

Відгук
офіційного опонента на дисертацію
КОПІЙКИ Ганни Павлівни
«ОРГАННА ТВОРЧІСТЬ ЖАННИ ДЕМЕСЬЙО:
ТИПОЛОГІЧНИЙ ТА ІНДИВІДУАЛЬНО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТИ»
представлену на здобуття наукового ступеня кандидата
мистецтвознавства (доктора філософії)
по спеціальності 17.00.03 – Музичне мистецтво.

Введення у науковий простір нової творчої фігури – вкрай відповідальне завдання, адже у новому культурному контексті відсутні будь-які маркери, що полегшують розгортання дослідницьких рефлексій. Саме такий непростий шлях обирає Ганна Копійка, звертаючись до органної творчості видатної представниці французької музичної культури ХХ століття Жанни Демесьйо – «падаючої зірки на музичному небосхилі»¹, за поетичним виразом співвітчизників. Її недовге життя та яскраве світіння творчих потенцій в різних сферах (композиторській, виконавській, педагогічній), її витончений жіночний образ і вражаюча могутність духу, її виняткова музична ерудиція та незрівнянна виконавська майстерність вже за життя сформували навколо сяючий ореол та пригорнули увагу провідних французьких митців. Тож, метафора «падаючої зірки» цілком природньо акцентує яскраву самобутність феномену Жанни Демесьйо.

Тим більш дивним в контексті сказаного вище постає факт повної відсутності творчої фігури французької композиторки в українському музикознавчому середовищі. До сьогодні не існує не тільки спеціальних досліджень, присвячених Жанні Демесьйо, але навіть загальних інформаційно-біографічних відомостей про неї. Між тим улюблена учениця видатного французького композитора і органіста Марселя Дюпре не тільки продовжувала національні традиції органної музики, але мала значний вплив на сучасників як сміливий новатор та оригінальний митець і в сфері створення органних композицій, і в сфері розширення виразних можливостей

¹ <https://www.resmusica.com/2008/10/10/une-etoile-filante-de-la-musique/>

«римського папи інструментів» (Г. Берліоз). Зокрема, серед гарячих прихильників таланту Жанни Демесьйо був Олів'є Мессіан.

Представлена дисертація Ганни Копійки є *актуальним* і довгоочікуваним дослідженням багатовекторної діяльності Жанни Демесьйо, яке не тільки рельєфно окреслює основні художньо-естетичні настанови та неповторні індивідуальні стильові характеристики творів композиторки, але значно розширює уявлення про національну специфіку розвитку французької органної музики взагалі. Підкреслимо, що власне звернення до цієї царини музичного простору, яка все ще залишається багато в чому *terra incognita* для українських слухачів, свідчить про професійну зрілість та дослідницьку сміливість дисертантки. Отже, актуальність і наукова новизна роботи є безсумнівними.

Зазначена мета – «дослідження творчого методу і стильових особливостей органних композицій Жанни Демесьйо» (с.14) отримує послідовне втілення в чітко окреслених завданнях та логічній структурі роботи, а звернення до широкого кола літератури різними мовами визначає *високий ступінь обґрунтованості наукових положень* та міцний методологічний фундамент, який створюють «історичні підходи й теоретичне моделювання; поєднання жанрово-стильового, текстологічного, герменевтичного, семіологічного ракурсів оцінки музичних явищ» (с.15).

Об'єктом прискіпливої уваги дисертантки постають твори, які вже затвердилися в сучасному органному репертуарі виконавців як неперевершені художні родзинки та «вершини», що їх опанувати може виключно справжній майстер, проте залишаються поза увагою українських музикознавців: цикл «Сім роздумів про Святого Духа» (*Sept méditations sur le Saint Esprit*), цикл «12 хоральних прелюдій на григоріанські наспіви» («*Douze Choral Préludes sur des thèmes grégoriens*»), «Te Deum» op.11, цикл «Шість етюдів» op.5. Такий вибір творів видається цілком закономірним для розв'язання завдань дослідження.

В роботі представлені всі необхідні етапи дослідження обраної теми і розгортання концепції дисертації. У розділі 1. «Творчий образ Жанни Демесьйо в контексті французької органної традиції» розгорнуто широку панораму розвитку французької органної музики від творчості її родоначальника Жана Тітлуза у XVII ст. до творчості композиторів першої половини XX ст., коли власне відбувалося формування принципів музичного мислення Жанни Демесьйо.

Слід відзначити історичну коректність та професійну обізнаність дисертантки, яка уникає поширених хибних уявлень та тонко вимальовує неповторний шлях розвитку саме французького органного мистецтва. Зокрема на с.19 справедливо зазначається: «Органна творчість XVII століття в більшості досліджень розглядається у взаємозв'язку з типологічними рисами епохи Бароко. Однак такий підхід є неприйнятним стосовно французької музики, якій притаманна дивна рівновага, світла гармонія, оптимізм – на противагу схильному до крайнощів, різких змін настрою, несподіваних поворотів у ході музичної думки стилю італійських і німецьких композицій». Відповідно, у французькій органній музиці чотирьох століть Ганна Копійка виявляє неповторні національні орієнтири – жанрові та мовні, які формують явище «традиції» та дозволяють дисертантці органічно вписати творчість Жанни Демесьйо в історичний контекст.

В розділі 1.2. «Життєвий і творчий шлях Жанни Демесьйо (1921 – 1968)» відтворено творчий портрет композиторки. Цей розділ має значну інформативну цінність, адже узагальнює матеріали багатьох зарубіжних джерел. Живий, розмовний стиль написання тексту свідчить про велике захоплення авторки образом французької жінки, яка сміливо долала певні укорінені правила та освячені традицією музичні прийоми. Можливо тому, на сторінках дисертації це знаходить відображення у використанні не прізвища композиторки, як це традиційно відбувається, а тільки її імені – Жанна (с.6, 41, 42, 149 та ін.). В контексті французької культури це породжує

стійку асоціацію до національної героїні Жанни д'Арк, ім'я якої стало символом французької нації. Тож думається, що в такому незвичному для музикознавчого дискурсу найменуванні героя дослідження, можна бачити виявлення важливих дослідницьких маркерів.

Велику практичну цінність мають другий «Композиційно-стилістичні і образні принципи органних творів Жанни Демесьйо» і третій «Авторські особливості органного стилю Жанни Демесьйо» розділи дисертації. Зроблені аналізи органних творів композиторки проявляють виняткову музикальність дисертантки та вміння поєднувати точні аналітичні спостереження із художніми узагальненнями. Наприклад, на с.67 знаходимо таку родзинку дослідницької думки відносно частини *Adeste Fideles (Musette)* з «12 хоральних прелюдій на григоріанські наспіви» op.8 : ««Ідіть, усі вірні – католицький різдвяний гімн, відомий із другої половини XVIII століття. Цей гімн користується великою популярністю і понині. Більшість його концептуально-виконавських варіантів вражає своєю масовістю, урочистістю й пишною святковістю. У варіанті Жанни Демесьйо цей гімн звучить зовсім по-іншому. Він іскриться радістю, але радістю камерно-інтимною, поступово розкриваючись подібно до квіткового бутона, обростаючи підголосками й насичуючись фарбами, поки не доростає до свого дзвінко-кришталевого піку – діапазонного (не динамічного)»».

Цінною характеристикою роботи видається те, що аналіз конкретних творів вдало вписаний в загальний рух розвитку жанрів. Так, розгорнутий жанровий контекст відтворено в дисертації відносно особливостей існування *Te Deum*, зазначено його специфіку у *Te Deum* Марселя Дюпре як зразка загальних композиційних принципів жанру французької органної школи та виявлено індивідуальні художні рішення в *Te Deum* Жанни Демесьйо. Така логіка відповідає основному аспекту теми дослідження і виявляє типологічне і індивідуальне в підході до жанру.

Слід підкреслити також змістовні спостереження на долю жанру поеми та ширше – сутністю явища «поемності» – в історії музичної культури, які створюють історичний контекст для усвідомлення унікальності трактування «Поєми» Жанни Демесьйо для органу з оркестром, ор. 9. Як зразок поетичної обдарованості Ганни Копійки хочеться процитувати тут наступне тонке спостереження: ««Поєма» дихає почуттями й емоціями самої Жанни, у ній відчувається все, від ходи фатальної неминучості й спроби прийняти долю, якою б вона не була, до хвилююче-захоплюючого занурення в прекрасне; вона напоєна французьким шармом і фарбами, але це тонке й тендітне може раптово знайти колосальну силу, яка здатна зруйнувати все навкруги чи подолати неможливе» (с.151).

Жанрово-історичні екскурси вдало поєднуються в роботі з теоретичними міркуваннями, які свідчать про гострий аналітичний розум дисертантки та міцну професійну базу. Понятійний апарат роботи виважений, коректний, він точно відповідає поставленим завданням. Зокрема, підкреслимо дуже вдалий термін «просторово-звукова модальність» (с.159) – «динамічна структура, у якій можна виділити вихідну позицію і її рух-перетворення» (с.159) і яка, за слушною думкою Ганни Копійки, є «характеристикою виникаючих у творчості Жанни Демесьйо гармонічних явищ, оскільки в органній музиці на гармонічне відчуття звучання, безумовно, накладає відбиток і фактурно-динамічна сторона композиції» (с.159). Такий підхід відповідає специфіці розуміння органної музики, яке є неможливим поза її просторово-акустичними параметрами і вимагає їх коректного єднання із закономірностями власне музичної логіки.

Взагалі, слід відзначити глибоке знання дисертанткою технічних і виразних можливостей органу. Підтвердженням є всі представлені в роботі музичні аналізи, а особливо – аналіз Шости органних етюдів ор.5, які, за словами Мессіана, є справжніми шедеврами, а їх «надзвичайна складність є

неперевершеною» (цит. на с.98). Думається, що таку ж надзвичайну складність вони мають і для музикознавчого усвідомлення.

Висновки чітко узагальнюють основні результати дослідження та підкреслюють логічність та виваженість його методологічних засад.

У опонента немає принципових зауважень до роботи. В дискусійній частині відгуку пропонуються певні уточнення та запитання, які викликані іноді занадто лаконічною манерою викладу і бажанням отримати коментар до сказаного.

На с.21 читаємо: «Главою Паризької школи стає Жак Шампйон де Шамбоньєр, органіст та клавесиніст Королівської Капели». Більш коректно було б написати: «органіст Королівської Капели та клавесиніст», адже обов'язки клавесиніста у Версальському палаці відносилися не до «Королівської Капелли» (*La Chapelle*), а до «Апартаментів короля» (*La Chambre*).

На с.27 зазначено: «... у Парижі входять в моду сонати й концерти Кореллі, *стиль яких наслідують* Ф. Куперен, Л. Клерамбо й М. Корретт». Таке твердження видається дещо прямолінійним, адже питання наслідування італійських музичних традицій вимагає більш делікатного підходу та виявлення складових стильового синтезу (в такому напрямку дисертантка розвиває свої думки далі на с.28).

На с.28 читаємо про «ідею «об'єднаного смаку» Ф. Куперена». Чи можна більш докладно пояснити про що йдеться?

На с.40 зазначено: «Жанна Демесьйо (Jeanne Demessieux) – легендарна французька органістка, піаністка й композитор середини ХХ в., перша жінка-віртуоз міжнародного рівня». Це речення бажано було б доповнити уточненням «в сфері органного виконавства», адже не менш відомим виконавицями першої половини ХХ ст., які мали міжнародну славу, були піаністка Маргарита Лонг та клавесиністка Ванда Ландовська.

На с.43 дуже стисло подається інформація відносно того, що «Дюпре загорівся наміром познайомити зі своєю вихованкою американську публіку, він бачив у ній якості, які могли зробити її зіркою. Проте, ця ідея не подобалася Жанні, і вона навідріз від неї відмовилася. І Дюпре відправився в турне по Америці один. Після свого повернення він ніколи з нею не розмовляв і жорстоко припиняв будь-які спроби примирення». Як стає зрозумілим із подальшого тексту «ця сварка фатально відбилася на її кар'єрі в Парижі». В чому були причини такої відмови, адже Жанна Демесьйо займалася гастрольною діяльністю?

На с.49 читаємо: «В XVII столітті панує концепція «свідомого еkleктизму». Можливо ще зарано говорити про свідоме звернення до різних стильових явищ, а доцільно згадати традиційну для старовинної музики практику переробки чужого матеріалу?

На с.51 та на інших сторінках роботи знаходимо визначення «Велика французька революція». Це найменування, що має радянські витоки, містить ідеологічний акцент («велика») та продовжує використовуватися в пострадянському гуманітарному просторі, видається доцільним замінити на більш історично правдиву та відповідну до європейської традиції назву «Французька революція», або «Французька революція 1789 року» (*La Révolution française* у французьких джерелах; *French Revolution* – у англійських джерелах).

На с.52 читаємо відносно Другої частини *Les Eaux* циклу «Сім роздумів про Святого Духа» ор. 6, що був написаний Жанною Демесьйо в 1945-47 рр.: «В 13-му такті серед цього хаосу у верхньому голосі зненацька проступають контури мажорного тризвуку, який своєю символічною гармонійністю й чистотою уособлює образ Святого Духа, що витає над цим ще неоформленим світом. Цей новий елемент поступово завойовує собі «життєвий простір», розростається з 24-го такту до цілого розділу».

Чи можна тут говорити про певний вплив музики Олів'є Мессіана? Зокрема близький музичний прийом ми чуємо в написаних на десятиліття раніше 9 медитаціях для органу «Різдво Господнє» (*La Nativité du Seigneur*, 1935), в яких фонічне значення мажорного тризвуку мало надзвичайно важливу семантику. Тут можна згадати символічне закінчення четвертої медитації *Le verbe* (Слово) тризвуком Соль-Мажор, який символізує явлення Божественної Сутності.

На с.137 знаходимо незвичні хронологічні межі «творчості композиторів Нового часу (XVI–XVIII ст.)». Це друкарська помилка чи нова періодизація?

На с. 150 містяться цікаві міркування відносно сутності поетичності і поемності. Зокрема читаємо: «Поемність же в музиці, як можна припустити, у свою чергу має в основі ще більш загальне явище – поетичність, що впливає з самої естетики романтизму. Поетичність можна з повним правом назвати одним зі значних міжвидових естетичних ознак романтизму... Але істотна відмінність музикальності від поетичності в тому, що музикальність споконвічно вільна від інформаційної конкретності й раціональності, що властиве вербальній мові, поетичність же, *навпаки*, долає її». Отже, і музикальність, і поетичність йдуть за межі раціональності. Чи можна більш детально прокоментувати, що саме у другому випадку відбувається «навпаки»?

Висловлені зауваження не впливають на загальну високу оцінку роботи, яка проявляє переконливість наукових позицій її авторки. Запропонована дисертація Ганни Копійки значно розширює контекст сучасного музикознавства як цілком *самостійне дослідження*, що відзначається оригінальністю і *новизною*. Воно має значну практичну цінність, адже вводить в український культурний простір новий творчий феномен. *Наукові публікації* за темою дисертації в повному обсязі відтворюють основні положення роботи і не мають порушень академічної

доброчесності. Отже, робота відповідає всім необхідним вимогам МОН України, а її авторка заслуговує присвоєння наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії).

Доктор мистецтвознавства,
професор, завідувач кафедри історії світової музики
Національної музичної академії України
ім. П. І. Чайковського



Жаркова В. Б.

Підпис Жаркова В. Б.
Засвідчую: начальник загального відділу
Національної музичної академії
України імені П. І. Чайковського