

ВІДГУК

офіційного опонента,

доктора мистецтвознавства СТАШЕВСЬКОГО Андрія Яковича
на дисертаційне дослідження ПЛЮЩЕНКА Максима Юрійовича
«Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона
композиторів Харкова кінця ХХ – початку ХХІ століть», подане на здобуття
наукового ступеня кандидата мистецтвознавства.

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Як відомо, процес академізації народного інструментарію, зокрема його гармоніко-баянної гілки, у вітчизняній музичній культурі виявився довготривалим та охопив майже усе ХХ століття. Його генеза сягає 1920-х років минулого століття та пов'язується з винаходом і розповсюдженням вдосконаленої конструкції ручної гармоніки у вигляді трирядного хроматичного баяна з повним набором басово-акордового акомпанементу та першими спробами виконання на ньому музичних творів світової класики. Цей процес, тобто перенесення музичного тексту в нові темброво-інтонаційні умови, на перших порах відбувався доволі болісно, адже призводив до певних художньо-стильових спотворень оригіналу в силу недосконалості комплексу інструментально-виражальних засобів тогочасного баяна та вимагав від музикантів не лише хисту, а й володіння професійними навичками щодо здійснення таких перекладень. З часом, тобто зі значним удосконаленням органології інструменту (й особливо з появою готово-виборних багатотембрових баянів) така проблема майже розчинилася, а сама практика перекладень в музичних професійних колах баяністів-акордеоністів трансформувалася в окремий і художньо повноцінний жанр перекладення-транскрипції, найкращі доробки якого (а це вторинні жанри під авторством І. Яшкевича, В. Подгорного, О. Назаренка, І. Тихончука й ін.) сьогодні увійшли до «золотого» фонду українського концертного баянного репертуару.

Зрозуміло, що справжнє мистецтво перекладення-транскрипції криється у досконалості адаптації музичного твору в інших жанрових умовах з максимальним збереженням художньої цінності оригіналу та широким втіленням і висвітленням виражальних достоїнств нового інструменту. І головними індикаторами в цьому виступають темброво-фактурні властивості, які у своєму трансформованому вигляді (найбільш з когорта виражальних засобів) виявляються спроможними до забезпечення нової мистецької якості.

У зв'язку з цим сам факт появи кандидатської дисертації М. Ю. Плющенко, спрямованої на осягнення темброво-фактурної специфіки в транскрипціях за участю баяна-акордеона, заслуговує безумовного схвалення і підтримки, а її актуальність не викликає сумніву.

Перш за все, і головне, що відрізняє дану роботу: в ній переконливо розробляється і презентується широка панорама вторинних жанрів у народно-інструментальному мистецтві за участю баяна-акордеона, розкривається їх специфіка через дослідження і висвітлення художньо-технологічних закономірностей створення і функціонування цього напряму музичної творчості, що у вітчизняному музикознавстві на рівні кандидатської дисертації порушено вперше.

Логіка розгортання наукового пошуку, що безпосередньо відбивається у формуванні позицій наукового апарату роботи (зокрема у визначенні мети, завдань, об'єкту та предмету), а також самій структурі дослідження виявляється доволі ясною і зрозумілою. Як і передбачається науковою методологією узагальнення і висновки в роботі підпорядковані окресленим завданням та здебільшого обумовлюють позиції наукової новизни роботи.

Зміст I розділу «Оркестр народних інструментів України: аспекти вивчення генези, творчості, художньо-національних атрибутів» висвітлює процеси еволюційного розвитку народно-оркестрового (й зокрема баянно-акордеонного) інструментарію в його проекції на виконавсько-композиторську творчість та окреслює місце й роль вторинних жанрів у цих

процесах. Автор дістає висновку, що в структурі сучасного оркестру народних інструментів баян виконує роль політембрового аналога симфонічних інструментів (духових, струнних) за рахунок володіння регістровою системою та готово-виборною системою лівої клавіатури. Це спостереження автор роботи здійснює не лише через свідчення зразків оригінальної баянно-акордеонної літератури, а й знаходить його і в творчих доробках вторинних жанрів.

Другий розділ дисертації – «Жанри перекладення і транскрипції: аспекти художньої інтерпретації» виявляється центровим в загальній структурі роботи, оскільки представляє теоретичне опрацювання зазначеної проблеми, через висвітлення сутнісних характеристик, методології та термінологічного апарату. Особливо важливим в цьому аспекті вбачається другий підрозділ роботи, тобто «Тембр і фактура як визначальні фактори у творчості за художніми моделями», в якому автор розробляє поняття «темброво-фактурного комплексу» та пропонує дефініцію цього поняття з огляду функціонування його в контексті вторинних жанрів.

Також, одним з найцікавіших епізодів дисертаційного дослідження М. Ю. Плющенко виявляється наступний, тобто третій підрозділ другого розділу, де здобувач не тільки характеризує теоретичні засади й технологію процесу перекладення-транскрипції, засновані на практичному досвіді представників харківської народно-інструментальної школи, а й описує власні штудії створення вторинного твору на основі узагальнених методологічних моделей опрацювання музичного першоджерела засобами трансформації темброво-фактурного комплексу.

Третій, найбільш об'ємний розділ роботи – «Транскрипції за участю баяна (акордеона) у творчості харківських композиторів», являє собою яскравий дискурс творчості в системі вторинних жанрів відомих представників харківської школи народно-інструментального мистецтва (а саме – Б. Міхеєва, О. Назаренка, А. Стрільця), який висвітлює не лише загально-інформаційну панораму цієї творчості, а й пропонує детальний і

всесторонній аналіз окремих зразків таких творів, з ретельною характеристикою технологічних рішень.

Висновки наприкінці дисертації носять достатньо вичерпний і переконливий характер. В них автор у стислому вигляді подає основну суть своїх наукових пошуків, що дає реальні підстави вважати тематику дослідження М. Ю. Плющенко і актуальною, і та такою, що відзначається конкретною новизною отриманих результатів, достатнім рівнем наукового мислення дисертанта, глибиною проникнення в обрану проблему, високим ступенем теоретизування та узагальнень.

Серед позитивних моментів роботи хочеться ще раз відзначити: актуальність дослідження обраної проблеми та важливість такого дослідження для практики народно-інструментального виконавства; рівень музично-теоретичного аналізу, сконцентрованого у третьому розділі роботи, що свідчить про повне володіння здобувачем методологічними засадами такого аналізу, його термінологічною базою тощо; теоретичні розробки складників системи виражальних засобів у проекції вторинних жанрів (зокрема концепції темброво-фактурного комплексу), що визначають реальну наукову новизну дослідження та професіоналізм автора; опрацювання великої кількості як для кандидатської дисертації першоджерел (понад 370 позицій), що говорить про всебічність і значну ґрунтовність дослідження зазначеної проблеми тощо.

Серед зауважень і запитань, які неодмінно становлять складову частину опонентського відгуку, хотілось би відзначити наступне.

1. Окреслені позиції, що визначають актуальність роботи (стор. 22 дис., стор. 1 автореф.), хоч і є важливими, але не являються предметоутворюючими для даного дослідження. На наш погляд, серед цих позицій не вистачає основоположної аргументації, тобто: важливість дослідження особливостей жанру транскрипції (зокрема його темброво-фактурної сторони) в народно-інструментальному виконавстві, який складає питому частку репертуару та протягом тривалого часу визначав художньо-

стильову спрямованість у процесі розвитку та академізації цього виду музичного мистецтва.

2. Як відомо, загальноприйнята класифікація вторинних жанрів передбачає існування цілого ланцюга жанрових різновидів (як-от: редакція, перекладення, інструментовка, транскрипція, аранжування, обробка, твір на тему), художні грані між якими часто є доволі розмитими, але ж ступінь трансформації першоджерела та використання комплексу залучених для цього процесу засобів доволі вирізняються. Презентуючи загальний доробок представників харківської народно-інструментальної школи в цьому напрямі, автор зараховує до нього фактично всі жанрові різновиди, що містяться у творчих портфелях обраних митців, а ретельному аналізу в роботі підлягають твори з очевидним балансом авторської бінарності. Тож, які художні критерії виокремлюють саме жанр транскрипції, який власне і складає основну проблематику даного дослідження, та на якому етапі зазначеного ланцюга жанрових різновидів «вторинний» автор вже стає другим композитором?

3. Підрозділ 1.2. «Тенденції розвитку сучасного баянно-акордеонного мистецтва в Україні: композиторська та виконавська творчість...» концептуально не стикується зі змістом самого розділу, визначеним у його назві (тобто «Оркестр народних інструментів України: аспекти...»). Адже, оркестр народних інструментів і сучасне баянно-акордеонне мистецтво, хоч і є близькими, але все ж таки різними жанрами музичної творчості.

4. В роботі періодично використовується термін «український народний оркестр» (вступ, підрозділ 1.1. та ін.). Але, як відомо, у вітчизняній музичній культурі сформувалися та існують два основні типи народно-інструментальної оркестрової традиції: оркестр українських народних інструментів на основі кобзово-скрипкового інструментарію (що веде свою генеалогію від «троїстої музики») та оркестр російських народних інструментів домрово-балалаєчного типу на основі чотириструнних домр, який з поступовим епізодичним додаванням у його склад українських етнічних інструментів у своїй назві згодом втратив прикметник

«російський». І це не враховуючи всілякі оркестрово-інструментальні «мікси», які утворилися та існують при різноманітних пісенно-хорових і танцювальних колективах народно-музичного спрямування (зокрема, оркестрова група згадуваного в дисертації Великого Слобожанського ансамблю пісні і танцю окрім баянів вміщує флейту, кларнет, тромбон, трубу, скрипки, віолончелі тощо). Отже, який зміст вкладає автор у своїй дисертації в поняття «український народний оркестр»?

5. Одна з позицій наукової новизни в роботі передбачає аналіз технік транскрибування. Отже, що є кінцевим результатом такого аналізу? Чи передбачає автор роботи здійснення та висвітлення систематизації (або класифікації) таких технік?

6. Підрозділ 3.1. «Харківська регіональна школа народних інструментів та її профільна університетська кафедра: від транскрипцій до оригінальної творчості» хоч і є логічним в композиційній структурі роботи, але ж зміст його виявляється занадто об'ємним та перенасиченим інформацією другорядного плану (історія становлення, історіографія школи, різноманітні аспекти діяльності, освітянські традиції та ін.), що спрямовує логіку наукового розгортання дещо в сторону від основної проблематики роботи та вносить певну диспропорцію в її змістовну тектоніку. В цьому сенсі достатньо було б обмежитися творчими портретами обраних митців, доробкам яких присвячені окремі підрозділи третього розділу. Хоча й тут спостерігаються певні «роздування» за рахунок інформації другого ряду (наприклад, висвітлення і констатація педагогічних принципів, що культивуються в класі А. М. Стрільця).

Крім того, послідовність творчих зв'язків харківської школи з іншими подібними школами автор роботи вистроює в ланцюзі з білоруськими, російськими, українськими (стор. 10 автореф.). Хоча логіка і реальний практичний досвід свідчать про зворотній пріоритет, тобто першочерговий зв'язок є з вітчизняними школами (що діють в єдиному культурно-державницькому просторі), далі з російськими (як найбільш значними за

сукупністю кількісно-територіальних і художніх показників), і далі вже з білоруськими (які визначаються меншим ареалом свого існування, а отже й порівняно меншими загально-мистецькими здобутками).

7. Перше речення, з якого починаються загальні висновки роботи декларує, що представлена у дослідженні проблематика «...висвітлює сучасний етап розвитку найстарішої в Україні харківської народно-інструментальної школи, здобутки якої значно вплинули на професійне становлення та розвиток інших регіональних шкіл в Україні». Не ставлячи під сумнів досягнення харківської школи та її внесок у піднесення вітчизняного народно-інструментального мистецтва, а також її вплив на інші регіональні школи (зрозуміло, в контексті обопільних художніх взаємовпливів), все ж таки хочеться почути від автора конкретні приклади і підтвердження *значного впливу* харківської народно-інструментальної школи на *професійне становлення та розвиток* інших регіональних шкіл в Україні.

8. У представлених в третьому розділі роботи аналітичних етюдах щодо обраних зразків транскрипцій харківських авторів, дисертант загалом дотримується обраного аспекту, тобто концентрує основну свою увагу на темброво-фактурній специфіці досліджуваних творів, хоча й паралельно дещо висвітлює й інші різноманітні сторони досліджуваної музики, що є цілком закономірним. Єдине, що викликає непорозуміння – це відверта диспропорція в обсягах матеріалів, присвячених окремим артефактам. Так твору «Козаки» (на тему пісні братів Покрас, в обробці А. Бизова й транскрипції А. Стрільця) автор дослідження присвятив понад двадцять сторінок своєї роботи. Разом з тим, аналіз інших доробків (у тому числі, й в авторстві видатних композиторів-класиків) пропонується в межах від пів- до двох-трьох сторінок. Отже, питання: чим викликана така диспропорція і чи використовував автор роботи будь-який алгоритм (схему) аналізу?

9. Проводячи тему харківської народно-інструментальної школи в своїй роботі автор не просто асоціює її з кафедрою народних інструментів Харківського університету мистецтв імені І. Котляревського (яка у свою

чергу безумовно є лідером серед осередків народно-інструментальної мистецтва на Слобожанщині), а фактично урівнює ці два поняття. Тож, питання: чи дійсно харківська регіональна школа народно-інструментального виконавства зав'язана виключно на традиціях згаданої кафедри та існує лише в її межах? чи все ж таки, це поняття є більш інтегральним та включає в себе й творчий досвід й інших формацій, зокрема народно-інструментальної кафедри Харківської академії культури, народно-інструментальні класи і відділи інших вишів і коледжів, інші художні колективи й осередки Харкова.

Крім того, дивним вбачається вислів автора про «...досягнення харківської естрадно-джазової школи та її відомих представників – В. Підгорного, А. Гайденка, О. Назаренка» (стор. 69). Ці композитори хоч і використовували у своїй творчості музично-мовні компоненти джазу (та навіть створювали окремі естрадно-джазові твори) та зараховувати їх до представників естрадно-джазової школи є не зовсім коректним.

10. Також в тексті дисертації зустрічаються й інші не зовсім коректні тлумачення й висловлення, а також стилістичні неточності, росіянізми тощо. Так, наприклад, постійно вживається термін «харківська школа народних інструментів», що у своєму сенсі скоріше апелює до майстрових шкіл з виготовлення музичних інструментів. Більш коректним було б використання позицій «харківська школа народно-інструментального виконавства» або «...народно-інструментального мистецтва» (якщо мова йде про сукупність виконавських, композиторських, науково-педагогічних й ін. чинників), які є вже устояними в сучасному музикознавстві; в назві підрозділу 3.1. «Харківська регіональна школа <...>: від транскрипцій до оригінальної творчості» явно не вистачає дієслова, яке має конкретизувати дію предмету цього підрозділу; твердження автора, що в творчості Б. Міхєєва виявлено художність (стор. 14 автореф.) сприймається принаймні дещо тривіальним; використання росіянізмів – сполучення «барочна музика» замість «барокова» (протягом підрозділу 1.2.) та ін.

Резюмуючи усе вище викладене необхідно наголосити, що висловлені зауваження та побажання не носять суворого і принципового характеру та суттєво не впливають на загальну картину роботи та її якість. Також ще раз відзначимо, що поява такої дисертації є дуже важливим кроком щодо подальшого наукового осмислення закономірностей розвитку і функціонування сучасного вітчизняного народно-інструментального (та зокрема баянно-акордеонного) мистецтва, адекватного його сприйняття як частини академічної музично-інструментальної творчості.

Автореферат та численні публікації за темою дослідження в спеціалізованих наукових виданнях повністю відповідають змісту дисертації та цілком відображають її основні положення.

Отже, дисертація Плющенко Максима Юрійовича «Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця ХХ – початку ХХІ століття» є цілісним і завершеним дослідженням, яке становить реальну наукову цінність та відповідає загальним вимогам, затвердженим нормативними документами МОН України щодо праць, висунутих на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, що і дає підстави для присудження її авторові зазначеного наукового ступеня за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво».

Доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри народних інструментів
Харківської державної академії культури,
заслужений діяч мистецтв України

А. Я. Сташевський



Підпис: *А. Я. Сташевський*
№ 30036001 ПІДТВЕРДЖУЮ
Нормальний відділ дипломатичного та архівного забезпечення
В. В. Кисельченко
« » 20 р.