

ВІДГУК  
офіційного опонента на дисертацію  
**Тищика Вадима Борисовича**  
**«Програмність в українській баянній музиці**  
**(1960 – 2010 роки)»**

на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства  
за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво

Академічне баянне мистецтво сьогодення відрізняється не тільки остаточно визнаними видатними досягненнями у сферах виконавської майстерності найсучаснішого інтерпретативно-мисленневого й інструментально-технологічного рівня; оригінальними, написаними спеціально для баяна або за його участю творами, які охоплюють увесь спектр жанрово-стильової системи, мовно-композиторських засобів і технік композиції другої половини ХХ – ХХІ століть із залученням композиторських персоналій першого ряду (А. Нордхейма, М. Елегарда, О. Шмідта, К. Ольчака, Б. Преча, Ю. Такахаші, А. Пьяццолли, С. Губайдуліної, Е. Денісова, С. Берінського, Р. Калімуліна, українців – Є. Станковича, А. Загайкевич, І. та Ю. Шамо, В. Рунчака, В. Зубицького, К. Цепколенко, Ю. Гомельської, О. Щетинського, В. Польової, Св. Луньова та багатьох інших), а й надзвичайною активністю наукової (дисертаційної) думки, що останнім часом рухається від так званого «виконавського музикознавства» до музикознавства класичного, демонструючи глибокі узагальнення та висновки загальномузичного значення. До таких робіт відноситься й рецензоване дисертаційне дослідження В. Тищика, присвячене подальшому опрацюванню програмності в музиці у її теоретичному та практично-аналітичному (на прикладі баянної музики українських композиторів) аспектах.

Програмне начало в інструментальній музиці, породжене самою виконавсько-композиторською практикою ще на порозі автономізації музичного інструменталізму, паралельно з кристалізацією його чистої, абсолютної форми, для молодого (у порівнянні з іншими) баянного

академічного мистецтва стало важливою і неминучою сферою вираження та розвитку. Один з перших відомих нам таких незаписаних, усних ще творів початку ХХ століття на гармоніці – знаменитий «Полежаївський марш» петербурзького весільно-ресторанного гармоніста Васі Удалого (Василя Іванова), що у легко впізнаваних деталях зображав ловлю реального злодія Полежаєва зі звуковими ефектами метушливої погоні, свистками городових, гудками машин, нарешті – пострілом і загибеллю невдачливого злочинця – усі ці урбаністично-звукозображальні засоби органічно втілювалися у новому інструменті з доволі різким «металевим» тембром, широкими багатоголосними та артикуляційно-динамічними можливостями і перспективами подальшого конструктивного удосконалення. П'єса багато років користувалася величезною популярністю у слухачів різних соціальних прошарків Петербургу.

Культивування програмно-зображальних творів гарантувало вірний успіх у аудиторії (від ХVІ століття до сьогодні) через яскраву виразовість характерних п'єс. «Секрет» багато в чому таївся у синтетично-театралізованому принципі вираження з підключенням додаткових каналів сприйняття, але з ефектною концентрацією засобів буквально у руках (найчастіше) єдиного виконавця-соліста поза використання вербального або зорово-зображального компонента як такого, тобто кристалізувалося найтонше мистецтво музичної звукозображальності та вибудування на її основі музичної драматургії. Втім, для конкретизації уявно-зображальної та емоційно-психологічної низки вражень специфічний вербальний компонент був все ж таки необхідним. Мова йде про програмні назви, епіграфи, авторські коментарі тощо.

Новий виток синтезу мистецтв від 1960–1970-х років на фоні змінної естетичної ситуації в цілому не тільки актуалізує нові напрями та форми музичної програмності, а й співпадає з революційним ривком (паралельно з еволюційним шляхом «договорення традиції») у молодому баянному мистецтві, яке до цього часу отримало сучасну модель готово-виборного

багатотембрового баяну та вийшло на рубежі вищої професійної освіти і найпрестижніших виконавських конкурсів. Власне рецензована дисертація і розпочинає свій хронологічний відлік з вказаного часу. А кількісному переважанню програмних творів в баянній музиці у цілому (перед абсолютно-інструментальними) сприяли зазначені естетичні настанови, можливість врахування досвіду барокової та романтичної програмності інших інструментальних культур (певним чином, баянна музика уособила і його у «стретній» формі), а також, на погляд опонента, специфічна конкретика баянної металево-артикульованої тембральності й багатоголосся, іманентна зорово-наочна, театралізована розгорненість до слухача-глядача під час виконання.

Втім, подібна конкретизація виступає лише одним з боків інструментальної програмності у семантичному підході автора дисертації, що є суттєвим пріоритетом її концепції. Саме обґрунтування програмних настанов баянної музики «в парадигмі пізнання музичного смислу» (с. 160) виводить баянну програмність на рівень актуального процесу концептуалізації, дозволяючи баяну відкривати для композиторської думки нові обрії звукообразних пошуків, а виконавцям-баяністам – долучатися найскладніших параметрів виконавського концептуального мислення сучасності. Відтак баянна програмність виявляє свої типологічні ознаки від узагальнено-сюжетних, узагальнено-емоційних, послідовно-сюжетних форм до узагальнено-позасюжетних – т.з. жанрової та стильової програмності (аналіз якої автор продемонстрував у підрозділі 2.2.). Таким чином, традиційна додаткова позамузична конкретизація (вербальна, іншомистецька, тематична) збагачується чинниками специфічної музичної (і навіть, музично-інструментальної) виразовості, що утворює шляхи семантизації музично-мовних та інструментальних звукообразних засобів.

Дослідницька думка дисертанта у досягненні поставленої мети визначення програмності як «парадигми смислотворення в музиці» (с. 17 дисертації) послідовно розгортається від теоретичного аналізу явища й

поняття програмності в музиці, історичних підходів до нього, обґрунтування її семантико-семіотичних засад – до вибудування аналітичної моделі програмних творів та її апробації у баянній програмній музиці останнього півстоліття.

Відтак Розділ 1. «Програмність як явище в музично-інструментальному мистецтві: когнітивний підхід» складається з 4 підрозділів, присвячених систематизації наукових підходів та музикознавчих дефініцій щодо програмності як умови об'єктивації музичного смислотворення в композиторській творчості Нового часу з наданням в результаті власного визначення програмності (підрозділ 1.1.) та виявленням семантичних перспектив музикознавства у сферах музичної мови; тембродраматургії; жанровості, стильових підходів та виконавського мистецтва. В наступних двох підрозділах (1.3; 1.4.) слушно визначаються історико-культурний, виконавсько-педагогічний і жанрово-стильовий аспекти створення та функціонування баянного мистецтва для дітей, яке в баянній творчості органічно відтворює внутрішні процеси її становлення та розвитку.

Аналітичний другий розділ дисертації – «Проекції програмності в баянній музиці другої половини ХХ – ХХІ століть» – розкриває шляхи, методи й прийоми застосування принципу програмності в основних циклічних формах (концерт, соната; концертний триптих, сюїта-зошит тощо), докладаючи власну аналітичну модель, аргументовану у першому розділі роботи. У Концертному триптиху В. Власова «Страшний суд» (за мотивами картини І. Босха) – підрозділ 2.1. – виявляється явище музичної реінтерпретації через використання принципів загально-сюжетного типу програмності у філософському та емоційно-образному зв'язку минулого-теперішнього-майбутнього. Виражений вплив виконавської інтерпретації в аналізі Другого концерту для баяна з оркестром А. Гайденка (підрозділ 2.2.) відкриває поширення програмних ознак на сфери жанру та стилю, конкретизовані в спрямуванні композиторської думки на таїни «українського етносу, його міфології як складових сучасного буття культури» (с. 109

дисертації), що має до баяна, академізованого з фольклорних моделей як музично-інструментального відтворення «української картини світу», пряме відношення. Тут авторська програмність концептуалізується до ідеї оспівування краси рідної землі, родової пам'яті в її історії та традиціях, зокрема, й мелодійних, ладових – музичних. У Сонаті № 2 В. Зубицького – «Слов'янська» – яку переграли майже усі баяністи країни та, може, й світу, дисертант виявляє узагальнений тип програмності типовий для неоромантичних проявів української академічної музики: переосмислення прафольклорних сюжетів та музично-інтонаційних структур осучаснюється наскрізним токатним рухом, кіношною-калейдоскопічною монтажністю та програмною конкретизацією-уречевленістю органологічних та театралізовано-виконавських можливостей сучасного багатотембрового баяну. Сюїта-зошит А. Сташевського «Давньокиївські фрески» (підрозділ 2.4) пропонує накладання різних типів програмності, уособлюючи її історичні, музично-ігрові та картинно-побутові проекції в баянному викладенні. Історія Стародавнього Києва у сучасних мовно-композиторських вирішеннях демонструє авторську програмну концепцію поєднання минулого й майбутнього через сьогодення. Картинно-артистичний баянний цикл І. Єргієва (підрозділ 2.5.) презентує процес семантизації музичного орієнталізму, що організує композиційно-драматургічний та фактурно-тембровий склад твору. У програмній настанові п'єс концептуалізується саме баянне звучання, образ інструмента у його стрімко-«стретному» русі від не такого вже далекого минулого до актуальніших настанов сучасності.

Висновки роботи узагальнюють основні результати дослідження відповідно до поставлених завдань, підкреслюючи логічність та виваженість його методологічних засад.

Дисертаційний текст не викликає у опонента принципових зауважень. Хіба що, не зовсім логічним може здаватися розміщення аналітичного підрозділу 1.4. «Програмна складова дитячого репертуару: на прикладі «Альбому для дітей» В. Власова» у складі першого, теоретично-

концепційного розділу (а не у другому, разом з іншими аналітичними). Можливо, мало б сенс виділити розгляд програмних принципів у дитячому репертуарі в окремий розділ. Втім, загальна послідовність викладення матеріалу роботи вбачається логічною, послідовною і спрямованою до заключних узагальнень.

В дискусійній частині відгуку пропонуються деякі уточнення і запитання, які викликані, з одного боку, принциповою неможливістю охоплення усіх боків феномену програмності, навіть у локальній сфері баянного інструменталізму, з іншого – бажанням отримати коментар до проголошеного. Отже, запитання:

1) Баянна творчість досягла свого розквіту від 1960-70 років, зокрема, у період т.з. музичного постмодерну, коли на основі зміни естетичної парадигми актуалізувалися численні «нові» параметри музичного мистецтва («нова програмність», «новий звук», «нова духовність», «нова простота»). Яким чином вказані властивості співвідносяться з програмністю у сучасній баянній музиці?

2) Розгалужений склад видів і типів програмності в музиці дисертант конкретизує, у тому числі, у дитячому баянному репертуарі. Фундатор нового революційного напрямку розвитку баянної творчості щодо її мовно-композиторських, баянно-інструментальних та ідейно-музичних засад від 1960-х рр., Вл. Золотарьов, є автором шести Дитячих сюїт, які виконуються, у тому числі, у дорослих концертних програмах. Якими причинами, на Ваш погляд, викликана така ситуація концертного (а не навчального, або не тільки навчального) статусу даних програмних дитячих циклів?

3) В роботі досліджуються принципи функціонування програмності у циклічних формах різних типів, включаючи сюїтний, сонатний, інструментальний концерт та деякі специфічні (концертний триптих, сюїта-зошит). Яке місце, на думку дисертанта, обіймає жанр програмної мініатюри?

4) Чи розмірковував автор дисертації про вплив інструментально-органологічних властивостей баяна на шляхи та засоби розвитку

програмності в баянній музиці? Адже конкретна інструментальна специфіка завжди накладає свій відбиток на різні форми інструментального вираження, зокрема, останні десятиріччя демонструють актуалізацію такої специфіки, утворення специфічних звукообразних прийомів та засобів художнього втілення?

5) Чи можна виділити домінування певних тематичних напрямків програмних баянних творів останніх десятиріч (певні вічні теми, зображальні або сюжетні тенденції тощо)? Якщо так, то які б з них дисертант назвав би превалюючими?

Висловлені зауваження та поставлені запитання не впливають на високу оцінку дисертаційної роботи В. Тищика у цілому. Робота виявляє переконливість наукових позицій її автора як цілком самостійне дослідження, яке відзначається оригінальністю і новизною, а також розширює музикознавчий контекст у вивченні явища музичної програмності та семантичних засад музичної творчості. Дисертація має значну практичну й теоретичну цінність. Наукові публікації за темою дисертації та її автореферат в повному обсязі відтворюють основні положення роботи і не мають порушень академічної доброчесності. Отже, робота відповідає усім необхідним вимогам МОН України щодо робіт такого рівня, а її автор заслуговує присвоєння наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво.

Кандидат мистецтвознавства,  
професор кафедри народних інструментів  
Одеської національної музичної  
академії імені А.В. Нежданової

А.Д. Черноіваненко

