

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**



**ТИЩИК ВАДИМ БОРИСОВИЧ**

УДК 780.647.2: 78.04 (477) "1960/2010"

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

**Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво**

Автореферат  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

Харків – 2021

Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського Міністерства культури та інформаційної політики України.

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор  
**ШАПОВАЛОВА Людмила Володимирівна,**  
Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського, завідувачка кафедри  
інтерпретології та аналізу музики

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор  
**МОСКАЛЕНКО Віктор Григорович,**  
Національна музична академія  
України імені П. І. Чайковського,  
завідувач кафедри теорії, історії виконавства  
та музичної педагогіки

кандидат мистецтвознавства, професор  
**ЧЕРНОІВАНЕНКО Алла Дмитрівна**  
Одеська національна музична  
академія імені А. В. Нежданової, професор  
кафедри народних інструментів

Захист відбудеться «12» травня 2021 р. о 09.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 64.871.01 Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (в онлайн форматі) на платформі ZOOM.

З дисертацією можна ознайомитися в бібліотеці Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, майдан Конституції 11/13.

Автореферат розісланий «10» квітня 2021 р.

Вчений секретар  
спеціалізованої вченої ради,  
кандидат мистецтвознавства, доцент



**Чернявська М. С**

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Синтез мистецтв – наскрізна тема композиторської творчості європейської традиції. Вважається, що музика за допомогою звукових образів здатна розкривати внутрішній психологічний стан людини. Втім слухачі знають, що при безпосередньому спілкуванні (сприйманні) музичний твір, написаний композитором, а згодом інтерпретований виконавцем, не обмежений лише психологічним змісту. Звуковий образ здатен вмістити в себе і картини зовнішнього (об'єктивно-реального) світу, про що свідчать численні програмні назви, що містять автори на титулах своїх партитур. Разом з емоційно-насиченою інформацією у свідомості слухача відбувається інтелектуальне, асоціативне, просторово-зорове розуміння того, що звучить.

У загально-естетичному сенсі проблему програмної музики поставлено досить давно. Так, до питань диференціації програмної музики (типів програмності) звертались провідні музикознавці радянської та пострадянської доби: М. Арановський, В. Конен, Л. Кияновська, Г. Краукліс, К. Майбурова, О. Соколов, К. Тараканова, М. Тараканов, В. Холопова, Ю. Хохлов та інші. Але й досі визначення термінів *програмна музика* і *програмність* дослідниками трактуються по-різному. Серед ознак програмності автори називають *сюжетність, картинність, звуконаслідування, вирізняючи узагальнено-сюжетний, узагальнено-емоційний та послідовно-сюжетний* типи програмності. В цілому вчені посилаються також на наявність *жанрової, стильової програмності, додаткової позамузичної конкретизації, часто вербальної* (посилання на певну тему, літературний сюжет, картину), інші мистецькі впливи, які композитор хотів втілити в музиці.

Варто виокремити в програмній музиці особливу якість її інтонаційного буття: з одного боку, в ній закладено установку слухача на конкретизацію змісту, унаочнення явищ навколишньої реальності, втілених іманентно-музичними засобами; з іншого – *об'єктивізація* зовнішнього світу очевидно прив'язана до *внутрішньої* мотивації програмного задуму композитора, його досвіду спілкування з іншими мистецькими сферами буття, особистісними зацікавленостями і обставинами життєтворчості (любов, сім'я, стан здоров'я, подорожі тощо). Наслідком взаємодії зовнішніх та внутрішніх чинників програмного смислотворення в музиці стають підвищений рівень семантизації музичної мови та встановлення механізмів асоціативного мислення/сприйняття.

Отже, проблема програмності «переміщується» в іншу музикологічну площину – музичну психосемантику.

В перше десятиліття XXI століття проблема програмності розглядалась музикознавцями менш активно. Втім слід відзначити тісний зв'язок цієї категорії пізнання з музичною семантикою. І дійсно, явище музичної програмності пов'язане із специфікою музичного змісту (семантикою), оскільки вона не здатна досягнути предметного відображення будь-якого звукообразу. Конкретизації музичного змісту слугує національна мова, література та поезія. Таку є саме функцію виконує і програмна назва твору, право на яку має кожен митець.

Прагнучи до конкретизації, композитори використовують засоби вербальної мови, художньої літератури та поезії, живопису, архітектури, утворюючи синтез з музикою. Залежність музики від слова, живопису, архітектури, жесту, руху, обрядової дії мала особливу вагу, починаючи від фольклору в традиційній культурі та в доби бароко – у професійній музиці Західної Європи. Принцип поєднання засобів виразності з різних художніх джерел видозмінював онто-сонологічну природу, однак інструментальна музика залишилася складовою художнього цілого – синтезу мистецтв.

Система художнього перекладу творів від одного виду мистецтва до іншого завжди ставить перед дослідниками складні завдання, особливо коли це стосується виконавського мистецтва. Окремі питання програмності, пов'язані з аналізом конкретних творів, *постійно знаходяться у полі зору виконавців на народних інструментах*. Втілення програмного принципу в музиці для баяну вимагає певних уточнень, обумовлених специфікою музикування. По-перше, професійне мистецтво для народних інструментів порівняно молоде і донині залишається невід'ємним від фольклорних джерел, тому будь яке звернення до обробки, транскрипції зразків народної творчості свідчить про особливий програмний задум того чи іншого твору. Наприклад, коли в інструментальному втіленні народної пісні з поля зору композитора „зникає” поетичний (вербальний) текст, музика змушена „компенсувати” його відсутність різними способами: звуконаслідуванням, пейзажними (звукопис) і жанровими характеристиками.

По-друге, в музиці для народних інструментів відбувався інтенсивний пошук втілення принципів програмності, пов'язаний з впливами музичного романтизму з його синтезом мистецтв. У контексті теми дослідження, присвяченої програмності в баянній музиці, подібний вплив мистецтв здійснювався на основі виключно іманентно-музичних принципів інтонування, що слугувало додатковим стимулом у розвитку індивідуалізації музичної мови сучасних українських композиторів-баяністів.

На відміну від творів для інших академічних інструментів, програмні принципи більш активно проникали у виконавство на народних інструментах не тільки в жанрах сюїти, циклах мініатюр, варіацій, але й великих концептуальних жанрах – в концерт і сонату. 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. Це пояснюється тим, що академічна музика другої половини ХХ ст. орієнтувалась на вже сталі жанри віденського класицизму (симфонія, соната), які не потребували позамузичних компонентів.

Отже, в баянній музиці проєкції програмності допомагають досягнути царину музичної семантики, яка постійно збагачується й розкриває жанрові та стильові обрії академічної народно-інструментальної творчості ХХ–ХХІ століть. Цим пояснюються причини **актуальності теми**, а саме:

– поширеність програмності в сучасній творчості **композиторів-баяністів**, обумовленість її ролі в авторських концепціях, побудованих на синтезі мистецтв;

– необхідність методологічного розв'язання проблеми дотичності (супідрядності) програмності та музичної семантики як умови смислоутворення (задля розуміння виконавцями баянного мистецтва);

– з'ясування питомої ролі дитячої баянної музики в діяльності виконавців як однієї з «домінант» їх професійного розвитку (сприйняття – розуміння – виконання – мислення).

Врешті-решт, популяризація в світі української музики для баяну складає вагомий чинник актуалізації теми дослідження, в якій музикознавча «оптика» суголосна виконавським проєкціям на творчість композиторів-баяністів.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація обговорювалася на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Зміст дисертації відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» на 2017-2022 рр. перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 30.11.2017 р.). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ ім. І. П. Котляревського (протокол № 4 від 26.11.2015 р.) та уточнено (протокол № 9 від 27.06.2020 р.).

**Об'єкт дослідження** – новітня музика для баяна в творчості українських композиторів; **предмет** – проєкції програмності у творах композиторів-баяністів як вираження стильових пошуків звукового образу інструменту.

**Мета дослідження** – обґрунтувати роль програмності як парадигми смислотворення в музиці на матеріалі творчості композиторів-баяністів новітнього етапу творчої практики України (1960 – 2010 роки).

**Завдання**, обумовлені досягненням мети, структурують виклад від історіографічних і культуро-творчих до практичних (виконавсько-композиторських) аспектів дослідження:

– систематизувати наукові джерела щодо програмності як явища композиторської творчості Нового часу та музикознавчої категорії його пізнання на сучасному етапі;

– визначити взаємовпливи народно-інструментальних жанрів та композиторської творчості в баянному мистецтві України (1960-2010 роки);

– схарактеризувати програмну складову дитячого баянного мистецтва на тлі загальних тенденцій її розвитку;

– виявити стильові закономірності програмних творів великої форми для баяна з оркестром (як відомих, так і маловивчених) в аспекті виконавської реалізації програмного задуму композитора;

– висвітлити еволюцію дитячої баянної музики як вагової сфери творчої практики композиторів-баяністів.

**Матеріал дослідження.** Для розробки концепції програмності для розвитку баянного мистецтва України на сучасному етапі обрано як відомі, так і маловивчені твори для баяну В. Власова, А. Гайденка, А. Сташевського, В. Зубицького, І. Єргієва; а також аудіо - та відеозаписи проаналізованих творів, що стали об'єктом виконавського зацікавлення.

**Методи дослідження.** Обґрунтування теорії програмності в баянному мистецтві та композиторській практиці України періоду 1960-2010 років зумовило взаємодію як загальних, так і спеціальних методів музичної науки:

– історичний – дає змогу розглядати баянну творчість в контексті розвитку вітчизняного народно-академічного виконавства другої половини ХХ – початку ХХІ століть;

– феноменологічний – сприяє усвідомленню особистості баяніста – як концертного виконавця, так і викладача, а також значення композиторів-баяністів, які творять спадщину для цього інструменту в наш час;

– жанрово-семантичний – розкриває взаємодію академічних жанрів європейської традиції з рівнем композиторської мови мислення для сучасного готово-виборного баяну (інструментальна стилістика);

– стильовий – націлений на виявлення ролі митців, які пишуть для баяну, у відтворенні сучасного баянного стилю мислення та звучання інструментального звукового світу як «художньої єдності» (С. Скребков);

– функціонально-структурний – виявляє ієрархію будови баянного твору в аспекті єдності змісту та форми, розвитку музичної драматургії (i:m:t);

– системний – визначає рівні художньої цілісності композиторської творчості (музична лексика, тема-образ, жанр, стиль твору, стиль мислення, баянний стиль);

– виконавсько-інтерпретаційний – зосереджує увагу на специфіці виконавської діяльності видатних баяністів, чії виконавські версії вивчаються.

**Теоретична база.** Доказова основа концепції щодо баянної програмної музики в сучасній практиці композиторів-баяністів обумовила звернення до фундаментальних розділів музичної науки та виконавської практики:

– *історія та теорія виконавства на народних інструментах України, зокрема, баяну* (Р. Безугла, М. Давидов, А. Душний, М. Імханицький, Є. Іванов, К. Квітка, В. Князев, Ю. Лошков, А. Мирек, Л. Понікарова, А. Семешко, А. Сташевський);

– *проблеми програмності в музиці, музичного смисла в філософії та естетиці* (М. Арановський, І. Борух, Г. Берліоз, Ю. Бичков, А. Зись, Л. Кияновська, В. Конен, Г. Краукліс, Ю. Кремльов, А. Кудряшов, Б. Курбанов, Т. Ліванова, М. Лобанова, К. Майбурова, К. Тараканова, М. Тараканов, В. Холопова, Ю. Хохлов);

– *теорія стилю і жанру в музиці, музичної мови* (А. Арановський, Б. Асаф'єв, В. Бобровський, О. Катрич, Л. Кияновська, В. Конен, А. Кудряшов, М. Лобанова, К. Лозенко, Л. Мазель, В. Медушевський, Я. Мильштейн, М. Михайлов, В. Москаленко, Є. Назайкінський, Н. Очеретовська, О. Самойленко, С. Скребков, О. Соколов, А. Сохор, Ю. Тюлін, Ю. Холопов, В. Цуккерман, Л. Шаповалова, Л. Шаймухаметова, С. Шип);

– *баянна творчість українських композиторів* (Т. Большакова, В. Власов, А. Гончаров, Г. Голяка, М. Давидов, А. Душний, А. Єрмоєнко, М. Імханицький,

С. Карась, В. Карташов, Д. Кужелев, М. Оберюхтін, Я. Олексів, А. Семешко, А. Сташевський, О. Трофимчук, А. Черноіваненко, Ю. Чумак, А. Шамігов);

– сучасне баянне виконавство, в тому числі для дітей (Ю. Бай, М. Булда, В. Дорохін, А. Душний, Ю. Дяченко, В. Зубицький, А. Семешко, Д. Єргієв, С. Карась, О. Кметі, О. Назаренко, В. Салій, А. Сташевський, П. Серотюк);

– виконавська інтерпретація музичних творів (А. Боженський, Я. Олексів, С. Карась, А. Хуторська).

**Наукова новизна отриманих результатів.** В українському музикознавстві *вперше*:

– визначено взаємовпливи народно-інструментальних жанрів, в яких сформовано новітню семантику баянної творчості українських композиторів (1960-2010 роки);

– надано характеристику програмним творам для дітей баянного мистецтва на тлі загальних тенденцій її розвитку;

– виявлено стильові закономірності програмних творів великої форми для баяна з оркестром А. Гайденка,

– обґрунтовано типи програмності у Другому концерті для баяну з оркестром А. Гайденка та в «Давньокиївських фресках» А. Сташевського;

– розкрито виконавську специфіку реінтерпретації як складової програмного задуму баянних творів В. Власова та В. Зубицького;

– висвітлено особливості баянних творів І. Єргієва, його індивідуального бачення «звукового образу» баяну в сучасному світу, який репрезентовано в оновленому вигляді (за авторським визначенням, *modern button accordion*).

**Практична значущість отриманих результатів.** Матеріали дисертації дають можливість вивчати баянну творчість композиторів-баяністів на практичних заняттях спеціального класу, а також як предмет спецкурсів «Народні інструменти», «Методика викладання спеціальних дисциплін», «Спеціальний музичний інструмент», «Історія баянного мистецтва», «Виконавсько-педагогічна майстерність» для бакалаврів та магістрів вищих музичних закладів України.

**Апробація роботи.** Обговорення дисертації відбувалось на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення та висновки оприлюднені на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Актуальні проблеми музичного та театрального мистецтва» (Харків, 11 лютого 2016 р.), «Українське народно-інструментальне виконавство: сучасність та перспективи» (Харків, 03 грудня 2016 р.), «Актуальні проблеми музичного та театрального мистецтва» (Харків, 16 лютого 2017 р.), «Музична і театральна освіта України: європейський вектор розвитку» (Харків, 29-30 вересня 2017 р.), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 22-23 березня 2019 р.), «Чорноморські наукові студії Одеса» (15 травня 2020 р.).

**Публікації.** Основні положення дисертації викладено у п'яти публікаціях в спеціалізованих виданнях, затверджених МОН України; три з яких індексуються у міжнародних наукометричних базах.

**Структура роботи.** Дисертація складається з анотацій, Вступу, двох розділів (9 підрозділів), Висновків та Додатків. Список використаних джерел містить 224 показники (20 сторінок). Загальний об'єм дисертації – 200 сторінок, з них основного тексту – 160 сторінок.

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** визначено загальні наукові позиції дослідження: його мету та завдання, об'єкт та предмет, методи та теоретичну базу, наукову та практичну значущість отриманих результатів. Наведені дані про апробацію, публікації та структуру роботи.

**РОЗДІЛ 1 «ПРОГРАМНІСТЬ ЯК ЯВИЩЕ В МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ: КОГНІТИВНИЙ ПІДХІД»** присвячений історіографії вивчення питань програмності в інструментальній музиці складається з чотирьох підрозділів.

У *підрозділі 1.1 «Концепт “програмності” в сучасній музикології: парадигма пізнання музичного смислу»* систематизовано наукові джерела та підходи щодо програмності як умови об'єктивації музичного смислотворення в композиторській творчості західноєвропейського мистецтва Нового часу. Явище програмності в інструментальній музиці європейської традиції пов'язане із специфічними рисами музики як невербального звукообразного мислення, оскільки воно онтологічно не може досягти конкретно-предметного («видимого») відображення об'єктивної реальності. Наслідком такої конкретизації являється мова та література. Саме таке завдання може виконати назва, яку композитор надає своєму твору. Однак не завжди ті чи інші пояснення до музики можуть розглядатися як програма, оскільки авторський задум має бути. Відсутність оголошення програми можливе у тому разі, коли сам задум не потрібен. У свою чергу програма не являється поясненням до музики, оскільки є її доповненням. Прагнучи до конкретизації, композитори використовують засоби вербальної мови, художньої літератури, живопису, архітектури, які створюють синтез з музикою. На основі порівняння дефініцій відомих вчених у дисертації пропонується визначення програмності в широкому та вузькоспеціальному значеннях, що апробується у подальших аналітичних підрозділах.

У *підрозділі 1.2 «Програмність музичного твору як семіотичний об'єкт»* розглядаються перспективи музичної семантики в аспекті категоріального синтезу різних напрямів музикознавства, а саме: семантика музичної мови; семантика тембрових значень музичних інструментів; семантика музичних жанрів (жанровості) і стилів (композиторського, історичного); семантика виконавського процесу.

У *підрозділі 1.3 «Розвиток баянного мистецтва для дітей в Україні»* йдеться про те, що дитяче баянне мистецтво є невід'ємною складовою музичної культури України і має велике значення у музичному житті. У розділі виявлено історико-культурний, виконавсько-педагогічний і жанрово-стильовий аспекти становлення баянного мистецтва для дітей, що відбувається завдяки розвитку спеціальної музичної освіти в Україні у 50-60-ті роки ХХ ст. Баянне мистецтво



для дітей має власний історичний шлях, який розвивався за особливим «сценарієм». Напівпрофесійне дитяче виконавство змогло дати певний поштовх до виховання багатьох професійно підготовлених баяністів. Серед них – В. Бесфамільнов, С. Грінченко, Д. Жаріков, В. Заєць, В. Зубицький, Ю. Калашніков, М. Мельниченко, О. Міщенко, В. Мурза, В. Самофалов, В. Самітов, І. Снедков, Ю. Федоров, П. Фенюк, Є. Черказова, І. Чурилов.

Про академізацію музикування для дітей в Україні та баянного мистецтва свідчать такі ознаки, як: розширення жанрово-стильового діапазону оригінальної музики для баяна; звернення композиторів до поліфонічних жанрів; створення сонатних циклів. Особливого значення набуває виконавська майстерність – винахідлива гра з тембром, застосування нетрадиційних прийомів гри на баяні, що значно розширюють його виразні та технічні властивості.

*У підрозділі 1.4 Програмна складова дитячого репертуару: на прикладі “Альбому дітей та юнацтва” В. Власова»* з’ясовано, що провідною ланкою у формуванні професійного рівня музичного мистецтва України стала початкова музична освіта. На різних етапах вдосконалення еволюції баянного мистецтва для дітей в Україні створювалися спеціальні навчальні музичні заклади – класи, курси, дитячі музичні школи та музичні училища. Діяльність ДМШ визначалася багатофункціональністю: ці навчальні заклади виконували роль не лише освітніх установ, але й своєрідних концертних організацій. В свою чергу, це стимулювало композиторів до написання творів для баяна, враховувати вікові особливості дитячого світосприйняття. Поступово склався «золотий фонд» дитячого баянного репертуару з оригінальних творів українських композиторів, що сприяє формуванню у дітей свідомого ставлення до музичної культури свого народу як, власне, носіїв традицій, з позиції професійної діяльності.

Надана періодизація української баянного мистецтва для дітей узагальнила загальні закономірності і дала можливість більш детально вивчати внутрішні процеси становлення та розвитку баянного мистецтва для дітей. Ця періодизація тісно пов’язана з формуванням національного композиторського стилю, що відображено у тематиці та інтонаційній сфері творів, притаманній українській музичній лексиці. Беручи до уваги досвід вітчизняних та західноєвропейських авторів, композитори-баяністи відкрили нові темброво-звукові обрії свого інструменту, його виразовий та технічний потенціал.

**РОЗДІЛ 2 «ПРОЕКЦІЇ ПРОГРАМНОСТІ В БАЯННІЙ МУЗИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ»** розкриває шляхи застосування принципу програмності в соціокультурному контексті різних періодів еволюції інструментального мистецтва в Україні.

*У підрозділі 2.1 «В. Власов. Концертний триптих для баяна “Страшний суд” (за мотивами картини І. Босха): до питання про музичну реінтерпретацію»* у музичному творі зіштовхуємось з цікавою зміною ціннісних координат: на відміну від розгорнутої сюжетності картини І. Босха, для «прочитання» якої потрібен певний час, у композитора можна стверджувати про симультанність його програмного бачення – згортання програми музичного твору до трьох знакових подій. Це природньо впливає на визначення типу програмності: це загально-сюжетна програмність, пов’язана з втіленням не тільки символічного

ряду першоджерела, але й ставлення – емоційно-образної реакції – до сюжету нашого сучасника (враховуючи застосування композитором жанрового моделювання, звуконаслідування тощо).

**У підрозділі 2.2. «А. Гайденко. Другий концерт для баяна з оркестром: авторська концепція та виконавська реалізація»** на основі жанрово-стилістичного аналізу драматургії концерту №2 виявлено оригінальний зразок втілення програмного задуму. Стиль митця відрізняється національним духом, завдяки відтворенню в авторській мові національно-означених засобів музичної виразності: завдяки мелодійності, фактурно-ритмічних формул розвитку, тембровій драматургії та оркестровці. В цілому, програмний задум «З предковічних часів» полягає у розкритті сучасним митцем філософії пантеїзму («природа є первісною; людина – лише її частка»). І в цьому сенсі авторська концепція твору є зразком оспівування національної ідеї як краси рідної землі, її історії та традицій, що живлять музику архаїчним колоритом, закликають до збереження культурно-історичної пам'яті.

**У підрозділі 2.3 «В. Зубицький Соната № 2 для баяна “Слов'янська”** виявлено узагальнений тип програмності, типовий для романтичної доби української академічної музики (від творів М. Лисенка до симфонії Б.Лятошинського). Авторська концепція твору обумовлена традицією І. Стравінського до переосмислення прафольклорних сюжетів, творення особистісного асоціативного світу, пов'язаного з історико-культурним минулим різних слов'янських народів. Контрастно-складова форма не типова для сонатного жанру, пронизана наскрізним токатним рухом, який чергується з калейдоскопом різнобічних контрастних тем. Образ звучного інструменту в цьому творі надовго став уособленням нового багатотембрового баяну.

**У підрозділі 2.4 «А. Сташевський “Давньокиївські фрески” сюїта-зошит для баяна»** пропонується аналіз оригінального твору відомого українського композитора-баяніста, в якому виявлено творчу реалізацію різних типів програмності, її історичні, музично-ігрові та картинно-побутові проєкції. Здійснені композитором за допомогою інтонаційно-тематичних, ладо-гармонічних, фактурно-тембрових та композиційно-драматургічних засобів образи стародавньої історії Києва розкривають цікаву авторську концепцію осучаснення Минулого. Спостерігаються полістильові нашарування алюзивного типу. Основна тема другої частини («Билини»), яка є своєрідною ідейно-образною експозицією циклу, являє собою переінтонований варіант мелодії старовинної народної пісні «Я на камушке сижу». Рівень інтонаційної подібності цих тем є високим: інтервально-мотивна структура оригіналу та його ладові особливості (хід на VII натуральний ступінь у кадансах фраз) дозволили розвинути в оновленому варіанті саме епічні ознаки, що є іманентними билинному жанру, трансформуючи в такий спосіб невігядливу танцювальність у пісенну оповідальність (наратив). Завершальний розділ виявляє ще один факт квазі-цитатності: мотив заспіву російської народної пісні «Калинка», який набуває подальшого структурного розвитку в самостійну, завершену тему. Автор використовує її в заключній частині «Во славу Русі-Київської», що складає своєрідну коду всього циклу. Тема звучить у ритмічному збільшенні, в

акордовому викладенні на тлі низхідного «бігу» басової лінії. Отже, трансформація семантики славетної пісні вибудовує драматургічну лінію від радісно-почуттєвої лірики (в оригіналі), через переломлення суворо величного співання (в експозиції) – до урочисто-тріумфального піднесеного гімну (в кодї).

У підрозділі 2.5 «І. Єргієв. Цикл «*“Острів щастья”, “Postludium” (“Исповедь”), “Актриса”*» розглянуто приклади оригінального втілення програмного задуму в творчості відомого українського артиста-баяніста. Так, звернення до східної образності в ор. 1 №4 свідчить про наявність семантичної лінії музичного орієнталізму, що зумовлює особливості композиційно-драматургічної та фактурно-тембрової організації цього твору. Твір не є ілюстрацією певної сюжетної фабули; скоріше, виявленням індивідуального бачення «звукового образу» баяну в сучасному світу, який репрезентовано в оновленому вигляді (за авторським визначенням, *modern button accordion*). Програма твору є узагальненою й концентровано представлена в самій назві. Твір не є ілюстрацією певної фабули, а скоріше виявленням авторського бачення образу Сходу крізь призму «звукового образу баяну». Для втілення програмного задуму композитор обирає комплекс засобів, що реалізуються на різних рівнях композиції. Це, перш за все, традиційні прийоми музичної орієнталістики – колористична гармонія з використанням цікавих тонально-гармонічних зіставлень, мелодія, що ковзає по хроматизмах, насичена фактура, що утворює повноту тембральною звучання баяна. Найбільш дієвим у розкритті звукообразу є застосування принципу повтору (*ostinato*), що виявляється на різних рівнях драматургії твору.

Опус 1, тв. № 2 І. Єргієва має авторські назви «*Postludium*» та «*Исповедь*», що не є тотожними, а більш комплемантарними. У невеликому за обсягом творі є риси як сповіді, так і постлюдії, що мають точки дотику та перетину. Твір побудований на репрезентації однієї думки (теми), зібраної з типових ліричних мотивів та інтонацій: секундового оспівування з довгим затриманням на опорних звуках, які утворюють невинний рух. Ліричні знаки мелосу оповиті тонально-гармонічними фарбами.

У ліричному ключі написаний музичний портрет «*Актриса*». Програмна назва визначила загальну ауру твору, в якій жевріють розмаїті душевні стани – із відтворенням тихого смутку, схвильованості, світло-урочистого почуття. І. Єргієв як і в «*Острів щастья*», «*Postludium*» («*Исповедь*») застосовує узагальнений тип програмності, яка не передбачає ілюстративності. Композитор оперує сегментами музичної мови (мелоформули, ритмо-тембро-фактурні), що сприяють символізації програмного задуму митця на рівні драматургії та засобів її розвитку як художнього цілого.

На основі проведеного дослідження, присвяченого ролі програмності в музиці композиторів-баяністів, з урахуванням наявних наукових джерел та сучасної виконавської практики обраного історико-стильового періоду в дисертації зроблено наступні **Висновки**.

1. Програмність в музиці (в широкому сенсі) – це наявність позамузичних чинників в художній концепції твору, що впливають на композиторський задум та його виконавську реалізацію.

Програмність у баянному творі на сучасному етапі творчої практики потрактовується як *різновид музичної семантики, що втілена композитором іманентно-музичними засобами через вербальне позначення авторського повідомлення для виконавців та слухачів.*

2. Обґрунтовано типи програмності в баянному мистецтві (композиторські твори та їх виконавська реалізація) на ґрунті узагальнення взаємовпливів різних видів мистецтв у жанрах академічного народно-інструментального музикування:

- *узагальнений* («Альбом для дітей та юнацтва» В. Власова; соната №2 для баяна «Слов'янська» В. Зубицького; Цикл «“Острів щастья”, “Postludium” (“Исповедь”»);

- *узагальнено-сюжетний*: («Концертний триптих для баяна В. Власова за мотивами картини І. Босха «Страшний суд», Другий концерт для баяна з оркестром А. Гайдено; «“Давньокиївські фрески” сюїта-зошит для баяна» А. Сташевського»);

- *звуконаслідувальний*: («Альбом для дітей та юнацтва» В. Власова; «Острів щастья І. Єргієва»);

- *картинно-асоціативний* («Острів щастья І. Єргієва»);

- *жанрово-характеристичний як уособлення міжвидового синтезу* (наприклад, жанр портрету в музичній композиції І. Єргієва «Актриса»; «Концертний триптих для баяна В. Власова за мотивами картини І. Босха «Страшний суд»; «“Давньокиївські фрески” сюїта-зошит для баяна» А. Сташевського»);

3. З'ясовано, що музика для дітей є відповідальною сферою композиторської діяльності: її семантика складає духовно-естетичне виховання молодих виконавців. Задіяна в дитячих творах програмність впливає на здатність сприйняття дитиною навколишнього світу в різних жанрах і стилях творчості, вражаючи красою музичних звуків та відтінків. Створюючи музику для дітей, композитор усвідомлює свою місію. Зацікавленість композиторів і виконавців у розширенні жанрового діапазону баянного репертуару збагачує його техніко-виконавський потенціал. Нові художні принципи, обумовлені загальними процесами розвитку музичного професіоналізму, реалізовані в семантизації музичного твору, драматургії, мови, що стає визначальним для розуміння музичних композицій сучасного баянного мистецтва. У реакції на музику відбиваються щирість і безпосередня емоційність дитини, що є відповідною реакцією на позитивне чи негативне, яке пов'язане зі специфікою дитячого мислення. У дитячому віці закладаються такі якості музичного мислення, як жанрова різноманітність, асоціативність, пов'язані з казковими героями і сюжетами.

4. Постать В. Власова – композитора, педагога, виконавця – є знаковою в дитячій баянній музиці другої половини ХХ ст. Географія творчої діяльності В. Власова об'єднує практично всю Україну (від Білгород-Дністровської музичної школи та Львівської консерваторії до Одещини). Автор багато років відвідує з лекціями та майстер-класами й інші регіони України від Дрогобича до Харкова.

Його композиторська діяльність постає у нерозривній єдності з концертно-виконавськими досвідом та педагогічними посібниками. Завдяки універсалізму особистості В. Власову в «Альбомі для дітей та юнацтва» втілено чітку стратегію загально-музичного виховання з метою досягнення професійної майстерності. У своєму альбомі автор спирається на принцип «від простого – до складного». З перших п'єс зошити юним баяністам пропонується виборна клавіатура, чим забезпечується рівномірний розвиток обох рук виконавця і розширюються можливості у оволодінні різними фактурними прийомами у лівій руці для більш повноцінного втілення музичного образу творів.

5. Проаналізовано стильові закономірності програмних творів крупної форми в різних жанрах (сюїти, концертів з камерним оркестром тощо) в аспекті виконавської реалізації програмного задуму композитора. Наприклад, творчість А. Гайденка для баяна віддзеркалює загальні підвалини національного відродження мистецтва України у 90-х–2000 роках. Давнина як історична категорія культуротворчого процесу є складовою сучасних концепцій музики; отже, його творчість – яскравий маніфестант цієї тенденції. Семантика музичної мови його творів є відбиттям пантеїстичного світосприйняття. Автор свідомо вказує на архетип історичної давнини та його ментальні ознаки в українській музичній культурі, щоб виконавці та слухачі змогли визначитися та розуміти стиль оригінального баянного твору. Зацікавленість українським етносом, його міфологією як складовими сучасного буття культури є основним джерелом творчого натхнення композитора. Художній світ музики для баяну звернений обличчям до історії української культури, її картини світу через відтворення народних обрядів, переінтонування українських дум, пісень, танців, і тому числі – через *програмні назви, авторські вказівки на переосмислення прафольклорних сюжетів, особистісні асоціації*, пов'язані з історико-культурним минулим різних слов'янських народів.

З точки зору виконавської реалізації програмний Другий концерт для баяна з оркестром А. Гайденка містить низку труднощів для молодих баяністів: виконання у швидкому темпі віртуозних пасажів, специфічно-баянних прийомів гри терціями, секстами, дводольні рикошети. Концерт №2 створювався для п'ятирядного інструменту, виконавець може (за потребою) використовувати усі ряди на правій клавіатурі, оскільки таке виконання значно полегшить завдання у подоланні технічних труднощів. «Стильність гри» (М. Давидов), зумовлена виконавською майстерністю, що містить динаміку, агогіку, артикуляцію, штрихову техніку, темброву експресію. Власне, від розуміння програмної концепції твору залежить не тільки його жанровий статус (концерт паритетного типу), або успіх виконавця-інтерпретатора. Головне – визнання стилю мислення композитора як суголосного мультикультурному виконавству ХХІ століття.

Семантика «предковічних часів» зумовлює архаїчність музичної мови (поспівки, тритоновість, поліритмія) та пошук виконавської реалізації драматургії циклу. Твори композитора можна впізнати з першої інтонації: вони звучать як сучасна музична мова. Стиль А. Гайденка вирізняється органічним синтезом фольклорних принципів та музично-мовних засобів (поспівок, ритмо-фактурних

формул), що підпорядковані симфонічному розвитку. Музична драматургія твору побудована на принципі діалогу концертуючого соліста-віртуоза та виконавцями камерного оркестру. Концертність як фундаментальний жанровий принцип зумовлена етнічною репрезентацією інструментального стилю солюючого баяну.

6. Соната № 2 В. Зубицького для баяна «Слов'янська» є прикладом узагальненої програмності. Концепція твору базується на жанрово-характерній семантиці (токатність – хорал – остинатність), в той час як «слов'янська» складова зосереджена в ліричному «генокоді» повільної частини, як суб'єктивний погляд автора у сиву давнину.

7. «Давньокиївські фрески» сюїта-зошит для баяна А. Сташевського, окрім програмної назви, мають авторське уточнення – «сюїта-зошит», в якому міститься ключ до розуміння сутності заявленої композитором програми. Зошит (альбом), по-перше, є цілісним, містить інформацію про взаємопов'язані події тої чи іншої епохи, що розташовані у часовій перспективі (лінійній послідовності). По-друге, сторінки зошиту сприймаються як площини, на яких розташовані зображення – фрески собору Софії Київської. Обраний твір є свідцтвом мистецького пошуку та увиразненням філософсько-історичного мислення. Митець у своїй діяльності втілює нові ідеї та відповідні прийоми виконавської майстерності, жанрово-стильові моделі, специфічні виражальні засоби. Можна стверджувати, що творчість композитора стала важливою часткою музичної культури Слобожанської України. «Перевтілення» будь-якого історичного, літературного, живописного твору в музиці з визначенням міри корелятивності нового твору до його оригіналу, оскільки саме від цього залежить розуміння як самої програмності (сюжетна, жанрова, картинна), так і змісту міжвидового перекладу, без чого достеменно інтерпретація твору унеможливується.

8. Прикладом оригінального втілення програмного задуму є твір «Острів щастя» (ор. 3. тв. № 4) І. Єргієва, написаний для скрипки, баяна та фортепіано (органа). Звернення до східних тематики та образності, по-перше, свідчить про наявність «живої» лінії музичного орієнталізму в сучасній українській музиці, по-друге, зумовлює особливості композиційно-драматургічної, тематичної, фактурно-тембрової організації твору. В «Острові щастя» відсутня сюжетна програма (наративного типу), символічно представлена в авторській назві. Твір є індивідуальним виявленням «звукового образу» баяну в сучасному світу (за авторським визначенням, *modern botton accordeon*). Композитор звертається до східної тематики, що свідчить про актуальність орієнтальної лінії в сучасній українській музиці; для втілення заявленої в назві узагальненої програми композитор вдається до комплексу виразних засобів – мелодико-ритмічних, тонально-гармонічних, фактурно-тембрових та формотворчих. Величезну роль у реалізації образу Сходу відіграв принцип остинато, втілений засобами мелодичної, ритмічної, фактурної, ладо-гармонічної повторюваності на різних масштабних рівнях (від короткого мотиву до цілого розділу та форми в цілому).

Твір ор. 1. № 2 має дві авторські назви «*Postludium*» та («*Исповедь*»), які є не тотожними, а комплементарними. Слід зауважити, що в історії мистецтва ці назви

мають свої типологічні ознаки та жанрові традиції. У невеликому за обсягом творі І. Єргієва є риси як сповіді, так і постлюдії, що мають точки перетину. Твір побудований на розгортанні однієї думки-образу, зібраної з типово-ліричних інтоном з утриманням ідеї покрокового плавного руху: секундового оспівування з довгим затриманням на опорних звуках, що утворюють невпинне сходження, або злет на сексту вгору на більш високу точку, із подальшим рухом униз.

У ліричному ключі написана композиція ор.1. тв. № 5. Її програмна назва «Актриса» «натягає» на загальну ауру ліричного висловлювання із тихим смутком, схвильованого, світло-урочистого почуття.

Таким чином, викладені вище теоретичні уявлення щодо програмності в композиторсько-виконавській творчості для баяну в Україні означеного періоду (1960-2010 рр.) надали можливість усвідомити її роль як концепту сучасної баянної творчості в парадигмі пізнання музичного смислу. Іншими словами, програмність як парадигмальне *явище* не втратила свого історичного значення для композиторів-виконавців різних поколінь.

З точки зору наукового моделювання програмність та семантика *співвідносяться як загальне та конкретне*.

Перспективою подальшого дослідження теми є порівняльний аналіз музичної семантики в творах інших композиторів, які є виконавцями-баяністами, і розвивають напрям програмної музика в умовах поставангарду: наприклад, композиції В. Рунчака.

## **СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:**

1. Розвиток баянного мистецтва для дітей в Україні: історичні передумови та сучасні тенденції. *Вісник Харківської академії дизайну та мистецтв* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2017. Вип. 4. С. 131 – 135.

2. Формування системи професійних навичок баяніста (на прикладі «Альбому для дітей та юнацтва» В. Власова). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 49. С. 172-187.

3. Концертний триптих для баяна В. Власова за мотивами картини І. Босха «Страшний суд»: до питання про музичну ре інтерпретацію. *Вісник Харківської академії дизайну та мистецтв* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2019. Вип. 4. С. 88 – 95.

4. Проекції програмності у «Давньокиївських фресках» А. Сташевського для баяна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 55. С. 33-49.

5. Другий концерт для баяна з оркестром А. Гайденка: авторська концепція в аспекті виконавської реалізації. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2020. Вип. 1. С. 118-122.

**АНОТАЦІЇ****Тищик В. Б. Програмність в баянній музиці України (1960-2010 рр.).**

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво». – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційних технологій України, Харків, 2021.

Дисертацію присвячено програмній музиці – розповсюдженому явищу баянної творчості України (як композиторської, так виконавської). На ґрунті вивчення музикознавчих джерел та творчої практики композиторів-баяністів 1960-2010 років надано дефініції, які сформували уявлення про музичну семантику в контексті академічної творчості для баяну. Програмність в музиці (в широкому сенсі) – це наявність позамузичних чинників в художній концепції твору, що впливають на композиторський задум та його виконавську реалізацію. Програмність у баянному творі на сучасному етапі творчої практики потрактовується як різновид музичної семантики, що втілена композитором іманентно-музичними засобами через вербальне позначення авторського повідомлення для виконавців та слухачів. Надано характеристику програмним творам для дітей (зокрема, В. Власова) на тлі загальних тенденцій розвитку баянного мистецтва. Виявлено стильові закономірності програмних творів крупної форми для баяна з оркестром, обґрунтовано концепції програмності у Другому концерті для баяну з оркестром А. Гайденка, у «Давньокиївських фресках» сюїті-зошит для баяна А. Сташевського, «Слов'янській сонаті» В.Зубицького, а також програмних композицій І. Єргієва як репрезентації новітніх звукообразних форм музикування ХХІ ст. Зроблено висновок, що програмність як явище композиторсько-виконавської творчості не втратила свого історичного значення для композиторів та виконавців різних поколінь. З точки зору наукового моделювання змісту музики програмність та семантика співвідносяться як загальне та конкретне.

**Ключові слова:** програмність, музична семантика, баянне мистецтво, дитяча баянна музика, композитори-баяністи України.

**Тыщик В. Б. Програмность в баянной музыке Украины (1960-2010 гг.).** – Квалификационная научная работа на правах рукописи.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности «17.00.03 – Музыкальное искусство». Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, Министерство культуры и информационных технологий Украины, Харьков, 2021.

Диссертация посвящена программной музыке –распространенному явлению баянного творчества Украины (как композиторского, так исполнительского). На почве изучения музыковедческих источников и творческой практики композиторов-баянистов 1960-2010 годов предоставлены дефиниции, которые сформировали представление о музыкальной семантике в контексте академического творчества для баяна. Програмность в музыке (в широком



смысле) - это наличие внемузыкальных факторов в художественной концепции произведения, влияющие на композиторский замысел и его исполнительскую реализацию.

Программность в баянном произведении на современном этапе творческой практики интерпретируется как разновидность музыкальной семантики, воплощенная композитором имманентно-музыкальными средствами через вербальное обозначение авторской установки для исполнителей и слушателей.

Сделана характеристика программных произведений для детей (в частности, В. Власова) на фоне общих тенденций развития баянного искусства. Выявлены стилевые закономерности программных произведений крупной формы для баяна оркестром, обоснованы концепции программности во Втором концерте для баяна с оркестром А. Гайденко, в «Древнекиевских фресках» сюите-альбом для баяна А. Сташевского, «Славянской сонате» В. Зубицкого, а также программных композиций И. Ергиева как репрезентации новых звукообразных форм музицирования в XXI веке. Сделан вывод, что программность как явление композиторско-исполнительского творчества не утратила своего исторического значения для композиторов и исполнителей разных поколений. С точки зрения научного моделирования содержания музыки программность и семантика соотносятся как общее и конкретное.

**Ключевые слова:** программность, музыкальная семантика, баянное искусство, детская баянная музыка, композиторы-баянисты Украины.

**Tyshchyk V. B. Programming in accordion music of Ukraine (in the 1960s-the 2010s). – Qualifying scientific work as a manuscript.**

The thesis for acquiring a scientific degree of the Candidate of Art Criticism (PhD) on specialty 17.00.03 – “Musical Art”. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2021.

The thesis deals with program music as a widespread phenomenon of button accordion art in Ukraine (both composers and performers). Based on studying musicological references and creative practical training of composers- button accordionists of the 1960s-the 2010s, there are definitions which formed the idea of musical semantics in the context of academic art for button accordion. Programming in music (in a broad sense) is non-musical factors in the artistic concept of the piece of music that affect the composer's idea and performance.

At the present stage of creative practical training, programming in an button accordion piece is interpreted as a kind of musical semantics, which is embodied by the composer in immanent musical means through verbal design of the author's message for performers and listeners. The types of programming in button accordion art (compositional works and their performance) are substantiated on the basis of generalizing mutual influences of different kinds of arts in genres of academic folk-instrumental music-making: generalized, generalized-plot, sound-imitating, picture-associative, genre-related, genre as intergenre synthesis.

The stylistic patterns of big program works in different genres (suites, concerts with a chamber orchestra, etc.) in the aspect of performing the program idea of the composer are analyzed. For example, V. Zubytsky's accordion sonata № 2 Slovyanska is an example of generalized programming, typical of the romantic era of Ukrainian academic music (from M. Lysenko's works to B. Lyatoshynsky's symphony and even "Kyiv avant-garde" representatives).

A. Haydenko's button accordion works reflect general foundations of the national revival of Ukrainian art in the 1990s and 2000s. Antiquity as a historical category of the cultural process is a component of modern concepts of music; therefore, his works are a clear manifestation of the trend. The semantics of the musical language of his works is a reflection of the neo-pantheistic worldview. The author consciously points to the archetype of historical antiquity and its mental features in the Ukrainian musical culture, so that performers and listeners can determine and understand the style of the original accordion piece of music. The artistic world of button accordion music faces the history of Ukrainian culture, its national picture of the world through reproducing folk rites, re-intoning Ukrainian thoughts, songs, dances, including - through program titles, author's instructions on rethinking prefolk tales, personal associations with the historical-cultural past of various Slavic peoples.

"The Ancient Kiev Frescoes" by A. Stashevsky is a testament to the artistic search and expression of the artist's philosophical and historical thinking and the corresponding techniques of performing skills. "Reincarnation" of any historical, literary, pictorial work in music with determining the degree of correlation the new work to its origin, because it depends on understanding both programming (plot, genre, picture) and the content of interspecies translation, without which true interpretation of the work is impossible. An example of the original embodiment of the program idea is the piece of music "Island of Happiness" (op. 3, № 4) by I. Ierhiev, created for violin, accordion and piano (organ). The appeal to Eastern imagery, firstly, testifies to the semantics of Orientalism in contemporary Ukrainian music, and secondly, determines the principles of compositional-dramaturgical, thematic, textural and timbre organization of this piece of music. It is a manifestation of the individual vision of the "sound image" of the button accordion in the modern world, which is represented in an updated form (according to the author's definition, modern button accordion).

The conclusion is reached that programming as a phenomenon of composer-performer art still has its historical value for new generations of accordion players. From the point of view of scientific modeling music content, programming and semantics correlate as general and specific.

*Keywords:* programming, musical semantics, button accordion art, children's accordion music, composers-accordionists of Ukraine.





