

ВІДГУК

на дисертацію **Копійки Г. П. «Органна творчість Жанни Демесьйо: типологічний та індивідуально-стильовий аспекти»**
на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії)
за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»

Звернення до творчості французької органістки Жанни Демесьйо ставить дисертантку перед дуже складним завданням: з одного боку, органні твори композиторки не є популярними й тими, що постійно звучать; з другого – відсутні музикознавчі роботи, які б наблизили до розуміння композиторської поетики. Але особливе місце, яке займає музика Жанни Демесьйо в музичному органному мистецтві Франції, глибина й смислова багатозначність викликали науковий інтерес до її феномену, що обумовило актуальність дослідження. Поставлена мета визначила напрям дослідження жанрових і стильових особливостей органних творів Жанни Демесьйо в широкому історико-культурологічному контексті та вибір методологічної основи роботи у поєднанні історичних підходів й теоретичного моделювання; жанрово-стильового, текстологічного, герменевтичного і семіологічного ракурсів оцінки музичних явищ.

В центрі уваги дисертантки постає феномен композиторської творчості Жанни Демесьйо, що увібрав до себе весь потенціал, який накопичувався у процесі формування та історичної еволюції французької органної музики з першої половини XVII до середини XX ст., тому Перший розділ присвячено дуже детальному висвітленню ключових етапів розвитку французької органної музики від Жана Тітлуза та інших композиторів XVII століття, крізь XVIII століття, події Великої французької революції – до XIX століття. Відмітимо велику інформативну насиченість даного розділу, оскільки дисертантка дуже ретельно розкриває особливості музичних інструментів, зміни в конструкції органів, викликані реформою органобудівництва (здійснену А. Кавайє-Колем) та появу симфонічного органу, що сприяло

бурхливому розвитку французької органної музики і створило передумови для її розквіту і надалі, у другій половині XIX ст. та в першій половині XX ст. – в епоху зародження та формування творчого феномена Жанни Демесьйо.

Висвітлюючи особливості французького органного стилю, дисертантка зазначає, що вишукана барвистість, колорит, різноманітні звукові фарби споконвічно були властивими даному мистецтву. Французькі органісти не просто з'єднували регістри згідно з акустичними законами, але на їх основі намагалися створити оригінальні темброві комбінації, що імітують інші інструменти або тембр людського голосу. Важливим є ствердження про те, що «поняття жанру тісно поєднувалося у французькій органній музиці з поняттям регістровки, яка була не тільки сонорним фактором, але визначала характер фактури, тип руху і навіть назву» (с. 22).

Представляє інтерес аналіз особливостей розвитку виконавської техніки на органі, зокрема пуантової педальної техніки з використанням каблука (що пов'язане з ім'ям А. Боелі), теоретичні позиції підкріплено аналітичним матеріалом Другого розділу (особливо на прикладі циклу «Шість органних етюдів» ор. 5). Як відмічає Г. Копійка, органіст, який може подолати всі складності цього циклу, зможе подолати будь-що.

Історико-культурологічний аналіз дав можливість виявити не тільки характерні риси, притаманні французькій органній школі (синтез стилів французької і німецької органної школи; поєднання імпровізації і інтерпретації; традиційної манери гри і нової віртуозної; два напрями розвитку французької музики, що пов'язані з іменами К. Сен-Санса і С. Франка), але й основні жанрові напрямки (симфонічний, неокласичний, або необарочний, жанрово-програмний, релігійно-програмний).

Як зауважує дисертантка, «наближуючись в нашому історичному екскурсі, що стосується історії французької органної музики, до XX століття, і охопивши в його межах досить широке коло композиторів і органістів, що формували це явище, виділимо серед наступних його представників кілька

імен, які приведуть нас до головного об'єкту дослідження – творчості Жанни Демесьйо» (с. 37). Цими постатями були Шарль-Марі Відор і Марсель Дюпре, чії естетичні позиції і композиційні прийоми мали величезний вплив на творче та особистісне становлення композиторки. За словами Г. Копійки, «гармонійно поєднуючи у своїй особистості яскраве творче начало і високий рівень виконавської майстерності, Жанна Демесьйо втілює ці (та інші) принципи у своїх творах, пропускаючи їх крізь призму своєї музично-мовної індивідуальності й оригінальності авторського образного мислення» (с. 53).

Опора, з одного боку, на чітко вибудовану теоретичну базу дослідження, що охоплює широке коло літератури і сформована відповідно до обраної методології дослідження (вагома частина якої на іноземній мові); з іншого – на власні аналізи музичних творів композиторки, підкреслюють цінність і новизну роботи Г. Копійки. Для аналізу дисертантка обрала твори, які не тільки є значними і показовими, але й втілюють широке коло образів та виконавських прийомів. Так, цикли «Сім роздумів про Святого Духа», «12 хоральних прелюдій на григоріанські наспіви» та «Те Деум» пов'язані з релігійно-програмною жанровою сферою; інший бік розкриває цикл «Шість органних етюдів», який дійсно вважається однією з вершин органної музики в віртуозно-технічній сфері.

Особливо значущим є Третій розділ дослідження, матеріал якого дав можливість під новим кутом зору розглядати творчість Жанни Демесьйо, визначити загальні стильові принципи. Ключовими стають поняття поєднаності і програмності (у зв'язку з творчістю Ф. Ліста), поєднання яких на думку дисертантки, лежить в основі побудови багатьох творів. Як влучно зауважує Г. Копійка, «програмність є універсальною властивістю музики – необхідною умовою ціннісного осмислення музичного звучання. Саме тому програмність змінює своє формальне місце й змістовне призначення залежно від типу культури, до якого належить досліджувана сукупність артефактів, а також від ролі музики в контексті цієї культури» (с. 137–138).

При аналізі циклу «Шість етюдів» оп.5, дисертантка дуже ретельно описує особливості технічних прийомів гри на органі, серед яких особливу складність представляють елементи, які раніше використовувались лише в мануальній партії (наприклад, синхронна гра терціями, секстами і подвійними нотами обома ногами).

Викликає особливий інтерес дослідження поняття програмності в музиці, що розглядається в історико-культурологічному контексті. Опора на роботи провідних вчених (М. Бахтіна, Д. Лихачова, О. Самойленко, Т. Чередниченко, С. Яроцинського та інших) надала можливості на більш, глибинному рівні підійти до вивчення творчості Жанни Демесьйо, яка, словами дисертантки, «ввібрала в себе як на інтуїтивному, так і на свідомому рівнях широкий спектр принципів організації музично-семантичних форм».

Дуже вдалим, на нашу думку, є введення при вивченні явища програмності понять «додаткового значення», «додаткової цінності» (за С. Яроцинським) і «додаткового елемента» (в концепції Д. Лихачова). Словами дисертантки, «додатковий елемент» у мистецтві можна розглядати як розширення сукупності переносних метафоричних-символічних значень художнього образу (і прийому, який стоїть за ним), що підкреслює умовний характер художнього змісту – його ілюзорність – як «знак» рівності самому собі, буквальної неперекладності» (с. 145).

Спираючись на дослідження Т. Чередниченко і О. Самойленко, визначено основні історичні типи програмності, що пов'язані з етапами «допрофесійного традиціоналізму», «професійного традиціоналізму» і «професійного посттрадиціоналізму».

Досліджуючи характерні риси другого типу програмності як авторсько-інтерпретуючого, дисертантка відмічає його особливу активність у творчості композиторів XIX століття і приходять до важливого висновку про те, що «широкий "діалог культур", хоча й підготовлений відкриттями романтиків, стає можливим у музиці до кінця – до моменту кризи – романтичної епохи – і як прояв різноманітних неокласичних стилєвих тенденцій, і як

концентрований інтерес до універсальної символічної природи музики, і як досвід технологічної реконструкції (наприклад, прийомів строгої ренесансної поліфонії в техніці серійного письма) та ін.» (с. 148).

Особливий інтерес дослідниці зумовило явище стильової гармонії, що привело до досить успішного дослідження особливостей гармонії в сучасній музиці, визначення різноманітних напрямків (тенденцій) її розвитку; ключових параметрів самоорганізації. Введення терміну «просторово-звукової модальності» надало можливості вдало характеризувати всі явища, які виникають в музиці Жанни Демесьйо. Зокрема, дисертантка наголошує на важливості фактурно-динамічного рішення і зазначає, що «на процес гармонічного згущення-розрідження впливає не тільки інтервальний склад акорду і його функціональна динаміка, але й темброво-регістровий внутрішньо-композиційний рух: конкретний акустичний розподіл звукових складових музичної тканини, за яким видно, які голоси будуть складати мелодико-гармонічну основу звучання, а які виявляться динамічно більш нейтральними й будуть служити лише колористичною "приправою"» (с. 159). Таким чином, дисертантці вдається, вперше у вітчизняній науці, виявити провідні стильові принципи творчості Демесьйо, широке коло елементів, котрі виявляють складність, поліфонічність, полістилістичність, поліпластовість її композиторської мови, водночас є знаками унікальності її музичного мислення.

Щодо дискусійних місць роботи, відмітимо елемент описовості, що присутній в аналізах органних творів в Другому розділі, хотілось би, щоб матеріал подавався більш чітко та лаконічно.

Складність та багатовекторність досліджуваної проблеми викликає і низку запитань.

Перше. На с. 134 дисертантка відмічає, що «тему Жанни (лаконічну і змістовну, що починається наполегливим троєкратним повторенням основного тону, добре помітним навіть в щільній багатоголосній поліфонічній тканині) можна розглядати як алюзивне відсилання до епохи

бароко. Загальний характер музики, її грандіозність, химерність, напруженість тільки підсилюють ці асоціації. Відчуття «духу епохи бароко» продовжує затверджуватися в міру розгортання музичної думки, про що говорить і наявність «квазі-стретних» фрагментів». Виникає питання, чи можна говорити про визначену символіку мотивів або сталее коло тем-символів в музиці Жанни Демесьйо?

Друге. Важко погодитись зі словами дисертантки про те, що «істотна відмінність музикальності від поетичності в тому, що музикальність споконвічно вільна від інформаційної конкретності й раціональності, що властиві вербальній мові», тому в «музичному творі відбувається прагнення до заповнення апріорі відсутньої конкретності за допомогою фокусування сенсу в структурі, формі (прагнення оформити)» (с. 150). На нашу думку, в музиці завжди є достатньо конкретизована інформація, тому що це теж, в першу чергу, мова.

Третє. Хотілось би пояснень щодо розуміння терміну «класичний момент» у словах: «з класичних моментів можна відзначити, зокрема, наявність розгорнутої сольної органної каденції, що дозволяє виконавцю, з однієї сторони, продемонструвати свою майстерність володіння інструментом, з іншої – висловити все «наболіле» у розгорнутому художньому монолозі» (с. 155)? Справа в тому, що в класичних концертах каденція не прописувалась спочатку композитором (тільки Бетховен виписує каденції) і виконавець виконував власну імпровізацію. Чи означає це, що Ж. Демесьйо не прописує каденцію в тексті, а надає можливості виконавцю імпровізувати?

Четверте. Наскільки органні твори Ж. Демесьйо виконуються сьогодні в Україні і чи відповідають наші органи всім вимогам, що є необхідними для належного виконання?

У цілому, треба визнати, що дане дослідження є цілісним та сучасним за методологічними засадами, оновленим за предметними ракурсами та аналітичним матеріалом, логічно витриманим, вирішує всі поставлені

завдання, тому цілком досягає обраної мети. Наукові публікації за темою дослідження вповні віддзеркалюють проблематику дослідження.

Враховуючи теоретичну і практичну вагомість результатів дослідження, вважаємо, що дисертація Г. П. Копійки є оригінальною і завершеною науково-дослідною роботою, що відповідає вимогам МОН України до дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Автор дисертації заслуговує присудження наукового ступеня доктора філософії за означеною спеціальністю.

Кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музикознавства,
інструментальної та хореографічної
підготовки Криворізького державного
педагогічного університету



О. В. ЧЕБОТАРЕНКО

