251.** Українські щоденні вісті. – 8 липня 1941 р.
- 252.** Фільц Б. Музичні цехи на Україні (XVI – XIX ст.) / Б. Фільц // Українське музикознавство. – К., 1982. – Вип. 17. – С. 33–45.
- 253.** Ферендович М. В. Диригентське мистецтво в музичному просторі Львова першої третини ХХ століття (джерелознавчий аспект) : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 – музичне мистецтво / Ферендович Мар'яна Василівна ; Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2017. – 282 с.
- 254.** Філософський словник / За ред. В. І. Шинкарука. – 2. вид. і доп. – К. : Голов. ред. УРЕ, 1986. – 800 с.

255. Фрейд З. Введение в психоанализ / Зигмунд Фрейд. Лекции 1-15. Перевод Г. В. Барышниковой. – СПб. : Алетейя СПб, 1999 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://refs.co.ua/62394-Zigmund_Freiyd_Vvedenie_v_psihoanaliz_lekcii.html
256. Храмова В. До проблеми української ментальності / В. Храмова // Українська душа. – К., 1992. – С. 31.
257. ЦДІА УРСР у Львові, ф. 9, оп.1, од. зб. 385. – 1634. – 31.X. – С. 1199–1206.
258. Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст.) : монографія / Мирон Черепанин. – К. : Вежа, 1997. – 328 с.
259. Чижевський Д. Філософські твори у 4 томах / Дмитро Чижевський ; під заг. ред. Василя Лісового. – К. : Смолоскип, 2005. – Т. 2 : Між інтелектом і культурою: дослідження з історії української філософії. – 263 с.
260. Швед М. Б. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики : монографія / Михайло Швед. – Л. : Сполом, 2010. – 440 с.
261. Швець Н. «Гайдн, Моцарт, Скорик і Козаренко...» – втілюється в життя музичний проект «Україна – Австрія» / Наталія Швець // Високий замок. – 1998. – 4 грудня.
262. Швець-Савицька Н. Ода молодості, або свято, яке завжди з нами / Наталія Швець-Савицька // Поступ. – 1999. – 24 січня.
263. Школьнікова А. Фестиваль музичного мистецтва «Академія»: молоді – молодим / Анна Школьнікова // Дзвін. – 2016. – № 11–12. – С. 296–300.
264. Шуп'яна Т. Кафедра камерного ансамблю та квартету / Т. Шуп'яна // Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка – Л. : Сполом, 2003. – С. 88–100.
265. Щириця Ю. Мирослав Скорик / Ю. Щириця. – К. : Музична Україна, 1979. – 56 с.
266. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Пер. А. Г. Погоняйло, В. Г. Резник / Умберто Эко. – СПб.: Петрополис, 1998. – 432 с.

267. Юнг К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. – М. : Ренессанс, 1991. – 300 с.
268. Юркевич П. Вибране / Памфіл Юркевич. – К. : Абрис, 1993. – 416 с.
269. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології. – Вид. 2, перероблене і доповнене / Володимир Янів. – К.: Знання, 2006. – 342 с.
270. Яроміч С. А. Менеджмент у сфері культури : [навчальний посібник] / Світлана Яроміч. – Кн. 1. – Одеса : Центр практичного менеджменту культури, 2006. – 274 с.
271. Ясиновський Ю. П. З історії музики західно-українських земель XVI – XVII ст. / Юрій Ясиновський // Українське музикознавство. – К., 1986.– Вип. 21. – С. 107–116.
272. Ясперс К. Смысл и назначение истории / Карл Ясперс. – Пер. с нем. ; 2-е изд. – М. : Республика, 1994. – 527 с.
273. Adorno T. W. Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen / T. W. Adorno. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1962. – 269 s.
274. Allen W. D. Philosophies of music history. A study of general histories of music: 1600–1960 / W. D. Allen. – New ed. New York ; Dover ; London : Constable, 1962. – 382 p.
275. Bachofen J. J. Myth, Religion and Mother Right. (N. J.) / Johann Jakob Bachofen. – Princeton University Press. – 1973. – P. 28.
276. Buford T. Personalism / T. Buford [Electronic resource]. – Access : www.americanphilosophy.org/events/documents/Buford_Personalism.pdf
277. Bowne B. P. Metaphysics / Borden Parker Bowne. – American book company, 1898. – 460 s. [Electronic resource]. – Access : http://nmm-club.online/download/916215-b_p_bowne_b_p_boun_metaphysics_metafizika_1910_pdf_eng.html
278. Bowne B. P. Personalism / Borden Parker Bowne. – Houghton, Mifflin & Co, 1908. – 354 s. [Electronic resource]. – Access : <http://www.podcat.ru/26832-b-p-bowne-b-p-boun-personalism-personalizm-%5B1908-pdf-eng%5D.html>
279. Carse A. The orchestra in the XVIII th century / A. Carse. – Cambridge :

- W. Heffer, 1940, 1950. – 176 p.
- 280.** Chamber music / Edited by Alec Robertson. – Harmondsworth etc. : Penguin Books, 1970. – 427 p.
- 281.** Jaroszewicz J. Wiosna w Łańcucie / J. Jaroszewicz // Perspektywy. – 1978. – № 23. – 9 czerwca.
- 282.** Jastrzebski A. Pierwszy personalista amerykański. Personalizm Bordena Parkera Bowne'a / A. Jastrzebski. – Lublin, 2008. – 194 s.
- 283.** Heidegger M. Being and Time / Martin Heidegger. – London : SCM Press Ltd, 1962. – 589 p.
- 284.** Herd M. An outline History of European Music / M. Herd. – London: Novello, 1968. – 132 p.
- 285.** Kijanowska-Kamińska L. Karol Lipiński a lwowski romantyzm / Luba Kijanowska-Kamińska // Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka / Red. Dorota Kanafa, Maria Zduniak. — Wrocław : Wrocławska Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu., 1990. – Tom 4. – 333 s.
- 286.** Koestler A. The Act of creation / Arthur Koestler. – London, 1964 [Electronic resource]. – Access : <http://www.cossa.ru/152/41761/>
- 287.** Kołbin D. Cechy romantyczne w twórczości Karola Lipińskiego / Dmitrij Kołbin // Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka / Red. Dorota Kanafa, Maria Zduniak. – Wrocław : Wrocławska Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu, 1990. – Tom 4. – 333 s.
- 288.** Kołbin D. Lipińskiana we Lwowie / Dmitrij Kolbin // Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka. – Wrocławska Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu. – Wrocław, 1990. – Tom II. – S. 132–161.
- 289.** Kołbin D. Lipińskiana we Lwowie / Dmitrij Kołbin // Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu : nr 62. Lipiński. Życie, działalność, epoka. Red. Maria Zduniak i zespół. – Wrocław, 1993. – T.2. – S. 157–182.
- 290.** Kulchytsky O. Hryhorij Skoworoda. Philosoph der Selbsterkenntnis und Vorlanfer des Personalismus / Olexander Kulchytsky // Mitteilungen. – 1974. –

№ 10–11.

- 291.** Lemberger boten einem ruhige Erotic im Canon // Fränkische Shcweiz». – 1992. – 10 August.
- 292.** Maslow A. H. Motivation and Personality (2nd ed.) / Abraham H. Maslow. – N. Y. : Harper & Row, 1970. – P. 150.
- 293.** Maslow A. H. Psychological Review / Abraham H. Maslow. – Vol 50(4), Jul 1943. – PP. 370–396 : A Theory of Human Motivation.
- 294.** Mounier E. Manifeste au service du personnalisme / Emmanuel Mounier. – Paris : Fernand Aubier, Editions Montaigne, 1936. – 245 pp.
- 295.** Mykitka A. Bożenarodzeniowa pielgrzymka Lwowskiej Orkiestry Kameralnej do Polski / Artur Mykitka // Gazeta Lwowska. – 1999. – 1 lut.
- 296.** Musiker sorgten für volles Haus // Frankentpost. [Bed Bernek]. – 1993. – 19 August.
- 297.** «Ne tylko we Lwowie» (IV spotkanie muzyczne w Mikołowie) // Gazeta Zachodnia. – 1995. – 24 marca.
- 298.** Nietzsche F. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik / Friedrich Nietzsche. – Leipzig, Verlag von E. W. Fritsch, 1872 [Elektronische Ressource] : <http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/nietzschetragoedie1872>
- 299.** Nowak-Romanowicz A. Józef Elsner : monografia / Alina Nowak-Romanowicz. – Kraków: PWM, 1957. – 351 s.
- 300.** Orkiestra ze Lwowa // Gazeta wyborcza [Rzeszów, Przemyśl]. – 1999. – 10 grudnia.
- 301.** Pajdak I. Łańcut pod znakiem muzyki / I. Pajdak // Widnokrog (dodatek do czasopisma «Nowiny Rzeszowskie»). – 1971. – № 12. – 22 maja.
- 302.** Pincherle M. L'orchestre de chambre / M. Pincherle. – Paris : Librairie Larousse, 1948. – 74 p.
- 303.** Powroźniak J. Karol Lipiński / Jozef Powroźniak. – Kraków: PWM, 1970.– 258 s.
- 304.** Riemann H. Musiklexikon. Bd. 3 / H. Riemann. – Mainz : B. Sohott's sonne,

1967. – 1087 s.

- 305.** Schmiesing K. A History of Personalism / K. Schmiesing [Electronic resource]. – Access : http://www.acton.org/research/pubs/papers/history_personalism.html
- 306.** Terry C. S. Bach's orchestra / C. S. Terry. – London : Oxford university press, 1958. – 250 p.