

ВІДГУК
офіційного опонента
на дисертацію **Середюк Ірини Мирославівни**
«Семантика музичного портрету
у клавірно-фортепіанній творчості XVII-XX століть»,
представлену на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства (доктора філософії)
за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво

Середюк Ірина Мирославівна обрала для своєї роботи тему, яка дозволяє виявити принципову близькість питань історії мистецтва, психології творчості, культурології, естетики, герменевтики та музикознавства. Об'єднуючим для всіх названих питань чинником стає феномен музичного портрету, культурно-історичні та стилістичні особливості якого конкретизуються дисертанткою на прикладах клавірно-фортепіанної творчості композиторів XVII–XX століть. Авторка пов'язує цей феномен з проблемою музичного тексту, що не тільки обумовлює принципи новизни в дослідженні, а й дозволяє побачити його перспективи в зв'язку з вивченням інтертекстуальних аспектів мистецтва інструментального портретування. Цей напрям роботи є відчутним внеском в оновлення семантичного поля жанру музичного портрету та розширює відомості про базові особливості цього феномену, що становить теоретичну значимість представленого до захисту дисертаційного дослідження. Крім того, наукова новизна даної роботи полягає також у демонстрації методології портретування як інструменту, який дозволяє, з одного боку, фіксувати різноманіття особистості, що потрапила в фокус уваги композитора, з іншого, представити його результати в деякій «уніфікованій» формі, як узагальнюючої всі знання «портретиста» про свого героя, показуючої ставлення до нього самого автора, сучасників, що свідчить про синтетичність основи жанру музичного портрету.

Структура дисертації відповідає її головним завданням і сприяє їх послідовному вирішенню. Усі розділи та підрозділи роботи завершуються переконливими висновками, що певним чином підсумовуються,

узагальнюються наприкінці усього дослідження. Відмітимо також наявність уточнюючих посилань, які стають цікавою прикметою дисертаційного тексту, що розширює його межі, хоча іноді і ускладнює сприйняття, оскільки буквально захльостує фактологією.

Фундаментальність дисертації забезпечується суміщенням у неї аналітичного, ретроспективного, структурного, історико-компаративного, культурологічного, біографічного та жанрового методів, а також методу текстологічного аналізу.

Перший розділ дисертації «Мистецтвознавчий базис дослідження портрету в музичній творчості» представляє осмислення мистецтва портретування з боку теоретичної, переважно музикознавчої, думки. В ньому проведено аналіз основних теоретичних положень, важливих з точки зору дисертаційного дослідження: виконано опис праць з теорії портретування та автопортретування; проведено узагальнення положень обраних джерел; наводяться існуючі типології портрету та автопортрету у музичному мистецтві (зокрема, Л. Казанцевої, Лі Юньцзе, Г. Ляшко, А. Ефроса); виявлено аспекти співвіднесення у портретному творі авторського і залученого матеріалу. При цьому зауважується, що портретний задум композитора реалізується у вигляді програмного заголовка, автобіографічності чи кодованих послань, а до засобів портретних характеристик залучаються узагальнення через стилізацію, жанрову модель, цитування, парафразування, монограмування, прийоми алюзії та сигнатури. Все це разом допомагає як формуванню в опусі комплексної ідентифікації творчої постаті, так і утворенню своєрідного семіотичного поля складових образу.

Музичне портретування розглядається авторкою у поєднанні двох боків портретуємої особистості – внутрішньої (почуття, переживання, світогляд герою) і зовнішньої (особливості зовнішності герою, що можна зафіксувати відповідними часово-просторовій та інтонаційній природі музиці прийомами). Як наслідок музичні портрети постають як динамічний

результат складного творчого процесу аналізу, формування та об'єднання уявлень і різних точок зору з приводу особистості конкретного герою, портрет якого створюється в умовах того історико-культурного контексту і тієї національно-стильової традиції, до якої він належить.

Особливо місце в теоретичних викладках першого розділу займає явище автопортрету, який будучи жанровим різновидом портрету, несе в собі його ознаки. Акцентується увага на феномені автопортрету-маски, що є, на погляд п. Середюк, «особливим різновидом авторської самоідентифікації, що має естетичний і психологічний виміри. .. та відрізняється позицією вуалювання істинної сутності образу чи його ідеалізації» (с. 51 дослідження).

Істотно доповнює жанровий спектр музичного портрету особливий тип портретування, який представлений у творах з різним формулюванням «посвят» («*homage à ...*» як данина поваги) у заголовку, а також у п'єсах меморіального плану («*in memoriam*»), які формують особливий тип інтертекстуальних зв'язків.

В другому розділі дисертації **«Музичний портрет у клавірному мистецтві останньої третини XVI – першої половини XVIII ст.»** у якості аналітичного матеріалу обрано твори представників англійської та французької шкіл означеного часу та виявляються особливості п'єс Дж. Булла, Дж. Фарнебі і Ф. Куперена, як важливих репрезентантів жанру музичного портрету. В цілому твори, що аналізуються в даному підрозділі можна поділити на портрети, автопортрети (жиги «Д-р Булл власною персоною» Дж. Булла, «Мрія (сон) Джиля Фарнебі», гальярда «Його відпочинок», «Його настрої / гумор / дотепність» і «Пиха Фарнебі» Дж. Фарнебі) та на неконкретизовані за певними персонажами (до них відносяться кілька «Масок» Дж. Фарнебі, «Французькі фолії, або маски» Ф. Куперена, наприклад). Різні нюанси музичного портретування виявляє і ритміка, і тонально-гармонічний плани, і виконавські ремарки, але при цьому акцентується фактурний чинник та особлива увага приділяється специфіці тематичного матеріалу та його розташуванню.

До кожної групи творів авторка знаходить влучні аналогії з мистецтва живопису. Так, наприклад, виконання характеристичного автопортрету в музиці багато в чому подібно особливостям розвитку акварельного живопису у той час; «мікромаски» Дж. Фарнебі за структурою схожі на підготовчі ескізи-мініатюри до олійних полотен чи портретів західноєвропейських майстрів XVI–XVIII ст., а деякі п'єси з «Французьких фолій, або масок» Ф. Куперена перегукуються з особливостями репрезентативних, парадних портретів або алегоричного портретного живопису відповідного історичного періоду.

Третій розділ дисертації **«Різновиди жанру музичного портрету в творчості композиторів кінця XIX – початку XX ст.»** також аналітичного спрямування. Він складається з трьох підрозділів, де перший представляє компаративну характеристику «Полішинелей» С. Рахманінова з циклу «П'єси-фантазії» (1892), Е. Вілла-Лобоса (1918) з першого зошиту сюїти «Сім'я малюка»; матеріал другого підрозділу присвячений розгляду восьми жіночих портретів в циклі «Сад Марії» Ж. Дандло – «Марія», «Анжела», «Соня», «Фані», «Мерлін», «Ядвіга», «Лола» і «Гугетта»; у третьому підрозділі представлені твори А. Казелли, а саме п'єси під загальним заголовком «У манері ...», що репрезентують портрети композиторів зламу XIX–XX століть. Вони поєднані з підзаголовками різними мовами – французькою, німецькою чи латиною. Серед них: «Р. Вагнер» («Einleitung des 3. Aufzuges»), «Габріель Форе. Романс без слів» («Gabriel Fauré: Romance sans paroles»); «Йоганнес Брамс: Інтермецо» («Johannes Brahms: Intermezzo»); «Клод Дебюссі: Антракт, що підводить до драми» («Claude Debussy: Entr'acte pour un drame en preparation»); «Ріхард Штраус: Надокучлива симфонія» («Richard Strauss: Symphonia molestica»); «Сезар Франк: Арія» («César Franck: Aria»). Пізніше А. Казелла повертається до цієї ідеї, створюючи разом з М. Равелем подібний цикл, а конкретніше два твори з нього: № 7 «Венсан Д'Енді: Прелюдія до післяполуденного відпочинку аскета» та № 8 «Моріс Равель: Альманзор, або Весілля Аделаїди». Все п'єси «орієнтують на певну

жанрову і образну семантику, яка викликає асоціації з творчими пріоритетами обраних А. Казеллою композиторів і покликана спрямувати виконавців і слухачів до пошуку відповідностей у їх стильових манерах» (с. 147 роботи). В них за допомогою стилізацій та алюзій репрезентуються епохальні стильові особливості творчості перелічених композиторів.

Таким чином п. Середюк в третьому розділі роботи вибудовує наступну панораму музичного портрету: від знакових образів та асоціацій національного світу кожного з композиторів в «Полішинелях» С. Рахманінова та Е. Віла-Лобоса та «Саду Марії» Ж. Дандло до діалогу у «галереї» А. Казелли, основою якого стає не тільки виявлення поваги, а й «прагнення знайти точки дотичності, співставити чи протиставити власні творчі методи тощо» (с. 175 роботи).

Не може поза увагою залишитися широке коло проаналізованої в дисертації наукової літератури: теоретичну базу дослідження складають праці з галузі естетики, філософії творчості, семантики, а також теорій стилю, музичного жанру, мініатюри, історії фортепіанної творчості, музичних текстології та портретології, тощо – всього задіюється в роботі 411 позицій літератури, огляд якої викладено на одинадцяті сторінках дисертації (с. 22–33).

Втім, наведені обґрунтовані міркування авторки дисертації, представлені в роботі аргументовані висновки, залишають деякі аспекти не до кінця роз'ясненими та потребують додаткових коментарів. Серед них виокремлено наступні:

1. в Вашій роботі важливого значення набуває складна категорія образу композитора, але вона не отримує роз'яснення, тому виникає питання: на яке саме визначення цієї категорії ви спираєтесь?
2. уточніть яку роль в представленому у межах Вашої роботи механізму інструментального портретування відіграють виконавські ремарки, представлені в проаналізованих творах та й взагалі яке місце займає виконавець?

3. на с. 3 та 35 дисертації Ви вказуєте, що Вами «систематизовано методи формування персоніфікованої семантики на відміну від символної системи маркування образу композитора в музичному портреті». Поясніть, будь ласка, дане твердження, зокрема уточніть різницю між методами формування персоніфікованої семантики та символною системою маркування образу композитора в музичному портреті.
4. у якості основного аналітичного матеріалу дослідження ви позначаєте ранні зразки звернення до «музичного портрету», репрезентовані в творчості Дж. Булла, Ф. Куперена та Г. Т. Муффата (с. 3, 21 дисертації). З чим пов'язано те, що твори перших двох композиторів отримують послідовну, багатоаспектну, розгорнуту характеристику на противагу творам Г. Т. Муффата, про які є лише згадка у посиланні на с. 92 роботи?
5. зауважимо некоректність вказівки хронологічних меж аналітичного матеріалу, що залучається в дисертації, у якості основного. Заявлені в темі роботи часові обмеження сприймаються континуально, хоча з вказаних чотирьох століть розглядаються лише окремі історичні періоди, а саме камерна клавірна і фортепіанна творчість відповідно XVI–XVII і кінця XIX – початку XX століть. Крім того, нижня та верхні межі також не відповідають тому, що представлено у змісті, вступі роботи та й надалі в її основному тексті, оскільки в дисертації задіюються твори *останньої третини XVI – першої половини XVIII ст. та кінця XIX і початкового п'ятнадцятиліття XX століття.*
6. помічається неточність вживання деяких слів та понять. Так, на с. 2 дисертації п. Середюк пише: «Дослідження музичного портрету лежить в площині перетину багатьох наукових дисциплін – філософії, психології творчості, естетики, культурології, історії мистецтва, герменевтичного аналізу, теорій стилів, інтертекстуальності, пам'яті культури та ін.». Це майже так само повторюється на с. 177 роботи: «Аналіз наукової літератури показав, що дослідження таких явищ

відбувається на перетині багатьох наукових дисциплін – філософії, мистецтвознавства, психології творчості, естетики, культурології, жанрології, герменевтичного аналізу, теорій стилів, комунікації та інтертекстуальності». Також ця фраза є присутньою в авторефераті дисертації. Звісно, що інтертекстуальність, комунікація, пам'ять культури, герменевтичний аналіз не відносяться до наукових дисциплін. Потрібно було написати, наприклад, теорія комунікації або теорія інтертекстуальності, тощо. Також, до певних помилок ми відносимо наступну фразу на с. 2: «Для аналізу було відібрано тільки ті твори, в яких зафіксовано конкретний образ». Потрібно було вказати персональний образ (як це ми бачимо на с. 20 роботи, наприклад).

Представлені зауваження та запитання, так само як і окремі нюанси, пов'язані зі стилістичними помилками є уточнюючими та не відносяться безпосередньо до вирішення завдань дисертації, отже, не впливають на позитивне враження від представленого до захисту дослідження.

Вся проведена в дисертації різнобічна дослідна робота, яка базується на цікавих творчо-практичних спостереженнях дисертантки та послідовному вивченні механізмів музичного портретування, дозволяє стверджувати теоретичну цінність дослідження та його актуальне практичне значення.

Підводячи підсумок, підкреслимо, що дисертація п. Середюк – це цілком завершене і самостійне наукове дослідження, в якому дисертантка продемонструвала необхідний науково-теоретичний рівень підготовки, володіння методикою аналізу, дослідницьку зацікавленість, вміння робити глибокі спостереження. Репрезентований в роботі текстологічний підхід до вивчення феномену музичного портрету, безсумнівно, перспективний для подальших досліджень.

Дисертація Середюк І.М. відповідає вимогам МОН України щодо робіт даного профілю. Її результати пройшли апробацію і відображені в 11 публікаціях здобувача, в тому числі в 4-х наукових статтях, опублікованих у

періодичних виданнях, рекомендованих МОН України. Автореферат та публікації повною мірою відображають зміст дисертації.

На думку офіційного опонента, дисертація **Середюк Ірини Мирославівни «Семантика музичного портрету у клавірно-фортепіанній творчості XVII-XX століть»**, свідчить про те, що її авторка цілком заслуговує на присудження їй наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво.

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри історії музики
та музичної етнографії
ОНМА імені А.В. Нежданової



Грібінєнко Ю.О.

«30» квітня 2021 р.

