

## **ВІДГУК**

офіційного опонента

**Кравченко Анастасії Ігорівни**

на дисертацію **СТАРЦЕВА ДМИТРА АНДРІЙОВИЧА**

**«Авторські графічні знаки в фортепіанних та камерно-ансамблевих нотних текстах Йоганнеса Брамса»,**

подану до захисту на здобуття ступеня доктора філософії

за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво,

галузі знань 02 – Культура і мистецтво

**Актуальність теми дослідження.** Графічні знаки становлять невід’ємну частину нотного тексту та відіграють важливу роль у виконавському розумінні інтенційності, модальності та смислової цілісності музичних композицій. Опанування системи графічного вираження композиційної техніки, – тобто, метамовних знань і правил синтактики, семантики і прагматики, у т.ч. принципів парадигматичних та синтагматичних знакових відношень, розкриває евристичні потенціали художньої творчості та музичної комунікації, оскільки демонструє можливість генерації широкого поля значень. Тому дослідження механізмів знакового функціонування в нотних текстах фортепіанної та камерно-ансамблевої музики Й. Брамса у контексті положень загальної і музичної семіотики є науково доцільним.

Відтак безсумнівно, що проблематика дисертації Старцева Д. А. має актуальне спрямування та узгоджується з комплексною темою «Інтерпретологія як інтегративна наука» (протокол № 4 від 30.11.2017) в межах плану науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що на основі узагальнення наукових положень семіотики і музикознавства, які

обґрунтовують розуміння нотного тексту як самостійної знакової системи, дисертантом було доведено індивідуальність знакової системи нотних текстів Й. Брамса як чинника його авторського стилю, а також визначено функції графічних знаків (в аспектах репрезентації як композиторського процесу, так і виконавської реалізації). У роботі запропонована концепція парадигматичних та синтагматичних відношень в процесах комбінування нотних знаків. На підґрунті результатів аналізу обраних нотних текстів Й. Брамса встановлені способи застосування автором традиційної нотації, а також властива їй полісемія. Крім того, у дисертації одержали подальший розвиток наукові спостереження щодо мотивної техніки Й. Брамса та притаманних йому засобів розвитку тематизму.

**Практичне значення** одержаних результатів роботи вбачаємо у тому, що вони можуть бути використані при укладанні навчальних посібників, розробці й оновленні змісту програм навчальних дисциплін («Семіотика культури», «Музична семіотика», «Аналіз музичних творів», «Основи музичної інтерпретації», «Історія західної музики», «Історія світової музичної культури» та ін.), а також у класах фортепіано та камерного ансамблю в процесі виконавського опанування музичних композицій тощо.

**Оцінка змісту дисертації, її завершеності та відповідності встановленим вимогам.** Дисертація характеризується чіткою структурою та складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (189 позицій, переважна більшість з яких – іноземними мовами), а також додатків, де вміщені схеми семіотичного (семіологічного) аналізу, нотні приклади, відомості про публікації за темою дисертації та апробацію її положень. Загальний обсяг роботи є нормативним і становить 283 сторінки (у т.ч. 150 – основного тексту).

У **Вступі** дисертантом обґрунтовано актуальність обраної теми, вказано на зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами, сформульовано мету, завдання, об'єкт і предмет, визначено теоретико-

методологічну базу дослідження та його аналітичні матеріали, розкрито наукову новизну та практичне значення одержаних результатів, подано інформацію про публікації та апробацію на конференціях основних положень роботи, а також окреслено загальну архітектуру дисертації.

**Перший розділ** дисертації «Семіотичні аспекти вивчення нотного тексту» має теоретико-методологічне спрямування, охоплює питання аналізу фундаментальних положень семіотики, включаючи обґрунтування специфіки нотного тексту в роботах зарубіжних та українських дослідників.

Дисертант узагальнює значні масиви матеріалів попередніх семіотичних і семіологічних досліджень американських та європейських (зокрема, українських) науковців. Їх окремі позиції стають релевантними для вибудовування теоретико-методологічного каркасу дослідження традиційних графічних знаків та їх комбінацій, що набули розширеного тлумачення у нотних текстах сольної та камерно-ансамблевої музики Й. Брамса. У ході моделювання концепції своєї роботи, Старцев Д. А. відштовхується від «реперних точок», що окреслюються базовими дефініціями та позиціями загальної (у т.ч. музичної як окремої гілки) семіотики / семіології (Р. Барт, Дж. Грір, К. Дальхауз, Р. Джейкендофф, У. Еко, Р. Інгарден, Е. Кренек, Н. Кук, Дж. Лайонс, Ф. Лердал, Дж. Моліно, Р. Монелль, Ч. Морріс, Ж.-Ж. Наттьє, Ч. Пірс, М. Ребрук, О. Самойленко, Т. Себеок, Д. Спербер, Е. Тарасті, Л. Трейтлер, В. Уілсон, С. Шип).

Вони стосуються, зокрема: поняття знаку як базової одиниці будь-якої мови та його структури, типів означування, денотату / десигнату, основних розділів семіотики (синтактика, семантика, прагматика), мови і мовлення, тексту і контексту, процесу семіозису, музичної нотації як семіотичної системи, парадигми і синтагми у знакових співвідношеннях, явища полісемії, підходів до класифікації знакових систем, специфіки метамови знакових систем, типів аналізу музичного тексту та інших аспектів (у т.ч. семіотико-герменевтичних) знакового функціонування в музиці (п. 1.1 та

1.2). Все це розкриває потенціал семіотичних студій, які характеризуються своєю метанауковістю, методологічною дієвістю і, нерідко, теоретичною універсальністю.

При цьому здобувач звертає особливу увагу на вивчення відношень знаків з їх відправниками (композиторами), одержувачами (виконавцями-інтерпретаторами) та контекстом знакової діяльності (п. 1.3), що у процесах трансформації значень в музичній практиці апелюють до широкого кола адресатів – слухачів, музичних редакторів, дослідників. Тож, підсумком опрацювання теоретичних ідей різних науковців стає кристалізація власної візії Старцева Д. А. Здобувач постулює необхідність володіння метамовою знакової системи музики, що безпосередньо корелює з виконавськими компетенціями інтерпретатора, а також стимулює пошук потенційних контекстів та урахування полісемії графічних знаків, інших композиційних, стильових, жанрових особливостей, які впливають на тлумачення нотного тексту.

**Другий розділ** дисертації – «Семіотичний потенціал фортепіанних нотних текстів Й. Брамса» присвячений розгляду знакової специфіки нотнотекстової системи композитора на матеріалах аналізу творів його фортепіанної музики, що представлені Фортепіанною сонатою № 3 ор. 5 f-moll, Варіаціями на тему Р. Шумана ор. 9, Трьома Інтермецо ор. 117 та П'єсами ор. 118.

Хотілося б звернути увагу на висунуту Старцевим Д. А. тезу щодо функціональної інтерактивності графічних знаків (с. 87), яка притаманна почерку композитора і охарактеризована як його типова риса. Від себе додамо, що визначення «інтерактивності» як способу організації системи вказує на ступінь взаємодії між її структурними компонентами на внутрішньому рівні або зовнішньому – з іншими системами або людиною. Останнє розкриває, на нашу думку, концептуальне спрямування роздумів Старцева Д. А., який надає особливе значення аналізу т. зв. «виконавської

графіки» (с. 82), з одного боку, тим самим підкреслюючи важливість повідомлення, що транслюється інтерпретатору фортепіанних композицій через авторські графічні знаки Й. Брамса. А з іншого боку, – дисертант, застосовуючи семіотичні методи дослідження, виявляє характер взаємодії не тільки виконавця з нотним текстом, але й самого композитора. Адже крізь знакову призму словесних (у т.ч. паратекстуальних – поетичні епіграфи, ремарки) і графічних маркерів проявляється когнітивна специфіка художнього мислення Й. Брамса та його індивідуальна манера перетворення сутностей трансцендентної якості (музичних ідей) на «іманентне» музичне висловлювання, що упередметнюється в нотному тексті за допомоги універсального музичного словника та авторських прийомів графічного вираження музичної думки.

Відтак Старцев Д. А., розглядаючи ранній період творчості Й. Брамса, наголошує на значенні музично-виражальних засобів та жанрово-стильових параметрів як своєрідного контексту (с. 77), що має бути врахованим у аналізі графічних знаків. З таким тлумаченням автора можна цілком погодитися, адже у семіотичній призмі поняття контексту постає як сукупність деяких ситуативних обставин, від яких залежить значення будь-якого знаку, вислову, повідомлення, тексту. З огляду на це, дисертант, аналізуючи брамсівські фортепіанні тексти з точки зору їх структурної, смислової та комунікативної єдності, підкреслює значення контексту доби Романтизму. Тобто, тих нових «ситуативних обставин» культурно-історичного розвитку (художньо-естетичних, мовно-виражальних, жанрово-стильових), які призвели до еволюції нотного письма, що вкупі з урахуванням індивідуального контексту життєтворчості Й. Брамса (його освіти, переконань, захоплень, культурного досвіду, творчих взаємодій з сучасниками – митцями, редакторами його опусів тощо), вплинули на формування унікальної «брамсівської нотно-текстової системи» (с. 87).

Серед іншого, аналізуючи Фортепіанну сонату №3 op. 5 f-moll (пп. 2.1.1), Старцев Д. А. вказує на особливості розташування артикуляційних, фразувальних та мотивних ліг, інтонаційних акцентів, динамічних вилок, штрихових позначок та інших знаків «пунктуації» у графічному оформленні тем. Крім того, дисертант простежує за симетричністю / асиметричністю музичних побудов, ритмічним малюнком, принципами групування затактових звуків та вивчає прийоми словесного коментування музичного тексту. На цьому підґрунті здобувач виявляє різні підходи до «подієвої деталізації» (с. 85) музичного процесу. Зокрема, описує біфункціональність деяких графічних знаків, розбіжності смислових та метричних акцентів, а також досліджує окремі випадки свідомого недотримання Й. Брамсом принципів групування звуків заради зміщення центрів інтонаційного тяжіння. Привертає увагу і компаративний аналіз фрагментів експозиції з сонатного Allegro, які Старцев Д. А. пропонує до варіантного прочитання – з оригінальними позначеннями та поза ними. У такий спосіб здобувач обґрунтовує роль авторських графічних знаків, нехтування якими може стати причиною порушення композиторської логіки та призвести до неадекватної інтерпретації, а відтак – викривлення музичного змісту (с. 80).

Надалі, у матеріалах Другого розділу дисертації за схожим принципом розглядаються функції графічних знаків та їх комбінації у вибудовуванні багаторівневих структур музичної тканини Варіацій на тему Р. Шумана op. 9 (пп. 2.1.2). До того ж, аналіз знакових стратегій фортепіанної музики Й. Брамса не обмежується лише крупними формами. У фокус уваги здобувача потрапляють також мініатюри пізнього періоду творчості композитора, що представлені фортепіанними п'єсами op. 117 та op. 118 (п. 2.2). Дослідження останніх, розкриває «сміслову навантаженість системи графічних знаків митця» та підтверджує «наявність взаємозв'язку словесного мовлення та музичного висловлення у творах Й. Брамса» на

основі постульованої відповідності мотивних ліг і пунктуації в музичному тексті синтаксису поетичних рядків (с. 102). Це надзвичайно важливе спостереження Старцева Д. А. щодо кодомовного структурування музичної матерії апелює, у нашому розумінні, до інтермедіальних студій і є прикладом інтерсеміотичних проєкцій різних медіа на основі медіальної синергії у техніко-конструктивній та світоглядно-контекстуальній площинах їх взаємодії.

У матеріалах **Третього розділу** – «Функції графічних знаків в умовах партитурної нотації» предметом семіотичного аналізу стають такі камерно-ансамблеві твори Й. Брамса, як: Фортепіанний квінтет ор. 34 f-moll, Тріо для фортепіано, кларнета і віолончелі ор. 114 a-moll та Соната для кларнета і фортепіано ор. 120 № 2 Es-dur. До того ж, дисертант характеризує камерно-інструментальну творчість композитора в цілому, узагальнюючи роботи за цією проблематикою дослідників, у т.ч. біографістів.

Особливу увагу Старцев Д. А. концентрує на брамсівському «мистецтві мотивного варіювання» (с. 115) і розглядає допоміжні функції графічних знаків у візуалізації «меж» мотивів (в окремих випадках і субмотивів), що найбільш яскраво проявляється саме у камерно-ансамблевих творах, зокрема, Фортепіанному квінтеті ор. 34 f-moll (п. 3.1). Тут, у ході розгляду структурно-композиційних прийомів мотивного, метричного, гармонічного розвитку в їх графічному відображенні, перед дисертантом постало комплексне завдання осягнення горизонтальних та вертикальних площин – тобто, координування усіх шарів музичної фактури інструментальних партій квінтета. Зазначене обумовило високий ступінь деталізації музично-семіотичного аналізу, з підкресленням ролі знакової ситуації у процесі виконавського розшифрування тексту задля коректного втілення авторського задуму. Старцев Д. А. вказує на важливість опанування складної системи графічних знаків Й. Брамса та їх, нерідко, поліфункціонального тлумачення (залежно від оточуючого мовно-

виражального контексту, у т.ч. різноманітних знакових сполучень), що веде до розуміння виконавцями-ансамблістами характеру взаємодії найдрібніших мовних одиниць мотивного розвитку та його варіантності (зокрема, особливостей групування мотивів, змінності смислових акцентів на слабких чи сильних долях, хореїчної / ямбічної вимови, ефектів ущільнення / розширення часу тощо).

Надалі, досліджуючи риси пізнього стилю на прикладі Фортепіанного тріо ор. 114 та Сонати для кларнета і фортепіано ор. 120 № 2 (п. 3.2), дисертант намагається вибудувати наскрізну візію шляху удосконалення композиторської техніки Й. Брамса, який «не тільки не відмовляється від класичних форм – та навіть вельми принципово додержується їх архітектонічних і функціональних законів, – але поєднує їх з варіативністю як новим виміром музичної композиції» (с. 130). Цілком очікувано, що тут основним предметом уваги Старцева Д. А. стає мінливість параметрів мотивно-варіаційного розвитку, що унаочнюється композитором за допомоги графічних знаків. У ході вивчення їх розташування і поєднань здобувач продовжує констатувати важливість цих семіотичних засобів фіксації авторських ідей.

Проте, семіотичний аналіз, на нашу думку, в пп. 3.2.1 ніби відходить на другий план. Розглядаючи Фортепіанне тріо ор. 114 a-moll, здобувач надає перевагу класичним музикознавчим методам і, крім того, торкається проблематики реалізації в музиці т. зв. «гештальт-принципу», який упередметнюється у варіаційній техніці Й. Брамса. Щодо останнього, дисертант зауважує, що «брамсівський гештальт спирається на тему-мелодію в її класичному розумінні як художнє узагальнення індивідуалізованої музичної думки, що слугує імпульсом для подальших образно-драматургічних подій» (с. 131–132). Розвиваючи далі цей напрям міркувань, Старцев Д. А. користується такими поняттями, як: «гештальт-форма» (описуючи вихідну тему експозиції сонатного Allegro з її



комплексом мотивних конфігурацій як «первинну гештальт-форму», с. 133), а також «гештальт-одиниця» (щодо мотивів, позначених лігами, с. 134) та «грундгештальт» (с. 132). У пп. 3.2.2 стосовно Сонати для кларнета і фортепіано ор. 120 № 2 дисертант зазначає, що «гештальт-принцип виступає тут гарантом єдності висловлення при його максимальній деталізованості і смисловій напрузі» (с. 146) та висловлює низку інших спостережень щодо впливу принципу гештальту на процес темоутворення (с. 156).

У зв'язку із цим, маємо відмітити, що хоча і дослідження графічного відображення в тексті названого гештальт-принципу виглядає обґрунтованим саме у даному підрозділі, однак у рамках загальної концепції дисертації – сприймається, на перший погляд, дещо «чужорідно». По-перше через те, що з огляду на методологію дослідження використання семіотичних визначень для мовних / мовленнєвих структурних одиниць виглядало би більш природнім, по-друге, – ідея розкриття композиційних засад на основі гештальт-принципу не є наскрізною, відтак, її поява у Третьому розділі сприймається неочікувано. І по-третє – хоча і дисертант спирається на попередні наукові розробки, однак видається, що проблематика гештальту, в цілому, потребує подальшого опрацювання у музикознавчих дослідженнях. Оскільки, як і будь-яка інша яскрава і неординарна міждисциплінарна теорія, може викликати дискусії щодо, приміром, доцільності введення нових дефініцій (чи не дублюють вони вже існуючі й доведені у музикознавстві поняття?) тощо.

Тим не менш важливо вказати, що попри різні наукові рефлексії, які може викликати обговорення гештальт-принципу, аналіз партитур камерно-ансамблевих творів Й. Брамса, викладений у 2 підрозділі Третього розділу дисертації, проведений здобувачем на високому рівні, що уможливило дійти висновку про універсальність графічних знаків у партіях інструментів різних груп у їх композиторському тлумаченні (с. 158).

Вважаємо, що висновки до розділів та загальні **висновки** дисертації є аргументованими, виваженими, містять узагальнені положення отриманих автором наукових результатів згідно мети і завдань дослідження. **Рівень оволодіння здобувачем методологією** наукової діяльності оцінюємо як високий, зважаючи на комплексність опрацювання робіт теоретико-методологічного змісту та успішну розробку індивідуальної дослідницької траєкторії осмислення системи графічних знаків і механізмів їх функціонування у нотних текстах Й. Брамса за допомоги поєднання семіотичного, системного, структурно-композиційного, історичного та виконавського методів аналізу.

**Повнота викладу наукових положень, висновків та рекомендацій у наукових публікаціях.** Результати дисертаційної праці були оприлюднені Старцевим Д. А. у 4 одноосібних статтях, з яких 3 – у збірниках, включених МОН України до переліку фахових наукових видань, 1 – у зарубіжному науковому періодичному виданні країни ЄС. Апробація матеріалів дисертації проведена шляхом участі у 4 науково-творчих, науково-практичних конференціях міжнародного та всеукраїнського рівня.

Разом з тим, доведення наукових положень будь-якої глибокої роботи, до яких можемо зарахувати і дисертацію Старцева Д. А., не виключає наявності **питань**, що потребують уточнення:

1. Хотілося би попросити Вас ще раз проартикулювати Ваше розуміння явища полісемії, що властиве, як впливає з результатів дослідження, не тільки нотним знакам (с. 33), але й графічним (с. 66–67, с. 162).

2. З огляду на спостережену бі(полі)функціональність графічних знаків у контексті явища полісемії, що було розкрито у тексті дисертації на багатьох прикладах (однак, не отримало у висновках конкретизації), будь ласка, перелічіть ті традиційні графічні знаки та їх комбінації, які набули в творах Й. Брамса розширеної семантики.

3. Продовжуючи цю лінію міркувань та враховуючи, що проведений аналіз торкався не тільки графічних, але й словесних знаків (які часто виступали аналогами перших), в нас виникли роздуми щодо складного перебігу процесів знакового функціонування. Залежно від контексту один знак, може мати кілька смислових значень, або навпаки – різні знаки – можуть відсилати до ідентичного смислового значення. Тож, спираючись на аналітичні матеріали Вашого дослідження нотних текстів Й. Брамса, наведіть, будь ласка, приклади знаків, смислове значення яких однакове (тобто, спрямовує до одного й того ж самого об'єкта, явища, властивості, процесу), а знаки, що його позначають – різні.

4. Розкрийте, будь ласка, детальніше Вашу мотивацію звернення у Третьому розділі дисертації до осмислення мотивно-варіаційного розвитку крізь призму гештальт-принципу в аналізі камерно-ансамблевих творів Й. Брамса (п. 3.2). Також, прошу Вас уточнити, чому означений ракурс аналізу не був взятий до уваги у Другому розділі роботи при розгляді фортепіанних нотних текстів композитора (приміром, Варіацій на тему Р. Шумана оп. 9)?

Висловлені запитання і міркування не заперечують наукових здобутків автора дисертації, які були одержані ним особисто з дотриманням принципів академічної доброчесності. Дисертація є оригінальною науковою працею, яка за актуальністю своєї теми відповідає сучасним науковим запитам. Цитування ідей інших авторів має відповідне посилання. Оформлення списку використаних джерел у тексті дисертації відповідає діючим бібліографічним вимогам Національного стандарту України 8302:2015 «Інформація та документація. Бібліографічне посилання. Загальні положення та правила складання». Незначні технічні похибки (наприклад, дублювання абзацу с. 121–122) не знижують загальне позитивне враження від змісту дисертаційної праці та не впливають на високу оцінку володіння дисертантом академічним стилем письма.

**Висновок.** Відтак резюмуємо, що дисертаційне дослідження Старцева Дмитра Андрійовича на тему «Авторські графічні знаки в фортепіанних та камерно-ансамблевих нотних текстах Йоганнеса Брамса» за актуальністю, ступенем наукової новизни, теоретичною і практичною цінністю здобутих результатів та обґрунтованістю висновків відповідає спеціальності 025 – Музичне мистецтво (галузі знань 02 – Культура і мистецтво), вимогам пп. 5–9 «Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії», затвердженого Постановою КМУ від 12.01.2022 р. № 44 (зі змінами згідно Постанови КМУ № 341 від 21.03.2022 р.), а також нормам, встановленим наказом МОН України «Про затвердження Вимог до оформлення дисертацій» (від 12.01.2017 р. № 40), що дає обґрунтовані підстави для присудження Старцеву Дмитру Андрійовичу ступеня доктора філософії зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво.

**Офіційний опонент:**

доктор мистецтвознавства,  
доцент кафедри культурології та  
міжкультурних комунікацій  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв



Анастасія КРАВЧЕНКО