

ВІДГУК

на дисертацію ЛИСИЧКИ Олександра Миколайовича «КОМПОЗИТОРСЬКІ ПОШУКИ ЕДВАРДА ЕЛГАРА: ЕТАПИ ТВОРЧОЇ ЕВОЛЮЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ОРКЕСТРОВИХ ТВОРІВ)»

**на здобуття наукового ступеня доктора філософії
зі спеціальності 025 – «Музичне мистецтво»
(галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»)**

Звернення до творчості Е. Елгара та розгляд його оркестрових опусів з позиції сучасної музичної та музикознавчої дійсності – дуже важливий та актуальний науково-дослідний крок, оскільки, по-перше, українське музикознавство лише розпочало створювати власні наукові установки щодо британської композиторської школи ХХ століття – і вивчення творчості окремих її представників постає необхідною складовою на шляху формування цілісного уявлення про той відрізок історичного розвитку національної традиції, що підводить до сьогодення.

По-друге, постать Е. Елгара належить до найбільш своєрідних й зашифрованих – загадкових з боку стильової приналежності та походження музично-композиційних ідей, тому вона вимагає підбору спеціальних «ключів» до особистості автора, взагалі примушує замислюватися над тим, як дана категорія – автор – «працює» стосовно тих музичних майстрів, у завдання яких входить пов'язати між собою та узгодити різноманітні *традиційні* жанрово-стильові тенденції і семантичні здатності музичного письма. Парадоксальне поєднання традиціоналістського та оригінального начал у оркестровому мисленні/мовленні композитора, що іноді (в тексті дисертації) тлумачиться як єдність ліричного та епічного естетичних модусів, постає, на нашу думку, головним стимулом наукового пошуку О. Лисички, водночас суттєвим чинником теоретичної значущості та новизни даної дисертаційної праці.

Намагаючись розкрити авторську «енігму» (у широкому розумінні) композиторського методу Е. Елгара, Олександра Лисичка дуже послідовно йде від вивчення життєвого шляху композитора – біографічних даних щодо

його формування як митця – до вивчення його оркестрової спадщини, котра вже знайшла достатнє визнання у європейському контексті, але донині залишила відкритими питання про стиль композитора – його професійні витоки та засади, які навряд чи варто обмежувати впливом пізнього романтизму.

У дисертації О. Лисички знаходимо декілька провідних формально-конститутивних рис, які не лише визначають способи організації музикознавчого тексту, але й вказують на його головні змістові достоїнства, зумовлені намаганням вирішити загадку стилю Елгара; їх можна зазначити як *структурність, аналітичність та монографічність*.

Перший з них, *структурність*, розкривається як відповідність загальної побудови дослідження його головному предмету – простежуванню творчої еволюції Е. Елгара, цілком справедливо найменованої «композиторським пошуком»; здійснюване на матеріалі оркестрових творів англійського митця, дане простежування, фактично, стосується процесу розвитку його творчого мислення у цілому, що дозволяє сферу симфонічно-оркестрової музики сприймати як найбільш репрезентативну для композиторського методу – також і для «хроносу композиторської життєтворчості» (дефініція Н. Савицької) – Е. Елгара. Чотири основних розділи дисертація постають послідовним відображенням постановки проблеми щодо особистості та творчого шляху композитора; після теоретичних пролегоменів у першому розділі, три наступні красномовно свідчать про кількість та якісні жанрово-стильові ознаки основних етапів еволюції оркестрової творчості Е. Елгара, а обрана вже у першому розділі точка зору (так звана «наукова оптика» або дискурсивний критерій) – вивчення творчості англійського композитора з позиції його мистецької індивідуальності та «в аурі наукового знання» – зберігається впродовж усього дослідження й визначає його активно-діалогічний понятійно-оцінний характер, і це варто сприймати як прикмету «класичного музикознавства», на яке посилається О. Лисичка, визначаючи методи роботи (див. с. 18).

Оскільки питання творчості Е. Елгара все ще є достатньо новими, нещодавно відкритими для українського музикознавства, дослідник залучає широке коло (130) іншомовних (найбільше, зрозуміло, англомовних) літературних джерел, глибоко та прискіпливо вивчаючи положення присвячених Елгару досліджень, надаючи оцінки, таким чином, не лише композиторській творчості, а й музикознавчим принципам її відображення та розуміння. Водночас, хочеться відмітити актуалізацію і деяких позицій сучасного українського музикознавства – щодо критеріїв оцінки поетапної стильової еволюції композитора та «хронологічного впорядкування» аналізу його оркестрових творів; зокрема, з особливою вдячністю, відзначимо опору на методологію докторської праці Н. Савицької, зумовлену розвитком *авторологічного – акмеїчного* підходу та виокремленням *вікових критеріїв* характеристики композиторської творчості. Однак відразу відзначимо, що також варто було залучити й теоретичні позиції іншої відомої української музикознавиці – Ірини Драч, яка поглиблено вивчала категорії композиторської індивідуальності та особистості¹, причому також у процесі еволюції творчого методу та стильового самоздійснення митця.

З іншого боку – майже вичерпно (у плані теоретичної постановки) висвітлений підхід українських музикознавців до проблеми національного в музиці – і не лише як національного стилю, а й як жанрового відбору, способу мислення, мовного тезаурусу тощо (навіть як тлумачення «образу автора»), відтак саме з українського боку визначаються головні методичні критерії вивчення національного начала у творчості Е. Елгара (див. с. 33 дисертації і далі, також с. 38 і далі), зі спиранням на концепцію В. Артеменко, Н. Горюхіної, Ю. Ніколаєвської, О. Овсяннікової-Трель, деяких інших (звісно, пригадується й дуже значуща для українських дослідників концепція З. Лісси...). Цікаво, що, таким чином, розроблена

¹ Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності. Суми, 2002.

Драч І. С. Художня індивідуальність композитора. Харків, 2010.

Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко. Аспекти творчої індивідуальності. Харків, 2021.

українськими музикознавцями теоретична платформа дозволяє розкривати таємницю елгарівської «Englishness» – звісно в контексті історичних традицій *англійської* музики...

Власне з поглибленої уваги до «чужого» музикознавчого слова та методичної діалогічності музикознавчого дискурсу бере початок наступна загальна тенденція дослідження – *аналітичність*, яка стосується опрацювання і музичного, і літературного матеріалу, звісно з провідним значенням першої, музично-композиційної, сфери. Знову підтверджуючи прагнення підтримати статус класичного – у значенні «візрцевого» та «впорядкованого» – музикознавства, О. Лисичка вдається до послідовного розгорнутого аналізу тих оркестрових творів Е. Елгара, котрі найбільш переконливо свідчать про стильові наміри та природу музичного мовлення композитора – на кожному етапу еволюції його творчості, тобто є найбільш показовими (репрезентативними, візрцевими та відомими) щодо даної еволюції. Після оглядової характеристик ранніх творів, аналіз жанрово-формотворчих принципів, композиційно-драматургічних та стилістичних засобів варіацій «Енігма», увертюри «Коккейн» («У Лондоні») та «На півдні», показових для другого періоду творчості, Першої симфонії та Скрипкового концерту – щодо третього етапу, Другої симфонії, Симфонічного етюдів «Фальстаф» та Віолончельного концерту – відносно четвертого, останнього, «пізнього», відзначений граничною ретельністю й послідовністю, прагненням повноти та концепційної завершеності, навіть деякої наративної надлишковості, про що, зокрема, свідчать й Додатки: вони містять той дослідницький матеріал, який вже не вміщувався у нормативні межі дисертації, так би мовити, переливався через край...

З аналітичним напрямом роботи пов'язані її найбільш помітні оригінальні поняттєво-оцінні знахідки, як-то розгляд «секретного письма» Елгара та його схильності до символічного шифрування музичного мовлення, яка проступає не лише в «Енігмі»; виявлення багатоскладовості

національного характеру творчості композитора, який не обмежується лише «англійськістю», зазнає вплив австро-німецької та французької традицій, також орієнталізму у його, мабуть, загальноєвропейському на той час розумінні й втіленні...

З приводу останнього варто зауважити, що доречним було б провести більш поглиблене порівняння творчості Е. Елгара та Г. Холста, його сучасника та, здається, багато в чому «однодумця». У роботі про постать Холста згадується дуже побіжно та завжди «з чужих рук» (зокрема, від Л. Мідовз; див. с. 31, 37, 52 дис.), хоча він також значною мірою сприяв тому, що дисертант дуже влучно називає парадоксальним терміном «домашні інонаціональні впливи» і в чому полягає специфічний орієнталізм Елгара...

Серед композиційно-стилістичних якостей та «типових для Е. Елгара рис формотворення», котрі набувають стилетворчого значення, виокремлюються програмність, жанровість, схильність до варіаційних та сонатних конструкцій, тобто, у цілому, тяжіння до циклічності, причому, напевне, саме воно сприяє й багатотемності музичних текстів, котра стає досить сталою рисою зрілого письма композитора.

Певна увага приділяється прийомам оркестрового викладу, хоча й без спеціального наголосу на тлумаченні складу оркестру або симфонічної партитура. Найбільше дослідника цікавлять «національні ідіоми» поліетнічний склад музичного тематизму, створюваного Елгаром, тобто суттєве оновлення, відповідно до його «життєтворчого хроносу», уявлення про національну музичну мову у контексті синтезу європейських традицій.

Виявляється, яким чином, на основі багатоманіття стилістичних складових, композитор створює множини яскравих характеристичних музичних образів, котрі зберігають конкретність та наочність, провокують до сюжетних аналогій навіть у випадку не-програмних композицій. Так, у зв'язку з аналізом увертюри «Коккейн» О. Лисичка зауважує, що «прагнення до візуалізації образів можна назвати однією з рис англійського національного художнього мислення – наприклад, її можна побачити в

детальності, з якою своїх персонажів виписує Ч. Діккенс. До того ж, точне втілення характеру англійськими художниками майже незмінно поєднується з особливим національним гумором: адже здатність влучно «схопити» найбільш яскраві риси чогось – ознака цінованої англійцями дотепності» (с. 94).

Вивчаючи побудову «Фальстафа», О. Лисичка відзначає, що «...в англійському музикознавстві поряд з терміном «програмна» музика використовується інший – «deskriptivna», тобто описова... І саме цей, дослівний, варіант перекладу відповідає суті «Фальстафа». Описовість набуває якості наочності...; ...всі теми надзвичайно асоціативні: перша тема Фальстафа змальовує ходу товстяка через пунктирний ритм, його улесливість передано сполученням різних штрихів, велич Принца відображена у мелодії, що нагадує гімн...») (с. 174). Наративність – «deskriptivnist» музичного мовлення Е. Елгара призводить до думки про подібність його композиторського мислення до романного, тобто літературно-фабульного. І це відкриває ще один компаративний ракурс дослідженні – міжвидовий інтертекстуальний, який видається дуже доречним стосовно стилю Елгара, котрий тяжіє до авторської програмності, що переростає у створення низки авторських музичних концептів, з тенденцією *«портретизувати» дійсність*.

Недарма дисертант підкреслює, що концертну увертюру Е. Елгара «Коккейн» правомірно вважати «музичним портретом Лондона», а в «Енігмі» втілені образи близьких композитору людей, що є «непрямим автопортретом» митця, розкриваючи його особистість через взаємини з іншими. Підтвердженням цьому можуть служити і вже згадана присвята друзям, і фінал, при своєму узагальнюючому характері озаглавлений «E.D.U.», що збігається з прізвищем самого Е. Елгара...» (див. с. 89).

Відтак багатотемність музичних композицій виявляється наслідком певної «образної програми», зумовленої деякою персоніфікацією музичних семантем та подієвістю музично-тематичного розвитку, як зустрічного або паралельного руху різних музичних характерів.

Водночас дуже цікавими постають спостереження О. Лисички щодо особливих способів роботи композитора з тематичним матеріалом, коли «теми не отримують притаманної стилю композитора яскравої інтонаційної індивідуалізації», «представлені досить загальними мелодичними та гармонічними зворотами» (с.101), а значущість та семантичні функції окремих мотивних складових мовби «приховані», визначаються «умовно-ретроспективно», як, наприклад, у Другій симфонії, стосовно якої О. Лисичка пише: «Особливістю тематичної роботи Е. Елгара в Симфонії є ретроспективність – тема визначається не за яскравістю, а за повторюваністю, тобто при першому прослуховуванні відокремити тематичний матеріал від фонового не видається можливим. Так, досить яскрава інтонація стрибка на сексту в пунктирному ритмі, з якої починається твір, не стає ключовою для подальшого розвитку, адже вона не отримує активного розгортання. Натомість, у головній партії виділяються шість мотивів, якими подалі оперує композитор, реалізуючи композиційний метод, що у дослідників отримав визначення «мозаїчного»...» (с. 159).

Розгляд музичних композицій з їх багатокомпонентною основою як своєрідного автопортрету митця у контексті часу – у протистоянні неблаганному Хроносу – зумовлює третю методичну особливість дисертаційного підходу О. Лисички, зазначену нами як *монографічність*.

Саме дана тенденція дослідження безпосередньо пов'язана з розвитком *ідеї автора та авторства*, зокрема дозволяє знаходити відображення «біографічного автора» (термін М. Бахтіна) у художньому, а в художньому авторі знаходити полілогічне мовне (мовленнєве) явище, відгомони множини міжособистісних творчих взаємодій; так виникає низка зіставлень: Елгар і вагнеріанство, Елгар і Гендель, Елгар і Стравінський, Варез, звичайно Елгар і Перселл, Бріттен, але також Елгар і Пруст, Уайльд, навіть Елгар і Іуда (див. с. 55 і далі)... На рівні біографічного автора також виникає своєрідна «гра відносин»: Елгар і орієнталізм; Елгар і релігійні уявлення, віра; Елгар як автодидакт та визнаний професіонал і т. п.

Врешті-решт дисертація сприймається як дослідно розширений та науково збагачений й аналітично поглиблений творчий портрет майстра, тобто відбувається вже *музикознавче портретування*, яке й дозволяє пропонувати оригінальну за змістом та номінативними ознаками періодизацію композиторської *життєтворчості*, долучаючи, таким чином біографічного автора до художнього, виявляючи їх невід’ємність один від одного, визначаючи періоди/етапи «спроб, успіху, реалізації, переосмислення».

Йдучи за концепцією Н. Савицької, дисертант намагається виявити особливе завершальне, кульмінаційне призначення пізнього, четвертого, періоду творчості Е. Елгара, представленого партитурами Другої симфонії, «Фальстафа» та Віолончельного концерту (1919), знаходячи у цих творах ознаки редукованого, прогностичного, водночас консолідуючого типів пізнього стилю, тобто і в цьому аспекті – у типології пізніх стильових ознак – вбачаючи виразну комбінаторно-синтезуючу спрямованість.

Не менш важливими видаються відзначені у роботі «естетичні міксти» – рухи до протилежних образних полюсів в одночасності; це, насамперед, поєднання ліричності та грандіозності, лірики та дієвості, героїки, скерцозності тощо (див. с. 70, 101, д. і.), причому наполягається на тому, що ліричне – як естетичний «синонім» авторського начала – зберігається у всіх випадках образного синтезу, що, напевне, безпосередньо зумовлене видовою природою музичного мистецтва, але також підсилюється деякими прийомами персоніфікації-романізації музичного образу...

Але саме монографічний «портретний» напрям дослідження зумовлює й найбільшу кількість міркувань, полемічних роздумів та запитань.

Отже, звертаючись до дискусійної площини відгуку, відзначимо, що естетичну категоризацію варто було використати як перехід до характеристики здійснюваного Елгаром стильового синтезу – насамперед як поєднання пізньоромантичних, неокласицистських, але й деяких

експресіоністських рис, і не лише, у доведенні цієї характеристики до рівні *ідіостилю*, тобто авторизованого стильового мислення.

Дуже цікавим і перспективним видалось поняття «Light Music» (див. с. 67), що промайнуло в огляді раннього періоду, яке апелює до жанрових якостей прикладного музикування, але також і до засобів арт-терапії, до музикотерапії (до якої був дотичним Е. Елгар), що є сьогодні дуже потужним напрямом в європейських країнах, починає досить активно розвиватися й в Україні. У цьому сенсі початок ХХ століття перегукується з тими процесами, що здійснюються на початку ХХІ-го як пошук «нової простоти» або лаунж-ефектів. Можливо до різноманітних стильових та стилістичних «діалогічних перегуків» Елгара варто додати й ім'я Е. Саті...

В усякому разі, варто було спробувати визначити елгарівській ідіостиль – хоча б на основі спостережень за його самотністю та меланхолійністю, водночас за очевидними ігровими чинниками та «автореферентністю». Адже дисертант вже впритул підійшов до цього, коли зазначав, що «створення «свого слова», що є співзвучним до актуальних композиторських ідей, забезпечило визнання Е. Елгара як самобутньої творчої особистості в Британії та за її межами» (див. с. 108). Напевне більш чіткій стильовій дефініції заважало деяке змішання понять стилю та стилістики; наприклад формула «оркестровий та гармонічний стилі Концерту» вочевидь передбачала звернення до стилістичного змісту твору.

Певною передумовою виокремлення авторського стилю композитора було й протиставлення національного, зокрема як «Englishness» – індивідуального (?) в його музиці, відмічене дисертантом, у тому числі, у наступних словах: «...дослідники відзначають особливе звучання музики Е. Елгара: і як «британське», і як неповторно індивідуальне. Додатково дискусія збагачується питанням про існування національної англійської школи, якщо під такою розуміти спадкоємність традиції» (с. 16). Зазначене на початку роботи, дане питання про співвіднесення національного – індивідуального, а головне – про індивідуальний композиторський стиль, залишається

відкритим і наприкінці дисертації... Тому музикознавчою «енігмою» звучать слова «концертний вимір стильових надбань» (потребують уточнення та роз'яснення).

До групи «відкритих питань», тобто таких, що були поставлені, але не знайшли достатнього розвитку – вирішення, віднесемо ще два.

Перше стосується якостей оркестровки, тобто симфонічного «партитурного» мислення композитора, а саме – наявності в його творах визначеної тембрової, групової або сольної, семантики та показових сталих рис оркестрової драматургії. Дані явища залишились у тіні тематичних та формоутворюючих прийомів, тобто існують певні недовомовленості стосовно тлумачення складу оркестру та розуміння оркестрово-тембрової вертикалі.

Інше стосується порівняння оркестрового твору, зокрема циклічної симфонії, та романного прозового твору. Надзвичайно цікава та продуктивна пропозиція залишилась на початковому рівні, не дивлячись на розгорнутий та деталізований опис побудови симфоній, тому що не були конкретизовані «типологічні властивості симфонічного мислення Е. Елгара», хоча вони й були названі на с. 137 дисертації.

На завершення – прохання уточнити деякі запроваджені терміни. Перше. На с. 109 знаходимо наступне висловлення: «Стабілізація стильових параметрів оркестрових творів майстра здійснилася в умовах двох концептуальних жанрів – симфонії та концерту, що відповідає їх тлумаченню як «епосу особистості». Що саме розуміє дисертант під «концептуальним жанром» та «епосом особистості», особливо в їх взаємозалежності?

Друге. Які принципові відмінності примушують дисертанта запроваджувати поняття «повторюваної теми» замість лейтмотиву? У чому головні переваги – з точки зору аналізу музичного матеріалу запропонованого поняття «повторювана тема»?

Дискусійність окремих положень дослідження ніяким чином не заперечує, навпаки, підкреслює його теоретичну продуктивність та перспективи розвитку обраного предмету, залученої проблематики.

У цілому ж, підсумовуючи враження від ходу та результатів рецензованої роботи, треба зазначити, що дисертація О. Лисички є оригінальним музикознавчим дослідженням, котре дозволяє розширювати національні обрії сучасного українського музикознавства та текстологічні складові авторологічної теорії композиторської творчості, дозволяє також оновлювати уявлення про розвиток композиторської поетики у XX столітті, як переддень тих процесів, що зумовлюють особливості сучасної музичної мови. Жодних порушень академічної доброчесності в даному дослідженні не виявлено.

Насичена багатьма історичними відомостями та аналітичними спостереженнями, надзвичайно логічно вибудована, дефінітивно насичена та інноваційна, дисертація Олександра Лисички вповні відповідає тим вимогам, що висуваються до досліджень на здобуття наукового ступеня доктора філософії у галузі музичного мистецтва. Текст дисертації, зміст і обсяг опублікованих за темою роботи статей (у яких добре відображені головні ідеї дослідження) відповідають вимогам МОН України.

Відтак автор дисертації заслуговує присудження наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво (02 – Культура і мистецтво).

Доктор мистецтвознавства,
професор, проректор з наукової роботи
ОНМА імені А. В. Нежданової

О. І. Самойленко