

## ВІДГУК

офіційного опонента на дисертацію Старцева Д. А. «*Авторські графічні знаки в фортепіанних та камерно-ансамблевих нотних текстах Йоганнеса Брамса*», представлену на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»).

Проблема, якій присвячена дисертація Д. Старцева, є **актуальною** для вітчизняного і світового мистецтвознавства. По-перше, вона знаходиться в руслі музичної семіотики – відносно молодого відгалуження теоретичного музикознавства, що має свою традицію в Україні. По-друге, поставлені Д. Старцевим питання тісно пов'язані з теорією музичного виконавства, зокрема з проблемами аутентичного тексту твору, адекватної виконавської інтерпретації та текстологічного аналізу музичних артефактів, які викликають сьогодні велику увагу музикологів і музикантів-практиків у всьому світі. По-третє, романтичний світ музичних творів Й. Брамса, який сприймається сьогодні на тлі бурхливих і в певній мірі деструктивних процесів, що відбулися у музиці минулого сторіччя, і відбуваються зараз під гаслами постмодернізму, зберігає велику привабливість, естетичну та етичну цінність для людей ХХІ сторіччя. Зазначені чинники актуальності можна розглядати як три незалежні координати, що окреслюються уявний простір дослідження Д. Старцева.

**Об'єкт, і предмет** дисертації, а також мета роботи визначені чітко. **Метою** є розкриття механізму функціонування знаків в нотних текстах Й. Брамса на підґрунті наукових положень загальної і музичної семіотики. У формулюванні **завдань** дисертант робить наголос на методологічних проблемах роботи, а саме – на узагальненні положень загальної та музичної семіотики, осмисленні принципів музичного семіозису та чинників інтерпретації нотних знаків, розробці семіотичного підходу до вивчення нотного тексту. П'ятим завданням є аналіз «знакового функціонування в нотних текстах Й. Брамса». Усі завдання між собою логічно пов'язані та вирішуються в дисертації послідовно: методологічні питання – в першому розділі, аналітичні завдання – в другому і третьому розділах.

Одразу підкреслимо **новизну роботи** Д. Старцева, яка не викликає жодного сумніву. Є тільки деякі зауваження щодо її формулювання. Наприклад, перший пункт описання новизни у Вступі оформлено наступним чином: «вперше узагальнені наукові положення семіотики і музикознавства, які обґрунтовують розуміння нотного тексту як самостійної знакової системи». Однак сам же Д. Старцев далі у тексті аналізує низку концепцій, які обґрунтовано пояснюють нотний текст як специфічну семіотичну систему. Отже, більш точним буде зазначити, що в даній дисертації *вперше представлено оригінальне авторське* «розуміння нотного тексту як самостійної знакової системи». Наступна теза також по суті відбиває новизну роботи. Йдеться про те, що в ній «доведено індивідуальність знакової системи нотних текстів Й. Брамса як чинника його авторського стилю». Ми

підтверджуємо, що в автору дійсно вдалося продемонструвати в новому ракурсі оригінальність авторського стилю Брамса і переконливо встановити індивідуальні риси системи музичної нотації композитора. Це значний здобуток дисертанта. Однак маємо зробити поправку: не нотні знаки є «чинниками авторського стилю». Навпаки: це композиторський стиль, який відображає особливості світовідчуття, темпераменту, логіки мислення, художнього досвіду та інших властивостей персони творця, є чинником специфічних засобів графічної фіксації музичної форми. Імовірно це і малося на увазі. Інші формулювання новизни є цілком коректними.

Наша **методологічна оцінка** роботи є позитивною. У цілому вона співпадає з тим, що про це пише дисертант у Вступі. І тут, щоправда, є маленькі зауваження щодо формулювання. «Сутність методу семіотичного підходу» - не дуже вдала вербальна конструкція. Звичайно поняття підходу розуміють як більш високу за рівнем категорію по відношенню до методу, або як сукупність методів. Втім, невдалий вираз – не велика проблема. Більш важливим є те, що семіотичний підхід не є однорідним в плані застосованих методів. В літературі навіть йдеться про різні семіотичні підходи. Скажімо, Д. Старцев декларує свою причетність напряму логіко-математичної семіотики (праці Ч. Пірса, Ч. Морріса та музикознавців, які дотримуються даного наукового вектору). Менш декларативно, однак, на наш погляд, вельми результативно в роботі застосовано лінгвістичний підхід до тексту (звернення до понять контексту, синтаксичної структури музичного мовлення). Корисно застосовано в дослідженні історичний метод. «Виконавський метод» наукового дослідження ми не можемо підтвердити. Навряд чи такий існує. Імовірно йдеться про виконавський аналіз нотного тексту, який опирається в даній роботі на семіотичний підхід та комплекс загальнонаукових методів (індукція, дедукція, порівняння тощо). Що стосується «структурно-композиційного методу», то ми можемо визнати його присутність в якості методу музичної творчості Брамса, який досліджується.

Розглянемо **структуру роботи** та головні **досягнення автора**.

Перший розділ – «Семіотичні аспекти вивчення нотного тексту». В цьому розділі дисертант переконливо продемонстрував широку ерудицію і володіння теоретичними положеннями семіотики. Д. Старцев проявив бездоганну добросовісність щодо цитування, переказу своїми словами та перекладу думок іноземних авторів на українську мову. Більшість задіяних праць презентують англійськомовну наукову традицію. Деякі положення, до яких звертається дослідник, можна було б і не наводити, бо вони є або хрестоматійними, або повторюють подібні думки різними словами, або вносять деякий розлад чи небажану термінологічну строкатість в теоретичний дискурс. Втім, деяку інформативну перенасиченість тексту можна виправдати завданням зближення наукових апаратів західного і українського музикознавства. Дуже позитивно, що молодий вчений дав собі раду познайомитися самому, і познайомити читачів з працями Агаву, Дальхауза, Кшенека, Лердала, Наттєс, Тарасті, Рейбрука, Себеока та ін.

представників західної музичної семіотики. У списку джерел значиться 165 праць зарубіжних авторів. Деякі джерела ґрунтовно вивчені і використані для уточнення теоретичного підходу. Деякі просто зазначені. І це добре. Для українських музикознавців буде корисно навіть подивитися список літератури до дисертації пана Старцева, щоб оцінити масштаб сучасної музичної семіотики та її тематичні відгалуження. Українська семіотика також знайшла відбиття в роботі, хоча і в більш скромному вигляді. В майбутньому ми радимо дисертанту приділити увагу працям Р. Болховського, В. Гошовського, С. Гриці, О. Козаренка, О. Полякова, І. Пясковського, Ю. Созанського, Д. Терентьєва, І. Юдкіна, які репрезентують традицію розробки семіотичного музикознавства в Україні.

В тексті першого розділу наведено чіткі теоретичні формулювання, необхідні для здійснення подальшого аналізу нотного тексту. Вони стосуються екзистенції музичного твору, його ідеального і матеріального існування. Нотний текст дисертант вважає формою існування музичного твору. Це так. Нотний текст – це твір, і в нього є творець. Однак цей твір стоїть не на тому самому онтологічному рівні, що уявні звукові образи в свідомості композитора чи виконавця. Цей твір має допоміжний, утилітарний характер. Його смисл і цінність обумовлена смислом і цінністю ідеальної природи. Імпліцитно така позиція приймається дослідником.

У розділі обговорюються аспекти синтагматики і парадигматики музично-графічного тексту. Класифікуючи нотні знаки, Д. Старцев категорично відносить усі нотні знаки до типу символів. Однак при цьому він не заперечує більш вірному судженню Дж. Гріра, який помічає в нотному тексті ознаки усіх трьох знакових типів (за Пірсом): індексів, символів та іконічних знаків. Ця недомовленість не дуже заважає дослідженню, бо в аналітичних розділах дисертації морфологічні властивості графічних знаків не розглядаються.

Ретельне вивчення поглядів різних авторів навели дисертанта на власні висновки. Одним з них стала спроба пояснити полісемію музичних знаків. Ця спроба має у своїй основі вірну і глибоку думку щодо принципової відкритості процесу означення і можливості його необмеженого розгортання «в усі боки», як у бік знаходження безлічі значень для одного знакового носія, так і у бік знаходження безлічі знакових тіл для означення одного фізичного чи ідеального денотату. Однак, на наш погляд, «концепція безмежної генерації інтерпретант», яку автор цінує дуже високо, поки що не знайшла свого ясного і несуперечливого втілення в контексті даного дослідження музичного письма. Якщо йдеться про художньо-образний смисл музичної форми твору – полісемія є атрибутивною і бажаною властивістю знаків. Якщо йдеться про нотний запис, то полісемія – негативний наслідок недосконалості графічного засобу фіксації звукової форми. Коли композитор фіксує на папері (пергаменті, гравірувальній дошці) певні рисочки, плямочки, фігури, слова, він не прагне полісемії. Він прагне того, щоб музиканти-виконавці розуміли такі знаки не в безмежному, а в обмеженому

значенні. Коли композитор поєднує декілька знаків, він не розширяє їх значення, а просто отримує новий знак з новим значенням.

Важливим положенням першого розділу є таке твердження: «Структури мотивів, фразування, артикуляції є десигнатами та належать знаковій системі нотного тексту. Коли йдеться про образну частину твору, то ми переміщуємося в інший знаковий вимір». Таким чином Д. Старцев визначає мотивну структуру, фразування і артикуляцію як орієнтири подальшого текстологічного аналізу. При цьому справедливо наголошується роль контексту в тлумаченні графічних знаків.

Після детального розгляду різних теоретичних положень музичної семіотики, Старцев зупиняється на концепції Ж.-Ж. Наттє, «яка пропонує аналіз символічних форм (нотного тексту як одної з них) на нейтральному рівні, тобто, в «нейтралізованому» стані від поетичних та естетичних впливів». Сприйнятий від Наттє метод нейтралізованого аналізу дозволяє Старцеву не зосереджувати увагу на естетичній природі музики та її психологічному впливі. Графічний текст, згідно з цим методом, розглядається під кутом зору його синтагматики та семантики. При цьому синтагматичні відношення різних знаків дуже детально описуються від першого такту твору до останнього. Так само ретельно обговорюються значення цих знаків, тобто – властивості та елементи звукової форми, на які ці знакові носії вказують.

«Нейтралізований» аналітичний підхід стерильно витримується Старцевим протягом всього дослідження. Лише рідко автор щось говорить (може за музикантською звичкою) про десигнати тих звукових форм, які «стоять» за нотними знаками. Тобто – про виразні ефекти, естетичні враження, художній смисл тої звукової форми, яку позначив нотами композитор, і яку так прискіпливо аналізує дослідник. Вважаємо, що в роботі Старцева представлено дуже цікавий, рідкісний науковий експеримент, що доводить можливість повного відсторонення від будь-якої іншої герменевтики, окрім пояснення значень графічних знаків. Втім, на базі отриманого аналітичного матеріалу може бути розгорнута розкішна герменевтика художніх смислів тих звукових форм, які були придумані та записані Йоганнесом Брамсом, а потім повністю розшифровані Дмитром Старцевим.

**Другий і третій розділи дисертації** цілком присвячені текстологічному аналізу творів Й. Брамса під кутом зору використаних композитором знаків (переважно йдеться про знаки артикуляції та фразування). Ці розділи так само, як і перший розділ роботи, насичені інформацією, цікавими спостереженнями, влучними висловленнями. Вони дуже професійні, ретельні, коректні в музично-теоретичному плані. Вони також є результатом великої і кропіткої роботи дисертанта.

Одна з особливостей проведеної аналітичної роботи полягає в тому, що, Старцев знаходить виправдання кожному навіть самому крихітному артикуляційному чи іншому графічному знаку в партитурі творів Брамса, не звертаючись до образного змісту відповідної звукової форми, а пояснюючи

цей знак тільки виходячи з логіки музично-мовної системи, або логіки тематичної композиції. Тобто, семіотика графічних знаків знаходить тут опору в семіотиці музично-мовної системи. У результаті застосування методу «нейтрального аналізу» дисертантові вдалося скласти чітке уявлення про функції графічних знаків як носіїв інтонаційного сенсу в нотних текстах Й. Брамса, що належать до пізнього періоду творчості композитора, виявити властивості авторського мислення й стилю цього періоду. Як зазначено в роботі, особливості жанру камерної мініатюри дали композиторові змогу «відобразити свій внутрішній світ з особливою деталізацією висловлювання».

Очевидно що Старцева не цікавить система нотного письма в цілому. Він починає аналітичну роботу одразу з положень щодо застосування Брамсом знаків ліги та акценту, які мають своїми референтами типи артикуляції тонів і одиниці фразування музично-мовленнєвого процесу. Дисертант обгрунтовано і послідовно розкриває значення ліги і акценту, як і було обіцяно, в контексті засобів музичної виразності, а саме – в контексті синтаксичних і композиційних (тематичних) структур. Старцев доводить багатофункціональність графеми «ліга», яка має «базове значення зв'язної гри», але «у новому контексті стає маркером мотивної структури». Цікаво: зазначена зміна в інтерпретації знаку ліги є специфікою партитур Брамса, чи подібна двозначність вже спостерігалася раніше в творчості інших майстрів?

Також встановлюється і особливе значення графеми «акцент», якою Брамс позначає «опорні точки інтонаційного розгортання». Ми не знайшли авторського пояснення поняття «опорної точки». Здається, що за виразом «опорна точка» криється певне особистісне психологічне уявлення дисертанта про характер розвитку музично-інтонаційної форми. Також дисертант показав, яким чином акценти використовуються Брамсом для позначення синкоп. Імовірно, це теж не є чимось новим для організації музичного ритму і відповідної практики музичної нотації. Далі до розгляду включається знак «вилки». І тут також автор вдало виявив особливості інтерпретації даного знаку в нотних текстах Й. Брамса.

На жаль, сприйняттю концепції автора дещо заважає відсутність загального огляду семіотичного простору нотного тексту. З цієї причини виникають різні непорозуміння. Ми не змогли зрозуміти: чи вважає дослідник тактову риску елементом музичної нотації, чи ні? Здається, що не вважає. Ось його думка: «Важливо зазначити, що музичні фрагменти, які перебувають у регулярній ритмічній сітці, можуть бути позбавлені графічних знаків. Але будь-яке зміщення точок мотиву по відношенню до структури такту відзначається автором». На наш тверезий погляд, «регулярна ритмічна сітка» або «структура такту» - це такі властивості музичної форми, що мають чітке графічне відображення. Вони позначаються за допомогою положення нотних знаків у просторі ділянок нотного стану, відокремлених тактовими рисками. Отже, виникає думка, що тактові риси та інші знаки фіксації метроритму дисертанта просто не цікавлять. Так само, його не цікавлять словесні елементи нотного тексту, які А. Сокол називає експресивними

ремарками. Здається, автор не вважає їх повноцінними знаками. Це можна вивести з такого зауваження: «...якщо «експресивні» ремарки розкривають авторське трактування образного змісту свого твору, то графічні – особливості мислення композитора, втілені в його індивідуально-творчому стилі». Хіба експресивні ремарки не є графічними знаками, і не входять до системи музичної писемності, і не відбивають особливостей мислення композитора? Цілком допустимо, що автор не хоче досліджувати якісь елементи і сторони музичної нотації. Але можна було попередити читачів про прийняті обмеження щодо кількості та якості досліджуваних музично-графічних знаків, а ще краще – пояснити причини такого обмеження.

У третьому розділі («Функції графічних знаків в умовах партитурної нотації») на матеріалі Фортепіанного квінтету *op.* 34, Тріо *op.* 114, Сонати для кларнета і фортепіано *op.* 120 №2 автор розкрив значення графічних знаків у текстах, створених на основі притаманної Й. Брамсу техніки «розвивальної варіації». Вагомим висновком аналізу є, наприклад, таке твердження: «Диференціація графічних знаків відносно шарів фортепіанної фактури свідчить про багатоголосність мислення Й. Брамса».

Можливо, найбільш цінним здобутком аналітичних розділів роботи Старцева є виявлення методом «нейтрального аналізу» нотного тексту творів Брамса особливостей поетики майстра, зокрема синтаксичного розвитку і техніки побудови тематичної композиції. Тут міститься одне з головних положень дослідження, яке коротко можна визначити так: графіка нотного тексту відбиває логіку композиторського мислення, його особливості, його авторський стиль. Як пише Старцев: «Розглянуті на матеріалі фортепіанних жанрів семантичні ситуації, що виникають на основі кореляції графічних знаків з контекстуальними умовами їх вживання, доводять їх причетність до стильового рівня художнього узагальнення, надаючи їм значення однієї з індивідуально-авторських констант композиторської творчості Й. Брамса, які віддзеркалюють специфічні властивості його особистості». Д. Старцев запевняє: в партитурі відбивається не тільки акустична форма, але також і логіка композиції, конструктивний задум. Аналіз нотного тексту веде до розуміння цього композиційного задуму, а вже від уявлення про нього дослідник може перейти до інтерпретації, до інтелектуального опанування художньо-образного смислу твору.

#### **Зауваження і запитання.**

Окрім запитань, які виникли по ходу обговорення здобутків дисертанта, є ще декілька окремих. Як здається опоненту, відповіді на них можуть допомогти Д. Старцеву прояснити певні положення його концепції.

1. Цікавою є спроба дисертанта використати в якості аналітичного інструменту поняття «гештальту», яке колись було терміном психології (Келлер, Кофка), а нині отримало широкий ужиток, різні наукові та псевдонаукові конотації. Здається, що в дослідженні Старцева особливої потреби в цьому новому терміні немає. Його можна замінити більш звичними і – головне – краще узгодженими між собою термінами. Однак, можливо ми помиляємось, і таке поняття є необхідним. Спробуємо це з'ясувати і

поставимо такі питання: Що таке гештальт-принцип в музиці, і в чому специфіка його прояву в творах Брамса? Якщо гештальт є синтаксичною одиницею музичного мовлення, то чим він відрізняється від фрази і речення? Якщо гештальт є морфологічною одиницею, то чим він відрізняється від інтонеми? Якщо це композиційна одиниця, то чим він відрізняється від мотиву (в значенні короткої теми) або теми як конструктивного елемента? Може гештальт – це семантична одиниця, що еквівалентна поняттю «художній образ»? Буде добре пояснити також вираз «Первинна гештальт-форма» (гештальт – це, власне, і є форма в першому значенні цього слова). Допускаємо, що використання в роботі Старцева поняття «гештальт», врешті решт, буде корисним для нашого музикознавства.

2. На сторінці 78 наведено судження, яке є не дуже «прозорим», хоча є важливим для аналітичного підходу Старцева: «Серед стійких особливостей стилю композитора як такого назвемо: оперування малими одиницями тематизму, специфічне відчуття музичного часу, ретельна робота з нотним текстом, нарешті, – потреба у візуалізації своїх творчих намірів за допомогою різноманітних графічних знаків». Спробуємо прояснити думку автора за допомогою запитань: а) Наскільки малими одиницями тематизму оперує Брамс? Чи зовсім він не оперує великими одиницями? В яких умовах композитор оперує малими одиницями (одне діло – пісенні форми, інше – розробка у сонатній композиції)? б) Що означає специфічне відчуття музичного часу? Не таке, як у всіх інших людей, інших композиторів, інших романтиків? в) «Потреба у візуалізації творчих ідей за допомогою графічних знаків» – це специфічна мотивація представників образотворчого мистецтва, або каліграфії. Чи дійсно є свідчення того, що Брамс тяжів до графічного мистецтва, малювання, креслення схем? г) Теза про «різноманітність графічних знаків» також потребує підтвердження. Можна запитати: скільки типових графічних знаків (графем) використовує Брамс? Якою є щільність різних графічних знаків (їх кількість у розрахунку на якусь одиницю тексту) в партитурах Брамса у порівнянні з партитурами інших композиторів?

3. Старцев вважає, що здійснений ним аналіз нотних текстів обраних фортепіанних творів Й. Брамса дозволив диференціювати артикуляційні та фразувальні знаки. В загальному плані така диференціація вже досить чітко проведена музикознавцями. Зокрема пошлемося на класичну працю Германа Келлера «Phrasierung und Artikulation» та роботи І. Браудо.

Підведемо підсумки. **Теоретичне значення** дослідження Старцева є в тому, що воно розширює вітчизняне русло музичної семіотики і здійснює помітний крок на шляху створення семіотичної теорії музичного письма. Воно уточнює методіку і низку положень музично-текстологічного аналізу, сприяє введенню до музикознавчого ужитку наукових поглядів західних музикознавців. Також це дослідження репрезентує в новому світі музичну поетику, стиль та творчу особистість Йоганнеса Брамса.

**Практичне значення** роботи обумовлюється можливістю її включення в навчальний процес історико-теоретичної підготовки музикознавців, фахової підготовки музикантів-виконавців, зокрема в напрямку оволодіння

поетикою композиторів-романтиків і підготовки артистів до інтерпретації музичних творів Й. Брамса.

Робота має гарні **перспективи** подальшого розвитку в напрямку уточнення словесних виразів «мотивна ліга», «артикуляційна вилка», «функціональне поле знаку» та інших, які зустрічаються в аналітичних описаннях нотного тексту і можуть бути приведені до наукового статусу термінів. Інший вектор роботи – розширення кола досліджуваних знаків музичної нотації, встановлення їх типології, виявлення парадигматичних взаємовідношень. Перспективним є також напрямок дослідження «знакових стратегій» композиторів (цей цікавий зворот вартий подальшої розробки).

**Літературне оформлення** тексту дисертації заслуговує високої оцінки. Текст роботи оформлений грамотно і ретельно. Усі наведені фрагменти текстів інших авторів супроводжуються необхідними посиланнями, або (якщо вони іноземні), вони охайно перекладені на українську мову, або коректно викладені своїми словами.

Таким чином, на основі аналізу тексту дисертації і знайомства з публікаціями автора, ми приходимо до наступного **висновку**: праця Дмитра Старцева «Авторські графічні знаки в фортепіанних та камерно-ансамблевих нотних текстах Йоганнеса Брамса» є завершеним, самостійним, актуальним, інноваційним, теоретично обґрунтованим, високо інформативним, методологічно і практично цінним дослідженням. Дисертант проявив фундаментальну теоретичну підготовку в галузях загальної теорії знаку, музичної семіотики, теорії музичної мови, вільне володіння музичним матеріалом, креативність, художню інтуїцію, здатність до кропіткої аналітичної роботи.

На зазначених підставах ми стверджуємо, що Дмитро Старцев заслуговує присудження наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»).

Професор кафедри музичного мистецтва і хореографії  
Південноукраїнського національного педагогічного  
університету ім. К. Д. Ушинського,  
доктор мистецтвознавства, професор

Шип С. В.

