

ВІДГУК

офіційного опонента на дисертацію на дисертацію

Тищика Вадима Борисовича

**«ПРОГРАМНІСТЬ В УКРАЇНСЬКІЙ БАЯННІЙ МУЗИЦІ
(1960 – 2010 РОКИ)»**

подану на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
за спеціальністю 17.00.03. – музичне мистецтво

Дисертація Вадима Борисовича Тищика приваблює органічністю і науковою ємністю теми, що обрана для дослідження. Назва дисертаційного дослідження орієнтує на «наукову територію», на якій має розміщуватися наукова думка. В узагальненому ракурсі тут йдеться про «програмність» в музиці. Ця тема постійно викликає інтерес музикознавців і музикантів-практиків. Зауважимо, що за фахом автор дисертації є баяністом, а отже відноситься до категорії практиків. У той же час зустрічаємось з тим випадком, коли обраний науковий ракурс максимально збігається з практикою музичного виконавства.

В історії музики зустрічаємо яскраві приклади такого збігу музикознавчого і практично-виконавського апаратів розуміння музичного твору. Згадаємо про Сонату Ф. Ліста для фортепіано сі мінор, прихований програмний образний сенс якої розкривається не словесними уточненнями композитора, поданими в нотах, а відповідно інтонаційно сформованим тематизмом, не кажучи вже про майже сюжетну музичну драматургію твору. І музикознавці-аналітики, і лектори роз'яснюють музичну драматургію цього твору майже як сюжетну.

В назві дисертації також йдеться про українську баянну музику 1960 – 2010 років. Думаю, що в цей період відбувся справжній розквіт української

баянної композиторської творчості. Для української композиторської музики він включає час активного оновлення музичної мови.

З одного боку, оновлення відбувається засвоєнням плідного досвіду нової віденської композиторської школи. Йдеться особливо про 1960-80 роки. Інший напрямок – «нова фольклорна хвиля», в якій українські композитори «не пасли задніх». Попутно зауважимо, що цей напрямок не увійшов до аргументів актуальності «програмної теми», хоча і є дотичним до неї. Особливий акцент актуальності теми дисертації – час незалежності України, що у юридичному сенсі починається 1991 роком. Не випадково, в обраних в дослідженні В. Тищика для ґрунтовного аналізу баянних музичних творах патріотичний український акцент проставлений і у сенсі програмності, і у сенсі національних засад обраної українськими композиторами музичної мови.

Нарешті, звертаємо увагу власне на феномен інструменту – баяна. Автор дисертації звертає увагу на демократичність цього інструмента, що полягає у його сприйнятті і розповсюдженні в широких верствах народу, а також, можна сказати, в посередницькій ролі баяна між фольклорним і професійним музичним спілкуванням. Проте, у намаганні підкреслити особливу роль баяна у продукуванні програмних музичних творів В. Тищик іноді опускається до зовнішніх ознак. Він зазначає, що «... на теперішній день чисельність програмних творів в музиці для баяна (як і для інших народних інструментів) набагато більша, ніж в музиці для скрипки, фортепіано та інших інструментів». Цікаво, яким чином автор порівнював кількість програмних музичних творів в музиці для баяна і для інших музичних інструментів? Можливо, краще було б говорити про «питому вагу» програмності в баянній музиці?

До мотивацій щодо актуальності теми дисертації додамо активний розвиток виразових можливостей баяна у зазначений період, особливо в сфері музичного тембру. Ці можливості, з однієї сторони, розширюють потенціал перетворення програмності в баянній музиці, а з іншої – є

рефлексією на завдання конкретної музичної програми. Наразі в НМАУ ім. П.І. Чайковського завершується робота над дисертацією, що присвячена тенденції розширення виразових можливостей сучасного баяна.

На додаток до сказаного Вадим Борисович Тищик додає у тематику свого дослідження ще один аспект, що розширює обсяг його актуальності. Йдеться про «... з'ясування питомої ролі дитячої баянної музики в діяльності виконавців як однієї з «домінант» їх професійного розвитку (сприйняття – розуміння – виконання – мислення)». Отже в дисертації з'являється педагогічно-виховна лінія наукових міркувань, якою, з нашої точки зору, лише підсилюється практична цінність даної праці.

Предметом дослідження у даній дисертаційній праці обирається «проекція програмності у творах композиторів-баяністів як увиразнення стильових пошуків звукового образу інструменту» (с.5 автореферату). Це формулювання вважаємо провідним поняттям, яким, власне, характеризується наукова спроможність дисертації.

Обраний в тексті дисертації план викладення наукових розробок автора у загальному плані відповідає цитованому предмету дослідження. Праця В. Тищика складається з двох розділів. У Першому розділі розкривається, як формулює автор, «когнітивний підхід» до розкриття явища програмності. Цей підхід використовується на сучасному етапі розвитку лінгвістики і, у первинному значенні, передбачає розгляд системи знаків, що досліджує моделі свідомості, пов'язані з системою пізнання. Він включає психологічний і комунікативний аспекти.

Психологічний ракурс відсутній у практичній стороні дослідження. Можливо, змісту даного розділу більш відповідала б назва «Проекції програмності у сучасній музичній теорії». Це формулювання відповідало би змісту першого розділу і кореспондувало б з назвою Другого розділу дисертації «Проекції програмності в баянній музиці другої половини ХХ – ХХІ століть». Попутно зауважимо, що у назві Другого розділу варто зробити уточнення: «баянна *українська* музика». Адже зміст цього розділу

присвячено дослідженню саме *українських* музичних творів для баяна. Українська спрямованість Другого розділу підтверджена і назвою п'яти його підрозділів. Вона також є відповідною до назви дисертації.

Перший розділ дисертації присвячено двом ракурсам: теоретичному і практичному. До теоретичного ракурсу відносимо підрозділ 1.1. «Концепт “програмності” в сучасній музикології: парадигма пізнання музичного смислу» і 1.2. «Програмність музичного твору як семіотичний об'єкт». До практичного (а не теоретичного!) спрямування відносимо Підрозділи 1.3. «Розвиток баянного мистецтва для дітей на Україні» і 1.4. «Програмна складова дитячого репертуару: на прикладі “Альбому для дітей та юнацтва” В. Власова».

Зауважимо, що підрозділи 1.3 і 1.4 органічніше виглядали б як початок Другого розділу, який за змістом і є практично-аналітичним.

У підрозділі 1.1. приділено увагу історії музичного втілення феномену програмності, починаючи з часів формування музики як мистецтва художнього спілкування і закінчуючи ХХ – ХХІ століттям. Попутно надається огляд супутніх до даної теми композиторських та музикознавчих поглядів. В ракурсі теорії музики розглядаються позиції щодо програмності Г. Краукліса, М. Тараканова, М. Арановського, Ю. Хохлова, В. Тасалова, М. Кагана, Ю. Тюліна та інших музикознавців.

Підрозділ починається формулюванням завдання, що ставить перед собою автор. Зазначено, що завдання цього підрозділу – «... систематизувати наукові джерела та підходи щодо програмності як умови об'єктивації музичного смислотворення в композиторській творчості західноєвропейського мистецтва Нового часу» (дис., с.22).

Форма викладу наукової думки, починаючи з формулювання наукового завдання, зустрічається і в інших підрозділах. І це можна тільки привітати. Але тоді з точки зору наукової логіки було б бажаним побачити наприкінці відповідного підрозділу висновки. В них мала бути відповідь: чи то повністю чи то частково виконане поставлене спочатку завдання? Цього,

на жаль, формально не спостерігається, хоча, виходячи зі змісту підрозділів, бачимо, що логічні підсумки присутні.

Щодо музичної програмності в широкому сенсі один з них подається на с.с.37-38 дисертації. На думку В. Тищика, програмність в музиці у широкому сенсі – «... це – наявність позамузичних чинників в художній концепції твору, що впливають на композиторський задум та його виконавську реалізацію». Вважаємо, що специфіку цього авторського визначення надає акцент на процесуальності в реалізації обраної для музичного твору програми. У той же час незрозуміло, як це може відбутися без участі композитора. Адже тут не згадана композиторська реалізація програмних чинників, без якої неможлива виконавська реалізація.

Відразу за цим говориться, що «програмність у баянному творі на сучасному етапі творчої практики трактується як різновид музичної семантики, що втілена композитором іманентно-музичними засобами через вербальне позначення авторського повідомлення для виконавців та слухачів» (с. 15 автореферату). Задаю питання авторові: Чи не є це формулювання характеристикою музичної програмності у вузькому значенні слова? Чи відноситься воно до будь-якої композиторської музики, або лише до так званої «програмної музики»?

Попутно зауважимо, що у поданому визначенні бачимо логічну недоречність. Якщо програмна музична семантика вже втілена у музичному тексті твору, то вербальне повідомлення автором програми виконавцеві і слухачеві – це зовсім інша функція композиторської роботи. Вербальне повідомлення виконавцеві або показується в нотах, або стає відомим, як додаток, з уст композитора. Для слухача воно має бути донесено до сприйняття виконання музичного твору.

Підрозділ 1.2. «Програмність музичного твору як семіотичний об'єкт» вважаємо головною теоретичною підставою для аналізу «проекцій програмності в баянній музиці другої половини ХХ – ХХІ століть».

Цей розділ, як і попередній має реферативний характер. Погляди на музичну семіотику і музичну семантику розглядаються як в ракурсі їх еволюції, так і в ракурсі їх відповідності щодо завдань композиторської і музично-виконавської практики. Автор намагається дати оцінку багатьом складним для практичного освоєння виконавцем теоретичним позиціям. Окрім того цим підрозділом, звичайно, розширюється наукова ерудиція автора, що, як відомо, є обов'язковою умовою статусу музикознавця.

Простежується бажання дисертанта виділити з розглянутих наукових концепцій ті зерна, які допоможуть у подальших аналізах українських баянних творів трактувати художній сенс властивої їм програмності. Вважаю, що такими є «музично-духовний» підхід до музичного знаку і музичної семантики в класифікації В. Медушевського, «музично-інтонаційний» підхід в класифікації В. Холопової, «музично-інтерпретаційний підхід» в класифікації М. Арановського, «системний підхід» в класифікаціях С. Шипа.

Наприкінці розділу порівнюються значення розглянутих теоретичних концепцій у дослідженні семантики музичного твору. Результати порівнянь можна вважати висновками. Найважливішим з них є розуміння з позиції семіотики категорії музичного стилю. Серед розглянутих теоретичних концепцій автор вважає класифікацію типів музичної семантики В. Холопової найбільш систематизованою.

На погляд опонента, саме ця площина допомагатиме автору в практичних музичних аналізах. В розділі зустрічаються помилки, що свідчать про неохайність в науковій стилістиці. Наводимо два характерні приклади.

На с. 45 читаємо визначення В. Медушевського, що в авторському покладі звучить наступним чином: ««Музичний знак – ...оформлена матеріальна акустична освіта». Якщо переклад, як вважає автор, є лінгвістично відповідним, хотілося б почути роз'яснення дисертантом сенсу терміну «освіта».

При цитуванні на с. 45 функцій музичних знаків за В. Медушевським перші дві функції називаються однаково: «музично-мовна форма». Такого з точки зору наукової логіки просто не може бути. Отже, запитую: як насправді це подано у першоджерелі?

У подальшому автор звертається до головного ракурсу свого дослідження, що формулюється як «Проекції програмності в баянній музиці другої половини ХХ – ХХІ століть». Тут предметом розгляду стає і «дитяче», і «доросле» баянне мистецтво в Україні. В результаті аналізу вимальовується очевидний зв'язок між обома сферами. Це, зокрема, проявляється у перетворенні українського національного мелосу.

Автором створено шість окремих музичних портретів, що належать композиторам різних художніх уподобань і різних індивідуальних музичних стилів. В аналізах, що зроблені «з відчуттям стилю» підібрані відповідні «музичні слова», чим, власне, і формується якість художньо-характеристичного і, водночас, аналітичного «портрету» музичного твору.

Паралельною наскрізною лінією дослідження стає аналіз програмності в інструментальному баянному музичному творі. Обрана для розгляду серед багатого українського баянного доробку музика свідчить про розквіт композиторської музичної творчості у цій сфері. Всі обрані твори є музикою високого художнього достоїнства. Але найголовніше – вони становлять багатий аналітичний матеріал в ракурсі перетворення програмності.

На жаль, за увагою залишилася тема виконавської реалізації програмних задумів композиторських творів. Аналіз виконавських прочитань, що виконані видатними українськими баяністами, міг би слугувати додатковим інформаційним ресурсом для розуміння виразового потенціалу програмності в музичному творі.

Окремий інтерес становить якісно проведений в дисертації тематичний аналіз використаних композиторами програм. Ними охоплюються теми історичної глибинності, мистецтва старовинного живопису, слов'янської генетики, замальовки з картин життя тощо. Виникає питання: чи можемо

розглядати обрані композиторами *програмні задуми* музичних творів як самостійні семіотичні об'єкти?

Значна увага в аналізах приділена особливостям музичної мови. Ця сфера, як видно з аналізів, в українській баянній програмній музиці завжди містить додатковий елемент комунікації з демократичним слухачем.

Підсумком дослідження можна вважати типологічну характеристику різновидів програмності в аналізованих музичних творах. Однак постає запитання: як ця типологія кореспондує з поданими у Підрозділі 1.2. класифікаціями програмності?

Висловлені зауваження мають характер рекомендацій.

Дисертація Вадима Борисовича Тищика є масштабним за колом охопленої проблематики теоретичним і практичним доробком на дуже актуальну тему. Вона відкриває широке поле можливостей для подальшого вивчення теми музичної програмності.

Автореферат і публікації достатньо повно відбивають зміст поданої на захист дисертації. Вадим Борисович Тищик гідний присудження шуканого ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

Офіційний опонент –

доктор мистецтвознавства, професор

Національної музичної академії України

імені П. І. Чайковського,

завідувач кафедри теорії,

історії виконавства

та музичної педагогіки



Москаленко В.Г

20 квітня 2021 р.