

Відгук

офіційного опонента на дисертацію
Стрильчук Олени Степанівни
**«Композиторська поетика Олів'є Мессіана у світлі
концептологічного підходу»**,
представлену на здобуття наукового ступеня кандидата
мистецтвознавства (доктора філософії)
по спеціальності 17.00.03 – Музичне мистецтво.

Чи може людина, змушена жити у таборі для військових полонених, випромінювати *Радість* з такою креативною енергією, що вона здатна осяювати серце кожного слухача і сьогодні? Чи може автор кваліфікаційної наукової роботи, пов'язаної з певними структурними обмеженнями, подавати дослідницькі аргументи з такою бездоганною ясністю, що краса та гармонія концепції спроможні перетворювати дисертаційний дискурс у чисту *Радість* світіння власне сутності наукового мислення? Чи може рецензент, який виконує професійні аналітичні процедури з текстом іншого автора, через відкриття та впізнавання нового ретельно вибудованого наукового космосу відчувати дихотомію «своє-чуже» як шлях у чистий простір розгортання концепту *Радості*?

Риторичність цих питань, після прочитання блискучого дослідження Стрильчук Олени Степанівни **«Композиторська поетика Олів'є Мессіана у світлі концептологічного підходу»** є абсолютно очевидною. Високий ступінь відшліфування кожного судження, широта та справжня енциклопедичність мислення дисертантки, глибока повага до концепцій відомих мислителів минулого і сучасності, вміння вести з ними коректний й водночас принциповий діалог, в якому ніколи не втрачається вибране логічне спрямування; тонке відчуття музики композитора та вільне володіння різними інформації, що вже їх створили мессіанознавці різних країн світу, дозволяють Олені Степанівні не тільки сформулювати власну оригінальну концепцію, але й вивести її далеко за

межі традиційних робіт, представлених на здобуття доктора філософії в сферу найбільш сучасних, гостро актуальних розвідок молоді генерації музикознавців, що відкривають нові маршрути в науковому світі третього тисячоліття.

Інноваційність та сміливість наукових позицій автора вражає, якщо взяти до уваги «резонансність» самої постаті французького майстра, який, наче далека прекрасна планета затягує силою невідворотного тяжіння кожного, хто хоч раз наважився до неї наблизитися, в сферу Істини, Краси, Гармонії, Радості. Зокрема, Олена Степанівна доречно вказує на новітній інформаційний довідник канадського музикознавця Vincent Benitez, який подає величезний перелік робіт, присвячених Мессіану. І дослідницьке поле навколо цього виняткового представника ХХ століття, який вибрав для себе унікальний шлях «любові, віри та краси», що розгортається понад трагічними потрясіннями часу, стрімко збільшується. Світлий ореол навколо імені Мессіана сяє так велично, що майже заважає бачити його як митця і людину. Саме таку мету своєчасно та відповідально ставить Олена Стрильчук.

Автору роботи вперше вдається вийти за межі акцентування багатьма дослідниками традиційних синестезійних ракурсів «вітражного мислення» композитора (О. Старікова) і підійти до розуміння сутності його бачення світу. При цьому, представлена концепція не є різнокольоровою теоретичною оболонкою. Дисертантка йде від музики Мессіана, специфіки його творчого феномену та прагне не вписувати штучно доробок композитора у коло виявлення певних традицій, понять, канонів, а віднайти свій науковий підхід, що визначений природою досліджуваного явища.

Це – вкрай складне завдання, якщо йдеться про музику Мессіана, якого, дослідники називають «музикантом кольорів», майстром створення особливих музичних block forms, творцем музичної форми-крістала. Такі визначення

вказують на нові просторово-часові характеристики музики композитора, що породжуються буквальним переходом звука у колір у нових смислових вимірах. Як говорив сам Мессіан в одному з інтерв'ю: «... це відбувається всередині мене самого». Тому традиційна аналітична модель, застосована до музики композитора не наближає до розуміння, що саме здійснюється в моменти єднання світу уявного та проявленого, вимірюваного та поза-вимірного. Очевидно, що твори Мессіана вимагають нового дослідницького інструментарію. Такі можливості відкриває запропонований в дисертації Олени Стрильчук концептологічний підхід, що визначає як предмет дослідження «стильові чинники та *концептуальні складові* музично-творчої системи О. Мессіана» (с.15).

Опрацювавши велику кількість літератури (246 джерел, при цьому 43 французькою, англійською та німецькою мовами), Олена Степанівна обирає **поняття концепту** для того, щоб перейти від спостережень над технічними характеристиками музичної мови та окремими особливостями музичного мислення Мессіана до формування цілісної наукової концепції його композиторської поетики. Дисертантка створює репрезентативну панораму різних підходів до визначення поняття концепту, яке активно розробляється у мовних науках з 80-х років ХХ століття, і обирає методологічну платформу, що її підвалини закладають наукові розвідки Олександри Іванівни Самойленко. Зокрема, Олена Стрильчук спирається на дисертацію представниці потужної музикознавчої школи Олександри Іванівни Самойленко Валерії Марік.

Ключове значення для роботи Олени Стрильчук, як підкреслено на с.52, має висновок Валерії Марік про те, що «композитор у процесі творчості мислить *концептами*, які є багатосаровими утвореннями та включають як одиниці музичної мови (які можна дорівняти музичному концепту), так і інформаційно-смислові “згустки”, культурні смисли, що пов’язані або

непов'язані з музичними операндами (звуками, тембрами, ритмом, динамікою, артикуляцією тощо), та демонструють включеність музики у світ культури (який втілює культурний концепт)».

Такий підхід дозволяє усвідомити особливий тип авторської програмності Мессіана, «яка вказує на основний символічний зміст твору, на його образно-поетичне сприйняття, але при цьому без конкретизацій, саме й допомагає виявити *основні концепти поетики композитора*» (с.53). Для Мессіана, за переконливою концепцією Олени Степанівни, ними стають концепти Гри, Часу, Любові. Кожен з них отримує самостійне ґрунтовне осмислення в роботі.

У розділі, що присвячений проблемі взаємодії **концептів Гри та Часу** в музиці композитора, Олена Стрильчук спирається на близькі Мессіану та надзвичайно важливі для нього філософські праці Анрі Бергсона і вибудовує струнку концепцію музичного часу у творах композитора. Відштовхуючись від запропонованої французьким філософом пари категорій квантитативного і квалітативного часу (відповідно: *час-порядок* та *час-тривалість*, *temps* та *durée*), дисертантка виділяє чотири види часу, що визначають унікальність смислового шару мессіанівської музики:

1. **Чистий незвучний час** – «це чисте “звучання” часу як такого, поза звучним хронотопом, це звучання тиші або звучання космосу, це сфера принципово недоступного людині, “ідеального незвучного часового пульсаційного континууму”» (с.98), в яке ми можемо увійти за допомогою програмності, що її ретельно створює композитор.
2. **Чистий звучний час** музичного твору, який виявляється «безперервним пульсивним хроно-актикуляційним континуумом» (с.98), що його чистим виразом, за словами Мессіана, стає «"гетерофонія", "гетерохронія", "гетерохромія", "гетеродинамія" і, нарешті, "гетерохронодинамія"». Звідси

– прагнення композитора уникати будь-яких повторів, симетрій, всього, «що дозволило б нашій свідомості рахувати й зіставляти» (с.98).

Саме в цій зоні, за думкою дисертантки, знаходиться *пташиний спів* як найбільший прояв **«чистої різнорідності»**. Не дивно, що Мессіан називав птахів найвеличнішими музикантами планети, носіями духовної радості, все життя записував їх спів та включав його як самостійний смисловий шар у свої твори.

В сфері «розтікання» у свідомості часу-тривалості як неподільного «чистого» часу опиняється і *концепт любові*, який презентує **«чисту однорідність»**. Дисертантка зазначає, що «“Чиста однорідність” характеризується однорідною інструментовкою і схожою фактурою [...]. Вона презентує абсолютну континуальність, яка виражена у відсутності пауз та цезур, пануванні легато і великих тривалостей» (с.100). Виходячи з вищесказаного, Олена Стрильчук робить важливий висновок: «емблема любові та символічний образ птахів, будучи опорними в поезиці композитора, вказують на той смисл, який покликаний не бути розкритим в повній мірі, до кінця, і який *межує з чистим незвучним часом*. Адже він знаходиться там, де часу вже немає, де він “зникає”» (с.100).

3. Структурований звучний час одразу набуває характеристик простору – це **час-порядок**. Він найяскравіше проявляється як «дисонанс-експресія», (В. Холопова) «в дробленні, дискретності музичного звучання за допомогою очевидних виразних засобів: коротких інтонаційних мотивів, частоті зміни фактури, оркестровки, динаміки, темпоритму, артикуляції» (с.101). Як підкреслює автор, ця сфера виступає як антиномічна пара до консонанс-експресії, яка тяжіє до «чистого часу». Дисертантка посилається тут на проаналізовані в роботі складні числові закономірності, які утворюють пермутаційний цикл в «Хронохромії», «Сім хайку» та «Кольорах Граду»

Небесного», а також число 3 в «Трьох маленьких літургіях», число 7 в «Сім хайку», число 8 в «Квартет на кінець часу» та інших творах.

4. **Структурований незвучний час.** Окрему область тут створюють **паузи**. В своєму «Трактаті» композитор виділяє три впізнавані види пауз: 1) паузи продовжуючі (silencedeprolongation), 2) паузи підготовляючі (silencedepreparation), 3) паузи-порожнечі або паузи-діри (silencevide – «порожня тиша»). Саме останні (і тут дисертантка погоджується з думкою Цареградської) є перебігом в інший час (с.102).

У протиставленні чистого та структурованого часу знаходить своє втілення **гра**, адже як інакше можна поєднати непоєднуване і здійснювати ігрові антиномії: умовне – безумовне, ілюзорне – реальне, штучне - справжнє, відсторонення – емпатійне включення і т.і., що їх розгорнутий реєстр, створений Олександром Іванівною Самойленко, подає дисертантка на с.83. Індивідуальні способи взаємодії категорій часу та гри розглянуто на прикладі «Квартету на кінець часу», «Усмішки», «Концерту чотирьох», «Хронохромії», «Сім хайку» та «Кольорів Граду Небесного».

Надзвичайно переконливе та фундаментальне осмислення отримує в роботі і **концепт Любові**, що пов'язаний в поезиці композитора із «**зображенням чудесного**» (с.105). Дисертантка дуже високо піднімає смисловий горизонт усвідомлення цього феномену, уникає психологічних трактувань та створює натхненний розділ, що представляє концепції визначних європейських філософів від Арістотеля до Флоренського та найбільш сучасних науковців. Спираючись на праці Бахтіна, вона розглядає любов як «певний загальний стан свідомості як стан світу, *майже космогонічний феномен*» (с.117). Опорне значення має фундаментальна та єдина у своєму роді робота О. І. Самойленко «Музыковедение и методология гуманитарного знания» (Одеса, 2002), що розглядає Пам'ять, Гру, Любов як універсальні музичні

«смысле» і підводить автора до робочого визначення, що ним користується автор надалі: «Любов є духовний феномен, і вона висловлює здатність вищої духовної (божественної) субстанції тріумфувати в людині» (с.110).

Виявлення концепту Любові Олена Степанівна досліджує у таких творах композитора як «Три маленьких літургій», вокальний цикл «Яраві», «Турангаліла-симфонія», «П'ять пісень-приспівів», «З ущелин до зірок», «Прозріння про потойбічне життя». Продемонстрований в аналізах тонкий баланс конкретизації музичних деталей та їх узагальненого трактування безпосередньо визначений задачами роботи та чітко відповідає її меті. Особливо слід підкреслити переконливі висновки автора щодо розуміння антиномії любові й смерті, «яка червоною ниткою проходить через усю творчість композитора» і «виражається в русі (шляху, вгору по сходах) через смерть до любові, де смерть ніби розчиняється в любові, а любов виходить за межі життя і смерті» і створює «аполлонічну єдність любові й смерті» (с.146).

Узагальненням всіх смислових шарів («смысловим інтегралом» с.155) дисертації постає опера Мессіана «Франциск Ассізький». Дуже влучно Олена Степанівна формулює її виняткове значення в творчості композитора: «Оскільки синтетичний текст опери створюється за допомогою контамінації вже відомих образів і їх стилістичних рішень з новими мовними зворотами, “пам'ять контексту” кожного з них включається в нові конотативні зв'язки. Таким чином, утворюється певний смисловий палімпсест (нагадаємо, що одне з ключових слів в лексиці композитора – *superposition*, «накладення»). Становлячи собою “відкритий” текст, композиція опери постійно відсилає до ширшого смислового поля» (с.156).

Проявляючи ці поліфонічні нашарування, дисертантка виявляє у багатовимірному смислового просторі твору Мессіана концепт Три (що переважно реалізований на структурно-композиційному рівні), концепт Любові

(на рівні естетико-ідеологічного виявлення задуму) та концепт Часу (через особливості об'єднання «технологічних» та символічних шарів тексту).

Переконливі висновки завершують виважену досконалу структуру наукової концепції. Тут важко не процитувати блискуче формулювання дисертанткою сутності композиторської поетики французького майстра: «Сполучаючись з поліфункціональними музичними емблемами, особлива мессіанівська “гра в символи” (музичні та вербалізовано-музичні) розкривається як утворення власного авторського світу музичної умовності (умовності музичної мови), власної музично-звукової реальності, за допомогою якої композитор осмислює найширші онтологічні категорії – фінальність людського життя та вічність буттєвого часу» (с.179).

До ретельно виваженої наукової роботи Олени Стрильчук у рецензента практично не має зауважень. До окремих дрібних можна віднести зовсім незначну кількість. На с.40 зазначається, що «Мессіан створює «Чотири ритмічних етюди» зі спробою залучення *додекафонної техніки*». Точніше було б визначити виняткові для того часу композиційні інновації в даному творі як *серіальну техніку*.

На с.43 читаємо: «В цілому, в його творчості виявляються риси наступних стильових напрямів: серіалізм, сюрреалізм, символізм, реалізм, імпресіонізм, авангард, модернізм, традиціоналізм, а також джазові впливи, звернення до індійської культури, до музики острова Балі та використання григоріанського хоралу». В цьому списку стильових проявів згадування про «серіалізм», очевидно, є друкарською помилкою, адже серіалізм є технікою, що може проявлятися в різних стильових напрямках. В інших аналогічних місцях роботи (у висновках на с.57, в авторефераті) його вже не має в переліку.

Можна також висловити побажання включити до аналізу вербального ряду вокального циклу «Яраві», що його докладно подає дисертантка у

підрозділі 3.2., оригінальне французьке написання слів у дужках, щоб збільшити ступінь репрезентативності поданих у таблицях узагальнень використання у творі характерних мовно-лексичних одиниць.

Основний же потенціал рецензента спрямований на бажання включитися в діалог з автором та продовжити міркування щодо концептів, які реалізуються у творчості Мессіана.

У смисловому полі уваги Олени Степанівни постійно знаходиться феномен Радості, що його присутність визначає основоположні орієнтири мислення композитора. Зокрема, аналізуючи оперу, дисертантка пише на с.160: «Поняття радості є одним з ключових смислових орієнтирів опери: О. Мессіан виокремлює у якості самостійних лейттем “тему радості” і “тему досконалої радості”, які звучать в опері понад 30 разів». У трактуванні рівня виявлення дисертанткою феномену Радості у творчості композитора можна бачити різні підходи. З одного боку, даний феномен розглядається як один із *ключових проявів гри* в одному ряду з такими її іншими параметрами як «умовність або вигаданість, ролі, правила та межі, напруга» (с.103). Відповідно на с.158 читаємо: «Ефект *радості як елемента гри* виникає і з поверненням тем Братів-францисканців, Польових жайворонків, трьох тем Ангела та теми танцю радості Прокаженого». З іншого ж, абсолютно доречно, на с.171 зазначається: «Умовно можна об'єднати всю творчість композитора під назвою “музика радості”. Слово “радість” доволі часто зустрічається в поезиці композитора та пов'язано з *явищем чуда*».

Відчуті автором багаторівневі смислові вектори, сполучені із словом «Радість» (для Мессіана «Joie»), на жаль, не увійшли до заключних висновків. Проте вони мають подальшу перспективу усвідомлення. Думається, що можна говорити про фундаментальний характер присутності в творчості Мессіана **концепту Радості**, який має самостійний екзистенційний вимір, як і концепти

Гри, Часу, Любові. Часто саме він проявляє у безодні тиші (як чистого незвучного часу) шлях розгортання всіх смислових нашарувань (*superposition*). Звідси - глибока духовна спорідненість композитора із Святим XIII століття, якого Мессіан називав «своїм побратимом». Відповідно, знамениту проповідь Святого Франциска птахам, що вільно разносять по світу голоси Радості (16 розділ книги «Fioretti») та «Гімн брату Сонцю» (як гімн Радості, божественної Істини, Світла і Краси) можна сприймати як маніфест творчості самого Мессіана.

Францисканські пошуки «істинної Радості» («*La Joie Parfaite*») були співзвучні духовним запитам композитора, тому він і вкладає як виявлення власного кредо наступні слова в уста Ангела (5 картина 2 дії):

Пізнай радість блаженних через єдність кольору і мелодії.

І нехай відкриються для тебе секрети, таємниці величі!

Почуй цю музику, яка зачіпляє життя за щаблі небесної драбини,

Почуй музику невидимого».

Звісно ж, тут виникає непросте питання усвідомлення специфіки взаємодії концептів Любові та Радості; існування певних хронологічних акцентів у їх втіленні в творчості композитора; усвідомлення національного коріння мислення композитора, адже розчинення у «радості чистого Ніщо» (традиція аквітанських трубадурів) та радості чистого звукового комбінування (професійна музика періоду Високого Середньовіччя) визначають основи французької музичної культури в цілому і у кожному столітті мають певні віддзеркалення.

Отже, представлена дисертація є усвідомленням почутої автором «музики невидимого». Вона успішно реалізує прагнення автора віднайти особливий принцип створення музикознавчого дискурсу, який породжений виключно постаттю даного композитора, поновлює «застарілий аналітико-теоретичний

інструментарій, що веде до суттєвих деформацій смислу» (с.174) та зміцнює фундамент нової музикознавчої парадигми, що розгортається Олександром Іванівною Самойленко та її учнями. Вклад Олени Степанівни у мессіанознавство є, безсумнівно, визначним, тому її дослідження слід рекомендувати до друку та включити у практичні та теоретичні курси вивчення музики ХХ століття.

Актуальність таких музикознавчих розвідок у сучасному світі важко переоцінити, адже *радісна відкритість духу* до безмежно-всеєдиного постає одним з чільних завдань нашого сьогодення, а музика Мессіана відкриває безкінечну перспективу для духовного пошуку.

У Мессіана є таке зізнання: «Наукові пошуки, математичні докази, біологічні відкриття не рятують нас від невпевненості. Навпаки вони тільки посилюють наше невігластво, проявляючи нові реальності, що тільки *приховують істинний світ*»¹. Звучання і сяяння відкритого композитором *істинного* духовного космосу залишається рідкісною можливістю для людини третього тисячоліття знайти точки опори через музику, світло, серце, Радість.

Фундаментальність поставлених задач знайшла відображення у високих професійних якостях дисертації. Автореферат Стрильчук О. С. відповідає всім необхідним вимогам, а його автор заслуговує на 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.

¹ Histoire de la Musique Occidentale / sous la direction B. Massin et J. Massin. Paris, Fayard, 1995. P.1170.

