

**Відгук доктора мистецтвознавства Терещенко А.К. на дисертацію
Нефедова Сергія Юрійовича «Баянно-ансамблеве мистецтво в музичній
культурі України ХХ – початку ХХІ століття: теорія, історія та
практика», подану на здобуття наукового ступеня кандидата
мистецтвознавства, за спеціальністю 26.00.01 — теорія та історія
культури.**

Дослідження історії та сучасних процесів музичної культури завжди були на часі. При цьому, в українському музикознавстві та культурології справедливим є акцент всебічного вивчення саме національного музичного мистецтва у різних його проявах. До другої половини ХХ ст., баян — цей досить давній і, водночас, вельми поширений на сьогодні у світовій і, зокрема, в українській національній культурі музичний інструмент, був незаслужено обійдений увагою українських науковців. Позитивні зрушення в процесі популяризації як виконавської творчості славної плеяди українських баяністів, так і композиторського доробку в цьому жанрі, стають помітними лише у 60-90-х роках минулого століття. Імпульс цим зрушенням, значною мірою, надали помітні успіхи українських баяністів різних регіональних шкіл України на Міжнародних та Республіканських конкурсах і фестивалях, а також зростаюча пильна увага вітчизняних науковців, серед яких чільне місце посідали, зазвичай, саме баяністи-професіонали, до цього виду творчості.

Аналізуючи в першому розділі провідні напрями дослідження баянно-ансамблевого мистецтва Сергій Нефедов, спираючись на концепцію Івана Котляревського, стосовну визначення такого поняття, як *пріоритетність*, складовими якого є «актуальність», «особливе» й «окреме», в тезаурусі розглянутої літератури визначає такі рівні наукових здобутків: *світовий* (сюди залучаються роботи, що вивчають феноменологічну природу баянного мистецтва в загальному контексті європейської духовної культури) та *державний*, що охоплює наукові праці представників різних

українських шкіл, стосовні проблематики вітчизняного баянного мистецтва, зокрема, здобутків відповідних кафедр наукових вишів України. При цьому диференціюється тематика найбільш авторитетних наукових досліджень, що порушують питання: технічної виражальності баянного мистецтва; його історичної еволюції в контексті взаємодії традиційного та інноваційного; концертного-репертуару, освітянсько-дидактичного аспекту; жанрово-стильових спрямувань виконавства, індивідуального стилю видатних артистів та інше. І, врешті, до розгляду досліджень третього рівня («окреме») залучено роботи знаних в країні баяністів, у яких, певною мірою, об'єднано попередні рівні та демонструється власний творчий досвід. Саме такою видається рецензована робота, автор якої Сергій Нефедов, попри наукову діяльність і неабиякий хист аналітика, є активним пропагандистом українського баянного мистецтва, очільником і виконавцем відомого в країні ансамблю баяністів.

У цьому розділі також робиться спроба жанрового визначення та стильових спрямувань баянно-ансамблевого виконавства, що, за класифікацією харківського музикознавця Ірини Польської, належить до констатно-варіабельного однотембрового типу і вирізняється стабільними функціональними, тембровими, семантичними, комунікативно-рольовими та іншими ознаками. Зазначено, що варіабельність такого типу виконавства залежить виключно від кількісного складу ансамблю (тріо, квартет, квінтет тощо).

У наступному підрозділі увага дисертанта зосереджується на проблемі репертуару, що розглядається від найпростіших форм - фольклорних обробок, транскрипцій народних та професійних творів, до сучасних розгорнутих у часі концертно-академічних композицій та педагогічно-дидактичної літератури українських та зарубіжних композиторів різних жанрово-стильових спрямувань: неофольклористичного, необарокового, неокласичного та неоромантичного, а також естрадного, джазового тощо. Як бачимо, особливу увагу дисертант приділяє ознакам творчості сучасної постмодерної доби, акцентуючи, при цьому, таку, притаманну їй ознаку, як полістилістика.

У резюме цього розділу зазначено, що саме об'ємний і різноманітний жанрово-стильовий спектр сучасної баянної творчості, не лише забезпечує надійні комунікативні зв'язки виконавців із аудиторією, різною за музичною підготовкою та естетичними

потребами, але й уможлиблює оптимізацію подальшого розвитку даного виду мистецтва, розглянутого за двома спрямуваннями: традиційним, визначеним перекладеннями народної, а також класичної та естрадно-розважальної музики та оригінальним, представленим композиторською творчістю, спрямованою на забезпечення соціокультурних естетичних та освітньо-дидактичних потреб суспільства, зокрема, й на оновлення концертних та фестивально-конкурсних програм.

Другий розділ дисертації присвячено розгляду генези досліджуваного жанру та історичних передумов цього виду мистецтва. Посилаючись на роботи С. Калмикова про баянно-оркестровий інструменталізм, зародження та подальша генеза якого сягає греко-візантійських часів (інструменти споріднені з органом, зокрема портативним органом та гармонікою), дисертант слушно зазначає, що схожі інструменти стають особливо розповсюдженими вже у світському побуті на території Руси-України.

Щодо ансамблевого інструментального варіанту виконавства, що невдовзі усталилося на цих територіях, то його корені автор слушно вбачає в хоровому багатоголоссі ренесансної культури, а на українських теренах ансамблевість визначена ще й специфікою національного менталітету, де спостерігається пріоритетність колективних видів діяльності, як трудової, так і творчої.

Запропонована автором періодизація подальшої поетапної еволюції цього виду творчості, визначена, насамперед, соціокультурними функціями та професійним рівнем колективів - аматорських, розважально-побутового спрямування, з відповідним традиційним народно-пісенно-танцювальним репертуаром (від кінця 80-х років XIX до 20-х років XX ст.); появою професійних об'єднань, визначених етико-соціальною та церемоніальною функціями, репертуар яких, поряд із народно-традиційним, поповнювався, переважно, перекладами класичних творів зарубіжних та вітчизняних авторів, здійсненими самими виконавцями (від 20-х до 60-х років XX ст.); періоду творчості естетичного і духовно-інтелектуального спрямування, визначеного композиторськими здобутками та концертною діяльністю (від 60-х років XX століття по сьогодні). Виникає запитання стосовно досить незвичних хронологічних меж. За яких умов автор вбачає переорієнтацію в розвитку жанру після 20-х років минулого століття, що змінило його соціокультурні функції? І врешті, кілька побажань. У розділі,

присвяченому періодизації, визначаючи еволюційний шлях баянного мистецтва, зазначено чимало важливих подій, що могли б більш деталізовано конкретизувати періодизацію. Мабуть варто було враховувати згадуваний в дисертації вирішальний для поширення баянного мистецтва 1951 рік, визначений появою нового, удосконаленого, багато тембрового готово-виборного баяну, що став провідним у світовій педагогічній та концертній практиці? Або 1970 - 80 - і роки, слушно визначені автором появою ансамблевого стилю композиторського мислення (творчість В. Зубицького, А. Загайкевич, К. Цепколенко, В. Рунчака та інших), або рубіж XX –XXI століть, відверто позначений постмодерністськими ознаками та активним залученням до світової ансамблевої баянної творчості ресурсів «інструментального театру»? Яскравий приклад цьому – згадане в роботі «театралізоване» тріо Софії Губайдуліної «Сім слів Христа на хресті» (для віолончелі, баяну і струнних, або скрипки, 1982), в якому авторка, кореспондуючи із Й. Гайдном, автором струнного квартету на цю тему (авторською версією раніше написаної ним семи частинної страсної ораторії «Сім слів Спасителя на Хресті»), доручає баяну відтворення образу народної маси, що скупчилася на Голгофі. В українській музиці в цей час також з'являється чимало творів цього спрямування і для однорідних ансамблів, і для колективів змішаного типу за участю баяна (їх перелік в Додатках до дисертації займає кілька сторінок).

До відліку хронологічної періодизації варто було б залучити й освітянський аспект, остаточне формування основної бази професіоналізму, коли у 1934 році в Київському музичному училищі відкрився клас баяну, а надалі - відкриття факультету виконавства на народних інструментах в музично-драматичному інституті та класу М. Геліса вже в Київській консерваторії. Тим більше, що питанню дослідження характерних ознак професійних українських баянних шкіл – київської, одеської, львівської та наймолодшої донецької, відкритої заснуванням кафедри акордеону в 1992 році та інших вишах у дисертації справедливо відводиться значне місце.

Можливо, у загальній періодизації варто було б враховувати також ознаки жанрово-стильової еволюції баянного репертуару: від традиційних перекладів (фольклорного, різностильової композиторської творчості) до інноваційних творів, поява яких активізується в результаті переосмислення ознак різних жанрово-стильових

моделей, або діалогу художньо-естетичних концепцій та відповідної семантики різних культур (джазу, модерну, необароко, постмодерну тощо). До того ж, автор справедливо наголошує, що збагачення творчості для баяну не лише оптимізувало інтерес композиторів, зокрема із базовою освітою баяністів-виконавців, до цього виду мистецтва, але й призвело до подальшого конструктивного удосконалення інструментарію, розширення його виражальних можливостей.

У всіх визначених автором періодах баянної творчості другої половини ХХ ст., окрім органічно успадкованих в концертно-виконавській практиці звернень до фольклорних джерел, зазначено, активне використання стильового спектру мистецтва постмодерністської доби. Фольклорне спрямування останнього десятиліття минулого століття (визначене автором як «мега-неофольклоризм») також поєднало традиційне, архаїчне та модерне, етнічне генетично-національне та інонаціональне, навіть екзотичне, що сприяло появі не лише нових інтерпретацій різноманітних фольклорних жанрів, але й потужної самостійної сфери оригінальної композиторської творчості, зокрема й масштабних сонатно-симфонічних, нерідко програмного характеру форм.

Спираючись на численні композиції, створені в умовах діалогу стильових ознак естетики минулих епох із реаліями сучасного культурно-мистецького контексту, дисертант приходить до висновку, що тембральна палітра та удосконалені технічні засоби сучасного концертного баяна уможливили не лише художньо довершені переклади музичної класики, але й посприяли «виникненню алюзії певного ментального духовно-естетичного символу вказаної епохи й забезпечили матеріальний, тобто фонічно-знаковий аспект відповідного ідеального образу». Саме цей фактор в умовах сучасної загальної художньо-культурної кризи автор справедливо вважає пріоритетним й перспективним в репертуарній баянно-ансамблевій політиці (див дисертацію, с. 115).

У розгляді неостильових течій в сучасному баянному репертуарі особливу роль дисертант відводить інтерпретаціям творів барочно-класицистського спрямування, доказово вияснюючи їх пріоритетність, обумовлену іманентними тембральними та технічними властивостями й «відповідністю поліфонічного типу мислення та контрапунктичної композиційної техніки тембральним і технічним властивостям баяну-акордеону» а також прагненням втілення «різноманіття можливостей вираження

світовідчуття, глибини духовності й самоусвідомлення особистості» (с. 116). Як приклад згадуються баянні твори М. Чайкіна («Поліфонічна сюїта»), Ю. Шамо («Імпровізація і бурлеска»), В. Зубицького «Прелюдія і токато», А. Мухи («Прелюдія і fuga-скерцо»), В. Ніколаєва («Концерт-бароко»), В. Подвали («Партита»), В. Рунчака («Бахіана. Медитація на тему ВАСН», «Kyria Eleison») та багато інших.

Так само логічно, на конкретних музичних прикладах, зокрема творів великої форми – концертів, сюїт, партит, в роботі вмотивовується неокласицистський напрямок, співвіднесений із відповідними ознаками композиційних структур та характером семантики класицистських форм, зокрема, сонатно-симфонічних.

За авторськими спостереженнями, із пізнім романтизмом (приміром, з імпресіонізмом), особливо баянну виконавську специфіку ріднять не лише іманентні йому фольклорні засади та художньо-естетичне ліричне (або лірико-драматичне) спрямування, але й здатність, завдяки технічно досконалим можливостям сучасного концертного інструментарію, відтворювати, як у перекладених класичних, так і сучасних творах зарубіжних і вітчизняних композиторів, найрізноманітнішу образність і, відповідну їй, інтонаційну гнучкість, найтонші динамічні градації, граничні тембральні співставлення тощо.

Окремо розглянуто естрадно-джазове спрямування сучасної баянної творчості, що за спостереженнями одеської дослідниці А. Черноіваненко, «проклало у мистецтві нові шляхи і відбило прагнення нашої епохи до радикального оновлення творчості».

Спираючись на дослідження концертно-фестивальної та міжнародної конкурсної практики, дисертант приходить до висновку, що в музиці вже нового століття саме неоавангард - течії з приставкою нео (неокласицизм, неоромантизм, неоімпресіонізм тощо), склали базову основу так званої *сучасної класики*, що успішно акумулює творчий потенціал нової баянної творчості та помітного удосконалення виконавства.

У сфері сучасної, або, за визначенням автора «*нової музики*», з посиланням на науковий доробок І. Єргієва, розглянуто в дисертації також творчість та виконавські можливості такого різновиду баяна, як *модерн-акордеон*, що в тематичному плані визначений орієнтацією на відтворення різнопланової образності, зокрема: релігійної («*Esse HOMO*» А. Гайденка, «*Ave Maria Stella*» В. Ларчикова, «*Пісня сходження*», на

псалом №130» Є. Юрцевича), міфологічної, фантастично-символічної («У лабіринті душі» та «У сузір'ї Центавра» О. Щетинського), абстрактно-психологічної («Як нитка увірветься, їй не зібрати всі перли знов» К. Цепколенко, «Двоє...паралельно...не перетинаються» О. Щетинського, «Музика на кінець тисячоліття» В. Зубицького) та інструментально-театральної (композиція-перформанс К. Цепколенко «Знесилям зламані народи») та іншої.

У третьому заключному розділі досліджується культурологічний аспект баянно-ансамблевого жанру, як художньо-естетичного соціо-культурного мистецького явища, з позицій *духовності*, в контексті його співвідношення з культурною традицією, ціннісними ознаками репертуару та його семантикою (зокрема, інтонаційністю), багаторівневою *діалогічністю* (теорії та практики, традиційного та інноваційного ансамблевого мислення тощо), а також *виконавською майстерністю*, як необхідного визначення рівня професійного удосконалення та кінцевого результату творчого процесу (означеного автором термінами артистизм, майстерність, творчість тощо).

У дослідженні феномену *духовності* виконавства, як мистецтва інтерпретації, автор використовує поширене у літературознавстві, а згодом, і в мистецтвознавстві таке поняття як *поетика* і, спираючись на концепцію Ю. Вахраньова, доводить його здатність до змін, що забезпечує динамічність художніх засобів виконавських інтерпретацій, спрямованих на посилення комунікативності та сугестивності психологічного впливу на реципієнта. Звідси – супер важлива здатність мистецтва, зокрема й музичного, про яку, на жаль, сьогодні забувають, як упередження деформацій в духовній сфері людства.

Щодо *діалогічності*, як одного із проявів діалектичного мислення, то в баянно-ансамблевому мистецтві цей феномен характеризується, окрім усього іншого, ще й міжсуб'єктивними зв'язками творчого колективу.

В плані феномену діалогу в роботі Сергія Нефедова розглянуто й формування української виконавської баянної школи, як в узагальненому значенні цього поняття, на державному національному та регіональному рівнях (київська, львівська, харківська, одеська, донецька школи), а також вирізнення їх за стилем (класична, народна, естрадна і т. ін.) та персоніфікацією майстерності (школи М. Геліса, М. Різоля, М. Оберюхтіна, В. Безфамільнова тощо).

Детально розглянуто діалогічність у відповідності до предмету дисертації – баянного ансамблю: співвідношення керівника і колективу, його учасників-артистів, врешті, на рівні комунікативності між виконавцями та аудиторією (за концепцією - О. Самойленко).

Значення *майстерності*, як фактору виконавської досконалості розглянуто в узгодженні з дефініцією професійного статусу виконавця в ряду таких визначень як: артист, віртуоз, знавець, майстер, митець, професіонал тощо. Ретельно викладені в заключному розділі авторські судження щодо понять «духовність», «діалогічність», та «майстерність» доводять актуальність, практичну значимість та перспективу подальшого удосконалення баянно-ансамблевого жанру.

Залишається конкретизувати запитання, стосовно заявленої проблематики та її висвітлення і зробити відповідний висновок щодо оцінки роботи. Отже, кілька запитань щодо термінології, якою оперує в роботі дисертант:

- стосовно культурних заходів, мистецтва взагалі, та виконавського рівня, поряд із визначеннями аматорське та професійне, вживається термін «напівпрофесійне». Що мається на увазі?

- про що йдеться у декларованому в роботі діалектичному протистоянні таких характеристик жанру, як «культуровідповідність» («розшифрована» автором як збереження та розвиток традицій) та «культуротворчість» (розуміється як інноваційність)? Чи може культуротворчість уникнути зв'язків із традицією? А її результати - не відповідати вимогам культури, тобто бути культуроневідповідними? В чому ж тоді діалектика протистояння?

- запитання, пов'язане із менеджментськими обов'язками дисертанта – керівника концертуючого ансамблю. У сучасній негоді соціокультурного занепаду класичних форм музичного мистецтва, що може прискорити появу «світла в тунелі»?

.Змістовно-проблемні позиції та належна зорієнтованість автора у розгляді поставлених завдань - і щодо різних аспектів українського баянного мистецтва, і щодо проблеми ансамблевості, а також фахове володіння матеріалом визначили актуальність та наукову новизну дисертації. Матеріали дисертації пройшли солідну апробацію на Міжнародних та Всеукраїнських наукових конференціях, її основні положення викладено

в належних публікаціях фахових видань. Зміст автореферату та публікацій узгоджені із дисертаційним матеріалом.

Зазначу також вартісність залучених до роботи шести Додатків: стосовно оригінальної, різного складу баянно-ансамблевої творчості; переліку даних щодо провідних педагогів класу баяну у спеціалізованих вишах України; видатних виконавців-баяністів тощо. В цьому ряду згадаю також ретельно розроблену періодизацію еволюції баянної творчості (додаток В. Таблиці 1-2), що, певною мірою, мало б скорегувати хронологію викладу цього аспекту в дисертаційному підрозділі 2.3.

Отже, маємо всі підстави рекомендувати Спеціалізованій вченій раді позитивно оцінити подану на розгляд роботу і надати її автору Сергію Юрійовичу Нефедову науковий ступінь кандидата мистецтвознавства, за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури.



ТЕРЕЩЕНКО А. К. – доктор мистецтвознавства,
професор, член-кореспондент НАМ України,
професор кафедри музичного виховання
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого.

Підпис
ТЕРЕЩЕНКО А. К.
ЗАСВІДЧУЮ



Доктор
Музично-педагогічної роботи
Алла з Р. В. Русаєв