

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ
КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

НЕФЕДОВ Сергій Юрійович

УДК 786.8+008:78(477)

**БАЯННО-АНСАМБЛЕВЕ МИСТЕЦТВО
В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ ХХ - початку ХХІ століття:
ТЕОРІЯ, ІСТОРІЯ ТА ПРАКТИКА**

26.00.01– теорія та історія культури

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

С. Ю. Нефедов

Науковий керівник: Садовенко Світлана Миколаївна, кандидат педагогічних наук, доцент

Київ – 2018

АНОТАЦІЯ

Нефедов С. Ю. Баянно-ансамблеве мистецтво в музичній культурі України ХХ – початку ХХІ століття: теорія, історія та практика. –

Кваліфікаційна наукова праця на умовах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури. – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України, Київ, 2018.

Дисертація є дослідженням, в якому комплексно розглядається та пропонується новий погляд на баянно-ансамблеве мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття як на цілісне явище української музичної культури.

Наукове осмислення природи баянно-ансамблевого мистецтва, розмаїття його розвитку, академізації, різновекторність соціокультурних функцій, процеси модернізації інструментального і освітнього напрямків надало підстави щодо визначення регіональних виконавських шкіл у Львові, Одесі, Харкові, Донецьку, засвідчити й актуалізувати значущість галузі народно-інструментального жанру в соціокультурному просторі України ХХ – початку ХХІ століття. Встановлено, що активна участь баянно-ансамблевих колективів у концертних та фестивально-конкурсних заходах всеукраїнського та міжнародного рівнів, широка жанрово-стильова палітра та фактурна унікальність звучання ансамблевого баянного репертуару доводить зростання популярності сучасного баянно-ансамблевого мистецтва.

Виявлено, що сукупність наукових концепцій сучасного «баянознавства» викладено у фундаментальних працях, присвячених окремим аспектам піднятої проблеми і пов'язувалася, зокрема, з вивченням питань щодо української баянної школи (М. Давидов, С. Калмиков, Д. Кужелев, М. Різоль, Л. Пасічник та ін.), розглядом дослідниками-практиками методичних аспектів (І. Алексєєв, В. Воєводін, М. Різоль, А. Черноіваненко та ін.) та репертуарного забезпечення галузі баянно-акордеонного мистецтва (репертуарні доробки

В. Власова, В. Зубицького, А. Сташевського, М. Чайкіна та ін.). Окремі питання акордеонного мистецтва піднімаються сучасними науковцями (В. Марченко). Проте баянно-ансамблева творчість та виконавство в існуючому арсеналі наукових розвідок щодо народно-інструментального мистецтва фігурують лише як складова більш узагальненого за змістом об'єкту вивчення, залишаючи ступінь розробленості означеної проблеми недостатньою і потребує осмислення на сучасному етапі розвитку наукової думки. Констатовано, що брак наукових розробок, спрямованих на розкриття особливостей, притаманних саме баянно-ансамблевій сфері, визначення внеску в розвиток баянно-ансамблевого мистецтва України художніх колективів тощо зумовлює необхідність проведення комплексного дослідження цієї галузі в контексті музичної культури України ХХ – початку ХХІ століття.

Констатовано, що брак наукових напрацювань, спрямованих на розкриття особливостей, притаманних баянно-ансамблевій сфері, визначення внеску в розвиток баянно-ансамблевого мистецтва України художніх колективів доводить актуальність вивчення баянно-ансамблевого мистецтва України ХХ – початку ХХІ століття. Встановлено, що сучасні мистецтвознавчі та культурологічні принципи аналізу забезпечили вирішення передбачених науковою проблематикою задач та дозволили закласти необхідні методологічні основи для дослідження баянно-ансамблевого мистецтва як феномену.

Проведено мистецтвознавчо-культурологічний аналіз баянно-ансамблевого мистецтва України, що надало можливість охарактеризувати та визначити особливості баянно-ансамблевого виконавства в музичній культурі України ХХ – початку ХХІ століття.

Визначено специфіку поняття «пріоритетність» у контексті виконавського мистецтва на прикладі баянно-ансамблевого жанру, характеристика якого проводиться відповідно до двох базових осей поняттєвої парадигми: теоретичної та об'єктної, що дозволило прослідкувати діалектичність співвідношення теорії та практики на основі взаємозв'язків «наукової проблеми» і «виконавського жанру» як об'єктів оцінювання.

Обґрунтовано та доведено значення репертуарного забезпечення баянно-ансамблевих художніх колективів з точки зору методологічних проблем та культуротворчого потенціалу. Виявлено, що збереження і розвиток традицій, їх еволюція й оновлення, проблеми вирішення питань щодо відбору музичного матеріалу (репертуару) та методів роботи над ним складає основу для формування «інтегруючої моделі» сучасного народно-інструментального мистецтва. Підкреслюється, що саме репертуар є тим носієм духовної інформації, що в системі комунікації «композитор – виконавець – слухач» набуває значення культуротворчого фактора щодо удосконалення світоглядних позицій соціуму. Встановлено, що репертуар є беззаперечним фактором оптимізації творчої діяльності баянно-ансамблевих колективів, забезпечує їх розвиток та підвищує культуротворче значення їх функціонування. В цьому полягає методологічне значення репертуару як сутнісного компонента баянно-ансамблевого мистецтва.

Конкретизовано хронологію розвитку баянно-ансамблевого виконавського мистецтва відповідно до його дефініцій та соціокультурних функцій. Виявлено, що протягом розвитку зазначеного виду виконавського мистецтва відбувалося розширення його соціокультурних функцій: від розважально-гедоністичної до духовно-інтелектуальної, що свідчить не тільки про поширення практики баянно-ансамблевого жанру, але й про неухильне зростання художньо-естетичних вимог до нього. З'ясовано, що наприкінці XIX – початку XX століття колективні форми виконавсько-творчої діяльності виконували розважальну, гедоністичну, комунікативну та ігрову соціокультурні функції. У 20-60-ті роки XX століття у процесі формування та розвитку баянно-ансамблевого мистецтва як виконавського жанру додаються етико-соціальна, консолідуюча та церемоніальна функції. З 70-тих років XX століття до сьогодення баянно-ансамблеве мистецтво, як певний стиль мислення, виконує естетичну та духовно-інтелектуальну соціокультурні функції.

Охарактеризовано процеси професіоналізації та академізації баянно-ансамблевого мистецтва, які простежуються в практичному і теоретичному

аспектах. Розкрито питання формування та функціонування київської, львівської, одеської, харківської та донецької баянно-виконавських шкіл. Визначено головні показники їх діяльності. Доведено, що у процесі професіоналізації баянно-ансамблевого виконавського мистецтва визначальне значення мала актуалізація проблеми удосконалення конструкції баяна та створення на базі виконавського музикознавства спеціалізованої «музично-теоретичної системи», об'єктом якої є баянне мистецтво. В об'єднанні ієрархічних систем композиторської, виконавської та наукових шкіл формується поняття «Українська баянна школа».

На основі здійсненої періодизації систематизовано жанрово-стильову палітру існуючого баянно-ансамблевого репертуару, що доводить майже необмежені художньо-естетичні та технічні можливості цього виду мистецтва та необхідність підвищення уваги сучасних композиторів до нього.

Науково обґрунтовано, що кінець 80-х років XIX ст. – початок XX ст. характеризується створенням обробок, аранжувань, транскрипцій, перекладень здійснених керівниками аматорських колективів (М. Белобородов, В. Хегстрем) на фольклорній основі (танець, спів), а також у західноєвропейському стилі сучасності та попередніх епох. У 20-ті роки XX ст. керівники вже напівпрофесійних колективів (М. Радзієвський, А. Штогаренко) залишили попередні підходи і використовували основні жанри і стильові напрями попереднього історичного періоду. 30-50-ті роки XX ст. охарактеризовано появою перших оригінальних творів для камерно-інструментальних ансамблів, репертуар яких вже базується не тільки на фольклорній основі, а на традиціях класичної формобудови та стильових особливостях романтизму. Визначено розквіт творчості тріо баяністів у складі А. Кузнєцова, М. Макарова і Я. Штогаренко та квартету баяністів М. Різоля. Відомими і затребуваними стають обробки та перекладення М. Різоля, В. Подгорного, Є. Юрцевича та ін. Для репертуару 1960-х – 70-х років XX ст. характерними стають обробки, аранжування, фантазії, транскрипції, академічні

інструментальні жанри: мініатюри, великі та циклічні форми, акомпанементи. У стилях фольклоризму, неофольклоризму, романтичному, класицистичному стилях, у стилі бахівської епохи та масово-популярної естради й джазу працюють композитори й аранжувальники М. Різоль, А. Шалаєв, М. Худяков, І. Яшкевич, М. Обертюхін, О. Тимошенко, В. Грідін, М. Чайкін, А. Штогаренко, А. Філіпенко, І. Шамо, К. Домінчен, К. Мясков, М. Михайлов, С. Рустамов, В. Косенко, Л. Ревуцький, М. Раков, А. Репніков, В. Золотарьов, А. Кусяков, В. Подгорний, Є. Дербенко. У 80-90-ті роки ХХ століття до вже існуючих жанрів композиторами С. Беринським, В. Власовим, О. Грінберг, С. Губайдуліною, А. Загайкевич, В. Зубицьким А. Кусяковим, Л. Самодаєвим, Г. Тарановим, К. Цепколенко, Ю. Шамо, О. Щетинським та ін. додаються нові оригінальні твори в провідних на той час жанрах та стилях – неофольклоризмі, інших нео-напрямах, авангардному стилі та стилі модерн. Початок ХХІ століття ознаменувався впровадженням практично всього жанрово-стилістичного арсеналу сучасності, в тому числі й синтезованого. Характерними є як неофольклоризм та інші нео-напрямки, авангардний стиль та стиль модерн, так і полістилістика, як характеристика постмодерну. Визначено відомих композиторів та авторів обробок й перекладень цього періоду – Ю. Гомельська, В. Зубицький, С. Пілютиков, В. Польова, В. Рунчак, Л. Самодаєва, А. Сташевський, І. Тараненко, К. Цепколенко, О. Чуєв, Ю. Шамо, О. Щетинський та ін.

Визначено особливості феноменів духовності, діалогічності та майстерності як складових виконавської поетики в проекції на культуротворчий потенціал баянно-ансамблевого мистецтва. Через поняття «духовність» баянно-ансамблеве виконавство безпосередньо включено до продуктивних надбань вітчизняної духовної культури, завдяки широкому спектру соціокультурних функцій, що обумовлює доцільність його існування. Іншим фактором доцільності визначено діалогічну природу баянно-ансамблевого мистецтва, що проявляється на різних рівнях освітніх та культурно-комунікативних процесів, специфіки репертуарної політики,

організації творчої діяльності ансамблевого колективу та його діалогічних зв'язків із аудиторією. Доцільність існування баянно-ансамблевого жанру підтверджує міра майстерності, що визначає рівень пріоритетності і культуротворчу спрямованість творчої діяльності. Аналіз основних позицій у розумінні поняття «майстерність» певною мірою зміщує акцент із вузькоспеціалізованого аспекту на рівень його усвідомлення як високого щабля артистичної досконалості в загальному комунікативному процесі, що апелює до естетичних і духовних чинників культури.

Результатом дослідження є формування комплексного уявлення про баянно-ансамблеве мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття як цілісного соціокультурного явища з потужним потенціалом важливого культуротворчого значення в усіх формах взаємодії теоретичного, історичного та практичного аспектів.

Дослідження не вичерпує всіх питань, пов'язаних з порушеною проблематикою. Виявлені в його результаті факти і закономірності можуть стати перспективною основою для подальшого вивчення мистецького феномену і специфіки баянно-ансамблевого мистецтва України ХХІ століття.

Наукова новизна одержаних результатів визначається тим, що у дисертації *уперше*: обґрунтовано як цілісне явище культури баянно-ансамблеве мистецтво України в сукупності його теоретичного, історичного та практичного аспектів; введено до контексту баянно-ансамблевого мистецтва поняття «пріоритетність», характеристика якого здійснюється відповідно до двох базових рівнів: теоретичного та практично-виконавського, що дозволяє прослідкувати діалектичне співвідношення теорії та практики на основі взаємозв'язків наукової проблеми та виконавського аспекту; визначено особливості баянно-ансамблевого виконавства в контексті музичної культури України ХХ – початку ХХІ століття із застосуванням поняття «пріоритетність», відповідно до його специфіки в системі музичних жанрів. Встановлено, що репертуар є беззаперечним фактором оптимізації творчої діяльності баянно-ансамблевих колективів, забезпечує їх

розвиток та підвищує культуротворче значення їх функціонування. Виявлено особливості феноменів духовності, діалогічності та майстерності як культурологічних складових поетики баянно-ансамблевого мистецтва в контексті культурно-інформаційного простору України ХХ – початку ХХІ століття.

Узагальнено та систематизовано: баянно-ансамблеву оригінальну літературу композиторів за жанрово-стильовими напрямками з позиції співвідношення культуровідповідних та культуротворчих тенденцій у контексті репертуарного забезпечення зазначеної сфери виконавського мистецтва України.

Набуло подальшого розвитку: розроблення наукового підґрунтя для проведення подальших наукових досліджень у галузі баянно-ансамблевого мистецтва України ХХІ століття в сукупності його теоретичного, історичного та практичного аспектів.

Теоретичне та практичне значення дисертації полягає у поглибленні та розширенні культурологічних і мистецтвознавчих підходів у дослідженні баянно-ансамблевого мистецтва в музичній культурі України ХХ – початку ХХІ століття.

Основні положення дисертації сприятимуть подальшій розробці зазначеної проблематики у контексті системного розвитку понятійного апарату вітчизняного мистецтвознавства і культурології. Сформульовані в дисертації положення і висновки можуть бути використані у подальшому вивченні основних напрямів і тенденцій розвитку сучасного мистецтва у вітчизняній та зарубіжній культурі.

Практичне значення дослідження визначається перспективою застосування його матеріалів у навчальних курсах, зокрема в межах історії, теорії та педагогіки виконавського мистецтва, як складової української музичної культури («Народно-інструментальне мистецтво», «Історія виконавського мистецтва», «Історія виконавських стилів та жанрів», «Історія та теорія народно-інструментального ансамблю»), в оптимізації

розвитку концертно-фестивальної та конкурсної діяльності в сфері народно-інструментальної творчості та культурно-просвітницької роботи. Аналітичні розробки загальнонаукового напрямку можуть стати основою для подальшого удосконалення понятійно-термінологічного апарату в мистецтвознавстві та культурології. Мате

ріали дисертації можна застосовувати у програмах спецкурсів та спецсеминарів, у процесі висвітлення відповідних тем із теорії та історії культури і мистецтва, мистецтвознавства, культурології.

Ключові слова: баянно-ансамблеве мистецтво, виконавський жанр, діалогічність, духовність, майстерність, пріоритетність, репертуар, українська музична культура.

SUMMARY

Nefedov S. Y. Accordion-Ensemble Art in Ukrainian Music Culture of the XX – early XXI centuries: Theory, History, Practice. – Qualifying research paper as manuscript.

Thesis for a Candidate Degree in Art History (PhD) by specialty 26.00.01 – theory and history of culture. – National Leadership Academy for Cultural and Arts, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2018.

Thesis comprehensively reviews and puts forward a new perspective of Ukrainian accordion-ensemble art of the XX – early XXI centuries as an integral phenomenon of Ukrainian music culture.

The scientific understanding of the nature of accordion-ensemble art, the diversity of its development, academic degree earning, the multidisciplinary of socio-cultural functions, the processes of modernization of instrumental and educational area provided a basis for determination of regional performing schools in Lviv, Odesa, Kharkiv, Donetsk and allowed to verify and keep current the significance of folk instrumental genre in socio-cultural field of Ukraine of the XX – early XXI centuries. It has been established that the active participation of

accordion-ensemble groups in concert and festival competition events of national and international standing, the wide palette of genres and styles and texture uniqueness of ensemble accordion repertoire prove the growth of popularity of contemporary accordion-ensemble art.

It has been revealed that scientific conceptions of modern «accordion science» are described in fundamental works devoted to certain aspects of this issue and are related, in particular, to the study of issues concerning Ukrainian school of accordion (M. Davydov, S. Kalmykov, D. Kuzhelev, M. Rizol, L. Pasichniak etc.), the review of methodical aspects by research practitioners (I. Aliksieiev, V. Voievodin, M. Rizol, A. Chernoiivanenko, etc.) and the repertoire of accordion art (repertoire works by V. Vlasov, V. Zubytskyi, A. Stashevskyi, M. Chaikin etc.). Certain accordion art issues are raised by modern scholars (V. Marchenko). However, accordion-ensemble art and performing art in the existing arsenal of scientific research on folk instrumental art appear only as a component of a more generalized content of the object of study, so the level of development of this issue is insufficient and needs to be comprehended at the present stage of development of scientific thought. The lack of scientific research aimed at revealing specific aspects of the accordion-ensemble field itself, the determination of the contribution of artistic groups etc. to the development of Ukrainian accordion-ensemble art necessitate a comprehensive study of this field in the context of Ukrainian music culture of the XX – early XXI centuries.

Based on a systematic review of art studies and cultural theoretical works, it has been established that accordion-ensemble art and performing art in the existing arsenal of scientific research of folk instrumental art appear only as a component of a more generalized content of the object of study, so the level of development of the identified issue is insufficient. The lack of scientific achievements aimed at revealing specific aspects of accordion-ensemble field, the determination of the contribution of artistic groups to the development of Ukrainian accordion-ensemble art prove the relevance of studying the Ukrainian accordion-ensemble art of the XX – early XXI centuries. It has been established that cultural and contemporary art principles of

analysis ensured solving the tasks provided for by scientific problematics and allowed to form the basis for the necessary methodological foundation of the study of accordion-ensemble art as a phenomenon.

Art and cultural thorough review of Ukrainian accordion-ensemble art enabled to define specific features of accordion-ensemble performing art in Ukrainian music culture of the XX – early XXI centuries.

The specification of «priority» concept in the context of performing art has been determined through the example of accordion-ensemble genre, which can be described in accordance with two basic forms of conceptual paradigm: theory and object, which allowed to follow the dialectic correlation of theory and practice on the basis of interrelations of «scientific issue» and «performing genre» as objects of evaluation.

The significance of the repertoire of accordion-ensemble performing groups has been substantiated and proved from the point of view of methodological issues and cultural potential. It has been discovered that the maintenance and development of traditions, their evolution and renovation, solving the issues of selecting music material (repertoire) and methods of working on it are the basis for forming an ‘integration model’ of contemporary folk instrumental art. It is emphasized that the repertoire itself is a bearer of spiritual information that becomes an important cultural factor for improvement of the outlook of society in the «composer – performer – listener» system of communication. It has been established that repertoire unconditionally optimizes art activity of accordion-ensemble groups, provides their development and increases the cultural value of their functioning. Therein lies the methodological significance of repertoire as an essential component of accordion-ensemble art.

The chronology of the development of accordion-ensemble performing art in accordance with its definitions and socio-cultural functions has been specified. It has been discovered that during the development of this type of performing art there was a widening of its socio-cultural functions: from entertaining-hedonistic to spiritual and intellectual, which testifies not only to the spread of the practice of

accordion-ensemble genre, but also to the steady growth of its artistic and aesthetic requirements. It has been determined that in the late XIX – early XX centuries performing art activity fulfilled entertaining, hedonistic, communicative and actable socio-cultural functions. In the 20s and 60s of the XX century, in the process of formation and development of accordion-ensemble art as a performing genre, ethical, social, consolidating and ceremonial functions were added. From the 70s of the XX century till present, accordion-ensemble art, as a certain style of thinking, fulfills aesthetic, spiritual and intellectual socio-cultural functions.

The processes of professionalization and academic degree earning of accordion-ensemble art, which are traced in practical and theoretical aspects, have been characterized. The matter of formation and functioning of Kyiv, Lviv, Odesa, Kharkiv and Donetsk accordion-performing schools has been solved. The main indicators of these schools' activity have been determined. It has been proved that in the process of professionalization of accordion-ensemble performing art, an actualization of the issue of improvement of accordion design and a creation of a particular «music theoretical system» on the basis of performing musicology, where accordion art is an object, were of crucial importance. Hierarchical systems of performing schools, scientific schools and schools of composition altogether form the «Ukrainian Accordion School» concept.

Based on period classification, the palette of genres and styles of the existing accordion-ensemble repertoire has been systematized. Therefore it has been proved that accordion-ensemble art has almost unlimited artistic, aesthetic and technical possibilities, and contemporary composers need to pay more attention to this kind of art.

It has been scientifically substantiated that late 80s of the XIX – early XX centuries were characterized by music revisions, arrangements, transcriptions, translations, made by the leaders of amateur groups (M. Bieloborodov, V. Hegstrem) on the basis of folklore (dance, singing), Western European style of the present and previous epochs. In the 20s of the XX century the leaders of already semi-professional groups (M. Radziievskyi, A. Shtoharenko) left the

previous approaches behind and used the main genres and styles of the previous era. 30-50s of the XX century were characterized by the appearance of first original works for chamber and instrumental ensembles, whose repertoire was based not only on folklore basis, but on classical traditions and stylistic features of romanticism. It has been a golden age for trio-accordionists A. Kuznietsov, M. Makarov, Y. Shtoharenko and M. Rizol's quartet-accordionists. Also, revisions and translations by M. Rizol, V. Podhornyi, E. Yurtsevych and others have become known and requested. The repertoire of the 1960s – 70s of the XX century was characterized by music revisions, arrangements, fantasies, transcriptions, academic instrumental genres: miniatures, large and cyclic forms, accompaniments. Composers and arrangers M. Rizol, A. Shalaiev, M. Khudiakov, I. Yashkevych, M. Obertiukhin, O. Tymoshenko, V. Hridin, M. Chaikin, A. Shtoharenko, A. Filipenko, I. Shamo, K. Dominchen, K. Miaskov, M. Mykhailov, S. Rustamov, V. Kosenko, L. Revutskyi, M. Rakov, A. Riepnikov, V. Zolotarov, A. Kusiakov, V. Podhornyi, E. Derbenko worked in folk style, neo-folklore, romantic and classic styles, Bach era style, pop and jazz. In the 80s and 90s of the XX century, composers S. Berynskyi, V. Vlasov, O. Hrinberh, S. Hubaidulina, A. Zahaikevych, V. Zubytskyi, A. Kusiakov, L. Samodaiev, H. Taranov, K. Tsepkoenko, Y. Shamo, O. Shchetynskyi and others added new original works to leading genres and styles at the time – neo-folklore, other neo-trends, avant-garde and modern style. Early XXI century has been marked by the introduction of almost entire genre and stylistic arsenal of the present, including synthesized one. Polystylistics as a postmodern feature, as well as neo-folklore and other neo-trends, avant-garde and modern style, were also common to early XXI century. The well-known composers and authors of revisions and translations of this period are Y. Homelska, V. Zubytskyi, S. Piliutykov, V. Poliova, V. Runchak, L. Samodaieva, A. Stashevskyi, I. Taranenko, K. Tsepkoenko, O. Chuiev, Y. Shamo, O. Shchetynskyi and others.

Special features of spirituality, dialogics and mastery phenomena as components of performing poetics in the projection of the cultural potential of

accordion-ensemble art have been determined. Because of the «spirituality» concept, accordion-ensemble performing art, due to a wide range of its socio-cultural functions, is directly a part of productive achievements of national spiritual culture, which determines the relevance of existence of this kind of art. Another factor of its relevance is the dialogic nature of accordion-ensemble art, which appears at different levels of educational and cultural-communicative processes, the specifics of repertoire policy, the organization of art activity of the ensemble collective and its dialogic connections with the audience. The relevance of the existence of accordion-ensemble genre is confirmed by the level of mastery, which determines the level of priority and cultural direction of art activity. The analysis of main points of ‘mastery’ concept to some extent shifts the emphasis from the highly specialized aspect to understanding the concept as a high level of artistic perfection in general communicative process, appealing to aesthetic and spiritual factors of culture.

The result of the research is a formation of a full presentation of Ukrainian accordion-ensemble art of the XX – early XXI centuries as a holistic socio-cultural phenomenon, with a high potential of important cultural value in all ways of interaction of theoretical, historical and practical aspects.

The research does not cover all issues related to the problematics raised. The facts and regularities, that have been determined as a result of research, may become a promising basis for further study of the art phenomenon and the specificity of Ukrainian accordion-ensemble art of the XXI century.

The scientific novelty of the research is determined by the fact that the paper *for the first time*: substantiates Ukrainian accordion-ensemble art with its theoretical, historical and practical aspects as a holistic phenomenon of culture; introduces the «priority» concept in the context of accordion-ensemble art, specifying this concept in accordance with two basic levels: theoretical and practical-performing, which allows to follow the dialectical correlation of theory and practice on the basis of the interrelation of scientific issue and performance aspect; specifies features of accordion-ensemble performing art in

the context of Ukrainian music culture of the XX – early XXI centuries using the «priority» concept, according to its specific character in the system of music genres. It has been established that repertoire unconditionally optimizes art activity of accordion-ensemble groups, provides their development and increases the cultural value of their functioning. The paper defines features of spirituality, dialogics, and mastery phenomena as cultural components of poetics of accordion-ensemble art in the context of cultural and information space of Ukraine of the XX – early XXI centuries.

Summarized and systematized: composers' accordion-ensemble original literature on genres and styles from the point of view of the correlation of relevant cultural tendencies in the context of repertoire support of this specific field of Ukrainian performing art.

Acquired a further development: a scientific basis for further study of Ukrainian accordion-ensemble art of the XX – early XXI centuries together with its theoretical, historical and practical aspects.

Theoretical and practical relevance of the thesis is to deepen and broaden cultural and art approaches when studying the accordion-ensemble art in Ukrainian music culture of the XX – early XXI centuries.

Key points of the thesis will contribute to further study of this issue in the context of consistent development of the conceptual system of national art studies and cultural science. Basics and conclusions of the thesis can be used for further study of the main movements and trends of contemporary art in national and foreign culture.

Practical relevance of the research is defined by the prospect of using its content for education courses, particularly in history, theory and pedagogy of performing art as part of Ukrainian music culture (Folk Instrumental Art, History of Performing Arts, History of Performing Styles and Genres, History and Theory of Folk Instrumental Ensemble). Content of the paper can also be used to optimize the development of art activities – concerts, festivals and competitions – in folk instrumental art and educational culture. Analysis of general scientific nature can

become a basis for further improvement of conceptual and terminological system in art studies and cultural science. Content of the thesis can be used for special courses and special seminars to cover topics related to the theory and history of culture and art, art studies, cultural science.

Key words: accordion-ensemble art, performing genre, dialogics, spirituality, mastery, priority, repertoire, Ukrainian music culture.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Статті у наукових виданнях, затверджених МОН України
як фахові за напрямом «мистецтвознавство»*

1. Нефедов С. Ю. Діалог як культурологічний фактор розвитку виконавської школи. Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник: зб. наук. праць / [М-во культури України; Одес. нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової]. Одеса: ОНМА, 2012. Вип. 15. С. 155–163.

2. Нефедов С. Ю. Культурологічний аспект виконавської майстерності (на прикладі баянного виконавства). Музичне мистецтво: збірник наукових статей. Донецьк–Львів: Юго-Восток, 2012. Вип. 12. С. 223–230.

3. Нефедов С. Ю. Феномен духовності в контексті музично-виконавського мистецтва: до проблеми визначення. Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: ДАКККіМ, 2013. № 1. С. 199–203.

4. Нефедов С. Ю. Жанрово-стильовий спектр баянно-ансамблевої літератури в Україні // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: НАКККіМ, 2013. № 4. С. 196–201.

5. Нефедов С. Ю. Пріоритетність народно-інструментального ансамблевого виконавства // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: НАКККіМ, 2014. № 3. С. 219–224.

Статті у наукових іноземних виданнях

6. Нефёдов С. Ю. К вопросу о периодизации развития баянно-ансамблевого исполнительства в Украине [Электронный ресурс]. Музыкальный журнал «Израиль XXI». № 42 (ноябрь 2013). Режим доступа к журналу: http://www.21israel-music.com/Bayan_ensemble.htm.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

7. Нефедов С. Ю. Культурологічний аспект формування виконавських шкіл в контексті сучасної педагогічної діяльності // Проблеми удосконалення професійної підготовки фахівців мистецьких дисциплін: Мат-ли Всеукраїнської відкритої наук.-прак. конф., присвяченої пам'яті А.Ф. Кречківського. Суми, 7-9 квітня 2011 р. С. 134–135.

8. Нефедов С. Ю. Пріоритетність баянно-ансамблевого виконавського жанру в контексті вітчизняної музичної культури // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: Традиції, концепції, перспективи. Збірник наукових праць (За матеріалами Міжн. наук.-прак. конф., Київ, 20–21 грудня 2012 року) / [Відп. за випуск С. М. Садовенко]. Київ: НАКККіМ, 2013. С. 188–193.

9. Нефедов С. Ю. Сучасна репертуарна політика як фактор оптимізації культуротворчої функції баянно-ансамблевого мистецтва // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: формування громадянського суспільства. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип.: С.М. Садовенко. Київ: НАКККіМ, 2016. 428 с. С. 255–260.

10. Нефедов С. Ю. Баянно-ансамблеве мистецтво України: роль та функції у ХХІ столітті // Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України ХХІ століття: Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 25–26 квітня 2017 р. Київ: НАКККіМ, 2017. 300 с. С. 84–88.

11.Нефедов С.Ю. Баянно-ансамблеве музикування як виконавський жанр // Культура – текст – особистість: українські перспективи: зб. тез доповідей Всеукраїнської наук.-теор. конф., Київ, 1–2 червня 2017 р. Київ: ІК НАМ України, 2017. 165 с. С. 115–117.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
SUMMARY.....	9
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ	16
ВСТУП	22
РОЗДІЛ 1	
ПРОВІДНІ НАПРЯМИ ДОСЛІДЖЕННЯ БАЯННО-АНСАМБЛЕВОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ ХХ – початку ХХІ століття	28
1.1. Актуальність та перспективи вивчення баянно-ансамблевого мистецтва України в контексті мистецтвознавчої проблематики	28
1.2. Засади жанрового визначення баянно-ансамблевого мистецтва України	54
1.3. Роль та значення репертуарного забезпечення в розвитку баянно-ансамблевого мистецтва України	72
Висновки до Розділу 1	88
РОЗДІЛ 2	
ФОРМУВАННЯ ТА ЕВОЛЮЦІЯ БАЯННО-АНСАМБЛЕВОГО МИСТЕЦТВА ЯК ЯВИЩА МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ ХХ – початку ХХІ століття	91
2.1. Періодизація розвитку та соціокультурні функції баянно-ансамблевого мистецтва в контексті народно-інструментальної культури України	91
2.2. Професіоналізація та академізація як фактори становлення та розвитку української баянної виконавської школи	108
2.3. Жанрово-стильова еволюція баянного та баянно-ансамблевого репертуару: культуровідповідний та культуротворчий аспекти	121
Висновки до Розділу 2	143

РОЗДІЛ 3**ПОЕТИКА БАЯННО-АНСАМБЛЕВОГО****МИСТЕЦТВА** 145

3.1. Феномен духовності як культурологічна категорія в контексті баянно-ансамблевого мистецтва 145

3.2. Діалогічність баянно-ансамблевого мистецтва як культурне надбання 163

3.3. Культуротворче значення майстерності як фактору виконавського вдосконалення 180

Висновки до Розділу 3 194

ВИСНОВКИ 196**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ** 201**ДОДАТКИ** 231

ДОДАТОК А. Баянні ансамблі 231

ДОДАТОК Б. Інструментальні ансамблі змішаного типу за участю баяна 233

ДОДАТОК В. 236

Таблиця В.1. Періодизація розвитку української оригінальної музики для баянно-ансамблевих колективів 236

Таблиця В.2. Періодизація розвитку української оригінальної музики для баяна (надається за А. Сташевським [133, с. 104-105]) 238

ДОДАТОК Г. Баянно-ансамблеві твори з Міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів «Perpetuum Mobile» та Всеукраїнського конкурсу баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття» 240

ДОДАТОК Д. Таблиця Д.1. 243

Таблиця Д.1. Представники провідних баянних шкіл України 243

ДОДАТОК Е. Таблиці Е.1., Е.2., Е.3. 246

Таблиця Е.1. Таблиця поступового оновлення конструкції баяна (надається за А. Сташевським [133, с. 11])	246
Таблиця Е.2. Хронологічна таблиця удосконалення конструкції баяна	247
Таблиця Е.3. Хронологічна таблиця еволюції баянно-ансамблевого мистецтва	248
ДОДАТОК Ж. Баянно-ансамблева література	250
ДОДАТОК И. Твори для ансамблів змішаного типу за участю баяна	254

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Розмаїття та різновекторність соціокультурних функцій народно-інструментального мистецтва, наукове осмислення його розвитку та академізації, модернізація інструментального і освітнього напрямків, створення регіональних виконавських шкіл у Львові, Одесі, Донецьку, Харкові свідчать про значущість галузі народно-інструментального жанру в соціокультурному просторі України ХХ – початку ХХІ століття. Втім активна участь баянно-ансамблевих колективів у концертних та фестивально-конкурсних заходах всеукраїнського та міжнародного рівнів, широка жанрово-стильова палітра та фактурна унікальність звучання ансамблевого баянного репертуару доводить зростання популярності сучасного баянно-ансамблевого мистецтва.

Сукупність наукових концепцій сучасного «баянознавства» викладено у фундаментальних працях, присвячених українській баянній школі (М. Давидов, С. Калмиков, Д. Кужелев, М. Різоль, Л. Пасічняк та ін.). Методичні аспекти (І. Алексєєв, В. Воєводін, М. Різоль, А. Черноіваненко та ін.) та репертуарне забезпечення галузі баянно-акордеонного мистецтва (репертуарні доробки В. Власова, В. Зубицького, А. Сташевського, М. Чайкіна та ін.) розглядаються дослідниками-практиками. Актуальні питання акордеонного мистецтва піднімаються сучасними науковцями (В. Марченко). Проте баянно-ансамблева творчість та виконавство в існуючому арсеналі наукових розвідок щодо народно-інструментального мистецтва фігурують лише як складова більш узагальненого за змістом об'єкту вивчення, залишаючи ступінь розробленості означеної проблеми недостатньою. Брак наукових розробок, спрямованих на розкриття особливостей, притаманних саме баянно-ансамблевій сфері, визначення внеску в розвиток баянно-ансамблевого мистецтва України художніх колективів тощо зумовлює необхідність проведення комплексного дослідження цієї галузі в контексті музичної культури України ХХ – початку ХХІ століття.

Для розуміння суті баянно-ансамблевого мистецтва, культуротворче значення та перспективи розвитку якого є історично обґрунтованими, особливого значення набуває усвідомлення його національно-історичної ретроспекції. Актуальним вбачається також мистецтвознавчо-культурологічний аналіз жанрово-стильових напрямів діяльності та репертуарного забезпечення баянно-ансамблевих художніх колективів щодо визначення ресурсів оптимізації їх виконавсько-творчої практики, поєднаної з народним інструментарієм. Адже останній є одним із стародавніх видів, що зберігає свою тембрально-семантичну та етногенетичну специфіку незалежно від жанрово-стильових особливостей народно-інструментального репертуару.

У сфері сучасної музичної культури та мистецтва увагу науковців різних мистецьких галузей привертають феноменологічні властивості поетики виконавського процесу (духовність, діалогічність, майстерність). Визначення особливостей цих властивостей у сфері культурологічного осмислення українського баянно-ансамблевого мистецтва є також назрілим.

Аналіз музикознавчих досліджень і творчих надбань баянно-ансамблевої виконавської практики дає підстави стверджувати, що сучасна наукова думка ще не має цілісного погляду та об'єктивної оцінки щодо питань теорії, історії та практики баянно-ансамблевого мистецтва України, актуалізує проведення дослідження піднятої проблеми і зумовило вибір теми дисертації: *«Баянно-ансамблеве мистецтво в музичній культурі України ХХ – початку ХХІ століття: теорія, історія та практика»*.

Зв'язок роботи з науковими програмами, темами. Дисертаційне дослідження виконано згідно з планом науково-дослідницької роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв та пов'язано з напрямом планових досліджень кафедри естрадного виконавства НАКККіМ. Тема дисертації затверджена рішенням Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (протокол засідання № 3 від 31 березня 2009 року), відповідає комплексній темі «Актуальні проблеми

культурології: теорія та історія культури» (реєстраційний номер 0115U001572).

Наукове завдання дослідження полягає у цілісному осмисленні баянно-ансамблевого мистецтва як явища музичної культури України ХХ – початку ХХІ століття в сукупності його теоретичного, історичного та практичного аспектів у розмаїтті жанрово-стильових проявів.

Мета дослідження – виявити особливості баянно-ансамблевого мистецтва у вимірах музичної культури України ХХ – початку ХХІ століття, згідно з поняттям «пріоритетність» у контексті тріади «теорія – історія – практика».

Досягнення мети потребувало вирішення наступних дослідницьких **задач**:

1. Довести на основі систематизованого огляду відповідних мистецтвознавчих та культурологічних праць актуальність і перспективність вивчення баянно-ансамблевого мистецтва України ХХ – початку ХХІ століття. Розробити методологічні засади дослідження.

2. Охарактеризувати та визначити особливості баянно-ансамблевого виконавства в контексті музичної культури України ХХ – початку ХХІ століття, застосовуючи поняття «пріоритетність», відповідно до його специфіки в системі музичних жанрів.

3. Обґрунтувати та довести значення репертуарного забезпечення баянно-ансамблевих художніх колективів з точки зору методологічних проблем та культуротворчого потенціалу.

4. Конкретизувати хронологію розвитку баянно-ансамблевого виконавського мистецтва України відповідно до його дефініцій та класифікацій соціокультурних функцій.

5. Охарактеризувати процеси професіоналізації та академізації баянно-ансамблевого мистецтва України ХХ – початку ХХІ століття.

6. Систематизувати жанрово-стильову палітру напрямів діяльності виконавських колективів обраної інструментально-ансамблевої сфери.

7. Визначити особливості феноменів духовності, діалогічності та майстерності як складових виконавської поетики в проекції на культуротворчий потенціал баянно-ансамблевого мистецтва.

Об'єкт дослідження – баянно-ансамблеве мистецтво у просторі музичної культури України.

Предмет дослідження – теоретичний, історичний та практичний аспекти баянно-ансамблевого мистецтва України ХХ – початку ХХІ століття.

Методологічну основу дослідження склали культурологічний, теоретичний, історичний та філософсько-естетичний підходи до комплексного аналізу явищ музичного мистецтва. Це зумовило використання дослідницьких методів, особливого значення серед яких набули: *системно-аналітичний* – для обґрунтування понятійно-термінологічної основи дослідження та вивчення культурологічної, мистецтвознавчої, філософської складових з обраної проблеми; *історичний* – для вивчення хронології виникнення, формування та еволюції баянно-ансамблевого мистецтва; *музикознавчий* – для формування цілісного уявлення щодо жанрово-стильового спектру репертуарного забезпечення зазначеного виду виконавського мистецтва; *культурологічний* – для цілісного та всебічного розгляду баянно-ансамблевого мистецтва як складової української музичної культури; *системно-структурний* – з метою глибинного дослідження суті історії, теорії та практики баянно-ансамблевого мистецтва як об'єкту дослідження, упорядкування й узагальнення певних його аспектів для розуміння його як системного явища.

Теоретичним підґрунтям роботи стали наукові праці з питань: *теоретичних проблем сучасної української музичної культури* (Н. Александрова, О. Берегова, А. Гончаров, О. Грабовська, Т. Гуменюк, Н. Жайворонок, О. Зінькевич, Д. Кужелев, О. Кучма, О. Маркова, О. Олексюк, Л. Пасічняк, І. Пяковський, М. Ржевська, О. Самойленко, А. Терещенко, І. Чернова, І. Юдкін); *методології виконавського мистецтва* (В. Білоус, Ю. Вахраньов, Н. Водолеєва, М. Давидов, А. Душний, О. Катрич,

В. Князєв, В. Колоней, М. Кононова, В. Крицький, О. Лисенко, В. Марченко, В. Москаленко, Л. Опарик, Г. Полтавцева, М. Різоль, В. Самітов, В. Сумарокова, О. Хлебнікова, О. Чеботаренко, І. Чернова, А. Черноіваненко, К. Чеченя, В. Шульгіна, Д. Юник; Є. Гуренко); *музичного виконавства як феномену культури* (Ю. Вахраньов, Н. Жайворонок, О. Катрич, О. Маркова, М. Ржевська, В. Сумарокова, А. Черноіваненко, К. Чеченя); *інноваційності та національно-культурної традиції* (В. Артеменко, О. Грабовська, С. Грица, В. Заєць, Є. Іванов, С. Калмиков, О. Катрич, В. Князєв, О. Мурзіна, В. Сумарокова, С. Садовенко, А. Черноіваненко); *феномену діалогу* (С. Безклубенко, О. Котляревська, В. Личковах, Л. Опарик, О. Самойленко; В. Біблер, С. Веліковський, Ю. Лотман); *феномену духовності* (С. Безклубенко, Ю. Вахраньов, С. Грица, Л. Шаповалова; М. Бердяєв, О. Доброхотов, О. Тихоміров; Р. Арнхейм, В. Гумбольдт); *психології виконавства* (В. Білоус, А. Душний, І. Єргієв, В. Зеленін, О. Катрич, М. Кононова, В. Крицький, Л. Пасічняк, В. Самітов, Т. Сирятинська, О. Хлебнікова, Л. Шаповалова, Д. Юник); *історії баянного виконавства* (Р. Безугла, М. Булда, М. Давидов, І. Єргієв, Є. Іванов, С. Калмиков, В. Князєв, Д. Кужелев, Л. Пасічняк, А. Сташевський); *академічного народно-інструментального мистецтва* (О. Грабовська, М. Давидов, В. Заєць, Є. Іванов, С. Калмиков, Д. Кужелев, Л. Пасічняк); *сучасного баянного мистецтва та баянного репертуару* (Р. Безугла, М. Булда, М. Давидов, В. Дейнега, А. Дубій, А. Гончаров, Г. Голяка, І. Єргієв, Є. Іванов, С. Калмиков, В. Князєв, Д. Кужелев, Л. Пасічняк, Л. Повзун, М. Різоль, А. Сташевський, А. Черноіваненко); *баянної виконавської школи* (М. Давидов, Ж. Дедусенко, В. Заєць, І. Котляревський, В. Князєв, Д. Кужелев, В. Сумарокова); *педагогіки та виконавства* (М. Давидов, А. Душний, В. Заєць, С. Садовенко, О. Хлебнікова, В. Шульгіна); *виконавської майстерності баяніста* (В. Білоус, М. Давидов, В. Князєв, Д. Юник, В. Крицький) тощо.

Наукова новизна одержаних результатів визначається тим, що у дисертації

Уперше:

– обґрунтовано як цілісне явище культури баянно-ансамблеве мистецтво України в сукупності його теоретичного, історичного та практичного аспектів;

– введено до контексту баянно-ансамблевого мистецтва поняття «пріоритетність», характеристика якого здійснюється відповідно до двох базових рівнів: теоретичного та практично-виконавського, що дозволяє прослідкувати діалектичне співвідношення теорії та практики на основі взаємозв'язків наукової проблеми та виконавського аспекту;

– визначено особливості баянно-ансамблевого виконавства в контексті музичної культури України ХХ – початку ХХІ століття із застосуванням поняття «пріоритетність», відповідно до його специфіки в системі музичних жанрів;

– встановлено, що репертуар є беззаперечним фактором оптимізації творчої діяльності баянно-ансамблевих колективів, забезпечує їх розвиток та підвищує культуротворче значення їх функціонування;

– виявлено особливості феноменів духовності, діалогічності та майстерності як культурологічних складових поетики баянно-ансамблевого мистецтва в контексті культурно-інформаційного простору України ХХ – початку ХХІ століття.

Узагальнено та систематизовано:

– баянно-ансамблеву оригінальну літературу композиторів за жанрово-стильовими напрямками з позиції співвідношення культуровідповідних та культуротворчих тенденцій у контексті репертуарного забезпечення зазначеної сфери виконавського мистецтва України.

Набуло подальшого розвитку:

– розроблення наукового підґрунтя для проведення подальших наукових досліджень у галузі баянно-ансамблевого мистецтва України ХХІ

століття в сукупності його теоретичного, історичного та практичного аспектів.

Хронологічні межі дослідження охоплюють час від кінця XIX століття до сучасності. Звернення до більш раннього періоду зумовлено необхідністю дослідження історико-культурних передумов виникнення та становлення баянно-ансамблевого мистецтва в музичній культурі України задля адекватного розуміння особливостей його розвитку у XX – початку XXI століття.

Територіальні межі дослідження охоплюють Україну у складі Російської імперії (кінець XIX – поч. XX ст.), СРСР (до 1991 р.), а також сучасний статус України як суверенної незалежної держави.

Теоретичне та практичне значення дисертації полягає у поглибленні та розширенні культурологічних і мистецтвознавчих підходів у дослідженні баянно-ансамблевого мистецтва в музичній культурі України XX – початку XXI століття.

Основні положення дисертації сприятимуть подальшій розробці зазначеної проблематики у контексті системного розвитку понятійного апарату вітчизняного мистецтвознавства і культурології. Сформульовані в дисертації положення і висновки можуть бути використані у подальшому вивченні основних напрямів і тенденцій розвитку сучасного мистецтва у вітчизняній та зарубіжній культурі.

Практичне значення дослідження визначається перспективою застосування його матеріалів у навчальних курсах, зокрема в межах історії, теорії та педагогіки виконавського мистецтва, як складової української музичної культури («Народно-інструментальне мистецтво», «Історія виконавського мистецтва», «Історія виконавських стилів та жанрів», «Історія та теорія народно-інструментального ансамблю»), в оптимізації розвитку концертно-фестивальної та конкурсної діяльності в сфері народно-інструментальної творчості та культурно-просвітницької роботи. Аналітичні розробки загальнонаукового напрямку можуть стати основою для

подальшого удосконалення понятійно-термінологічного апарату в мистецтвознавстві та культурології. Матеріали дисертації можна застосовувати у програмах спецкурсів та спецсемінарів, у процесі висвітлення відповідних тем із теорії та історії культури і мистецтва, мистецтвознавства, культурології.

Апробація результатів дослідження. Матеріали дисертації обговорювались на засіданнях кафедри естрадного виконавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Хід і результати дослідження були озвучені автором на міжнародних та всеукраїнських наукових, науково-теоретичних та науково-практичних конференціях, а саме: *міжнародних*: VIII Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва «Національно-культурний простір України XXI ст.: Стан і перспективи» (Київ, 2–3 червня 2010 р.); «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття» (Київ, 2 грудня 2010 р.); «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: традиції, концепції, перспективи» (Київ, 20–21 грудня 2012 р.); «Музичне мистецтво та культура: Захід-Схід» (Одеса, 2–3 грудня 2013 р.); «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: формування громадянського суспільства» (Київ, 4–5 грудня 2014 р.); «Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України XXI століття» (Одеса – Київ – Варшава, 25–26 квітня 2017 р.), та *всеукраїнських*: «Культура і суспільство XXI століття: духовні, культурологічні, соціальні виміри» (Київ, 27–28 травня 2010 р.); «Народознавчі студії пам'яті Василя Скуратівського: Традиційна культура українського народу в XXI столітті: стан та перспективи розвитку, проблеми державної підтримки» (Київ, 21–22 жовтня 2010 р.); «Актуальні проблеми теоретичного музикознавства: До 70-річчя з дня народження І.А. Котляревського» (Київ, 9 листопада 2011 р.); «Актуальні проблеми теоретичного музикознавства: Музичне виконавство як об'єкт музикознавчого осмислення» (Київ, 5 грудня 2012 р.); «Проблеми удосконалення професійної підготовки фахівців мистецьких дисциплін»

(Суми, 7–9 квітня 2011 р.); «Актуальні проблеми теоретичного музикознавства: музичне виконавство як об'єкт музикознавчого осмислення» (Київ, 5 грудня 2012 р.); «Баянно-ансамблеве музикування як виконавський жанр» (Київ, 1–2 червня 2017 р.).

Публікації. Основні положення дисертації висвітлені в 11 одноосібних наукових працях. Серед них: п'ять – у фахових виданнях, затверджених МОН України за напрямком «мистецтвознавство», одна – у періодичному іноземному електронному виданні (Ізраїль), 5 публікацій у збірниках матеріалів конференцій.

Структура роботи. Дисертація складається з анотацій (українською та англійською мовами), вступу, трьох розділів (дев'яти підрозділів), висновків, списку використаних джерел, додатків (обсягом 26 сторінок), списку публікацій за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дослідження. Загальний обсяг тексту дисертації становить 257 сторінок, з них основного тексту – 179 сторінок. Список використаних джерел налічує 280 найменування.

РОЗДІЛ 1

ПРОВІДНІ НАПРЯМИ ДОСЛІДЖЕННЯ БАЯННО-АНСАМБЛЕВОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

XX – початку XXI століття.

1.1. Актуальність та перспективи вивчення баянно-ансамблевого мистецтва України як культурного явища в контексті мистецтвознавчої проблематики

Застосовуючи методичні засади системного аналізу наукової розробки проблематики щодо вивчення баянно-ансамблевого мистецтва України, ми звернулися до поняття «пріоритетність» як сукупної характеристики наукової проблеми. Зазначене поняття (тер. В. Медушевського) вважається певною «універсалією», яка природно передбачає залучення до будь-якої наукової або практичної сфери.

Використання поняття «пріоритет» та похідного від нього «пріоритетність» є настільки розповсюдженим й поширеним по різних галузях й сферах культури, мистецтва та науки, що не потребує окремих чи додаткових пояснень щодо їх змістовної сутності. В численних довідниках ([85; 111; 243; 190; 229; 230; 245]) основним критерієм визначення «пріоритету» зазначають міру або приналежність до «prioritas» (від лат. «prior» – «перший»), тобто, пріоритет – це «першість», або (як варіант) переважне право без конкретизації передумов його констатації. Зрозуміло, що не в усіх випадках використання цих понять достатньо говорити тільки про часовий критерій, наприклад, естетичні пріоритети або наукові, якісний чи кількісний пріоритет тощо. Похідне поняття «пріоритетність» поширює первісне значення й апелює вже не до самого явища, а до його властивостей,

які, в свою чергу, визначають критерії оцінювання того чи іншого явища в певному контексті.

Останнім часом поняття «пріоритетність» дістало широкого розповсюдження у сферах теоретичного та історичного музикознавства. Його використовують як критерій оцінювання будь-якого наукового дослідження з точки зору актуальності, наукової новизни, теоретичного та практичного значення, тобто – доцільності дослідження взагалі. До музикознавчого наукового обігу це поняття запровадив І. Котляревський: *«Пріоритетність – це властивість наукової проблеми, яка визначається через співвідношення таких функціональних складових як актуальність, наукова новизна, практичне значення, та обумовлює необхідність її розв’язання»* [153, 32-33].

Далі, в цій же роботі, І. Котляревський пропонує схему ієрархічної системи поняття «пріоритетність». Вона будується за принципом співвідношення суб’єкта дослідження з відповідними характеристиками пріоритетності наукової проблеми [153, 33] (див. Таблицю 1.1.1).

Таблиця 1.1.1. Ієрархічна система поняття «пріоритетність» [153, 33]

№ п/п	Суб’єкт	Характеристика пріоритетності
1	Світовий рівень	Розробка проблем, які мають значення для самого існування людства.
2	Держава	Зацікавленість у напрямку розвитку певної наукової галузі.
3	Наукова установа	Першочергова розробка проблематики за специфікою установи.
4	Науковий колектив	Пошук тематики, яка має певний попит у замовника.
5	Окремий науковець	Крім виконання завдань, обумовлених посадою, захоплення тематикою за власним вибором.

Поняття «пріоритетність» зазвичай використовується як критерій оцінювання наукових проблем у контексті теоретичного та історичного музикознавства. На наш погляд, буде доречним розглянути тему

представленого дослідження крізь призму пріоритетності в контексті виконавського музикознавства і культурологічного мистецтвознавства. Спираючись на характеристику пріоритетності, надану І. Котляревським [153, 33], яка, відповідно рівням ієрархічної системи, найбільш докладно репрезентує актуальність, наукову новизну, практичне значення, ми провели аналіз за аналогією тріади «загальне – особливе – окреме»:

а) загальне – питання загально-мистецького й загально-культурологічного плану; б) особливе – конкретизація цих питань у сфері баянного та баянно-ансамблевого мистецтва; в) окреме – наш особистий внесок у розробку наукових питань за зазначеною проблематикою.

Підкреслимо, що в даному випадку в завдання не входить ретельний аналіз або критика існуючих наукових концепцій, а йдеться про систематизований огляд наявних проблем, питань та ідей, які задекларовано та доведено в наведеній джерельній базі.

Безсумнівно, що першим рівнем пріоритетності наукової проблеми є **світовий** – досить проблематичний з точки зору характеристики представленої теми дисертації. Тут більш актуальними можуть вважатися питання політики, економіки, екології, медицини тощо. Однак, неможливо заперечувати того факту, що людство не може існувати без культури, мистецтва, музики, духовності. С. Грица підкреслює: «Як сфера вищого духовного діяння, музика включена до найглибших рефлексій людини. Вона має власне буття, здатне впливати на організацію середовища, і в цьому її сила постійного оновлення, відродження...» [62, 75].

Світовий рівень, репрезентує стан людства на конкретному історичному етапі розвитку. Відтак особливого значення набуває вивчення культуротворчих процесів, спрямованих на утворення нових світоглядних рефлексій щодо одвічних духовно-естетичних цінностей та морально-етичних норм.

Вагомого значення набуває вивчення *феномену духовності, зокрема – у виконавській творчості*. Так, зокрема, Ю. Вахраньов обґрунтовує

музикознавчу вагомість поняття «духовність», вводить його до категоріального апарату теорії виконавського акту та визначає як центр і, водночас, вихідний пункт виконавського мистецтва [41, 5–18].

До цього ж аспекту можна віднести й концепцію дисертаційного дослідження М. Конанової, в якому обґрунтовується категоріальний статус понять «ідеальне» та «еталонне» в контексті розвитку музичних стилів і жанрів, у формуванні фахових виконавських шкіл та в побудові індивідуальних концепцій виконання музичних творів [146, 1]. Дослідниця також доводить, що «введення до теорії музично-виконавського мистецтва універсальної категорії ідеального дозволило розглянути художню інтерпретацію як родову ознаку музичного виконавства з позицій метатеорії, що уможливило спробу розкриття онтологічних основ музично-виконавського процесу, в тому числі, феноменів відтворення і самої художньої інтерпретації» [146, 12]. Очевидно, що дана позиція корелює з проблемою осмислення виконавства як духовної діяльності. На користь цього висновку служить і визначення М. Кононовою виконавської рефлексії як об'єкту дослідження сучасного музикознавства. У відповідній статті рефлексія розглядається як процес самопізнання, направлений на осмислення та аналіз індивідуумом власної свідомості, що багато в чому визначає специфіку виконавської творчості [145].

Серед наукових розробок, присвячених вивченню проблем рефлексивної свідомості в музичній творчості особливо виділяється теорія Л. Шаповалової [274; 275]. Зазначена теорія базується на розумінні рефлексії як феномену духовної культури, а саме – духовної форми самоусвідомлення митця, тобто «осмислення людиною власних дій та їх законів, діяльність самопізнання, яке розкриває специфіку духовного світу людини» [275, 39]. Л. Шаповалова особливо наголошує на важливості розуміння рефлексії як головної та провідної характеристики суб'єкта музики [275, 42], яким, очевидно, є не тільки композитор, але й виконавець-інтерпретатор. Саме в контексті виконавського мистецтва особливого значення набуває той факт,

що музика має безпосередній емоційний вплив як «чуттєво-акустичний сигнал, як втілена краса звучання» [275, 44], як «інтуїція глибинної реальності “Я” та “Абсолютного Духу в нас”» [275, 46].

На особливу увагу заслуговує педагогічний аспект удосконалення духовного потенціалу особистості музичного мистецтва, який визначає сутність концепції О. Олексюк [193–195]. Дослідниця особливо наголошує на тому, що найвищою формою прояву духовного потенціалу в музично-творчій діяльності музиканта є одухотворене виконання музичного твору, що дозволяє «співвіднести своє життя з абсолютними цінностями і тим самим залучитися до духовного універсалу загальнолюдської культури» [193, 62].

В контексті вивчення народно-інструментальної музичної культури, баянно-ансамблевого виконавського мистецтва зазначений аспект наукових пошуків зосереджено на проблемі духовного вдосконалення виконавців і слухачької аудиторії через «розуміння – пізнання» зразків вітчизняної й світової музичної культури в процесі інтерпретування змістовно-сміслових пластів твору. Цій проблемі присвячені, наприклад, роботи В. Власова [45; 46], М. Давидова [76; 81], А. Душного [100], І. Єргієва [107; 110], С. Карся [130], Д. Кужелева [158; 160], Ф. Ліпса [164], Я. Олексіва [191; 192], С. Платонової [202], М. Різоля [211], В. Салія [212; 213], А. Черноіваненко [265; 266; 267], О. Шевченка [276] та ін.

Найбільше нам імпонує точка зору, яка полягає у тому, що причетність до так званої «високої» музичної культури на свідомо-творчому рівні з давнини визнавалося рушійним фактором гармонізації й духовного удосконалення особистості в процесі формування відповідної системи світовідносин. У цьому ракурсі особливої актуальності набуває поняття «духовність», яке розглядається нами в проекції на баянно-ансамблеве мистецтво, зокрема, за такими параметрами:

- співвідношення понять «духовність» та «духовна культура»;
- функції духовності в історично-культурному розвитку суспільства (людства взагалі);

- співвідношення функцій «духовності» та соціокультурних функцій баянно-ансамблевого мистецтва;
- співвідношення духовності й культурних традицій;
- духовність в контексті музично-артистичного мистецтва;
- духовна природа інтерпретування та культурної комунікації;
- духовність та інтонаційність тощо (див. підрозділ 3.1).

З феноменом духовності безпосередньо пов'язана сфера *психології виконавства*, до якої звертаються дослідники: В. Білоус [24; 25; 27; 28], В. Зеленін [119], І. Єргієв [105; 107], О. Катрич [131], М. Кононова [145], В. Крицький [156], О. Маркова [172], В. Москаленко [181], Т. Мухіна [185], Л. Опарик [196], В. Самітов [215; 216; 217; 218], Т. Сирятська [227], В. Сумарокова [239], О. Хлебнікова [250; 251; 252], Л. Шаповалова [274; 275] та ін.

До різних проблем психологічної спрямованості музичного виконавства звертаються також фахівці з баянного мистецтва. Це стосується як сфери загальної теорії й методології виконавства на цьому інструменті (І. Алексєєв [5], В. Бесфамільнов й А. Семешко [21], М. Давидов [67; 68; 83], В. Князєв [138], В. Салій [213], В. Самітов [215-218] та ін.), так і більш конкретних питань, а саме: виконавське мислення (М. Давидов [73; 79], В. Заєць [118]), артистизм (І. Єргієв [105], В. Комаров [144]), увага як психологічний фактор (Д. Юник [280]) тощо.

Так, зокрема, зазначені вище роботи І. Алексєєва, В. Бесфамільнова, В. Князєва та В. Салія є яскравими прикладами систематизації й узагальнення накопиченого практичного досвіду в сфері професійного виховання баяніста-виконавця. В них окрема увага приділяється проблемам естетичного виховання, які безпосередньо пов'язані з питаннями світогляду та психологічного стану. М. Давидов, наголошує на тому, що навіть звичайні психологічні процеси мають бути спрямовані на реалізацію конкретної художньої задачі, наприклад: «опанування музичним твором є введення емоцій в русло розгортання образного змісту виконуваної композиції»,

«основним завданням психологічної підготовки виконавця до естрадного виступу є введення власних емоцій у русло розгортання постійно модифікуючої образної системи музичного твору вже у передконцертній ситуації в домашній роботі, і лише з таким емоційно-вольовим напрацюванням – представлятися перед слухацькою аудиторією, психологічно керуючись перебігом саме художніх емоцій» [81, 55].

Значення психологічних факторів у виконавській діяльності можна охарактеризувати словами В. Самітова: «Музично-виконавський досвід засвідчує, що невід’ємність емоційного і раціонального факторів, усвідомлюваних виконавцем попередніх надбань і свого дійового відношення до них – являє собою перспективу становлення творчих спонукань та майбутніх художніх утворень» [189, 164].

Підкреслимо, що незалежно від об’єкту дослідження у вказаних вище наукових працях вузловим моментом є поняття «виконавська майстерність» у комплексі питань артистичного самовдосконалення та в контексті створення особливої комунікативної атмосфери в концертному залі. Як зазначає В. Білоус, «істотний і безпосередній вплив на формування майстерності мають психологічні передумови – відчуття, сприймання, пам’ять, мислення, уява, увага, що потребують <...> взаємодії аналізаторів (відчуттів), їх синестезії. Ці психологічні властивості та закономірності людських відчуттів мають велике значення у відтворенні та сприйнятті музики» [27, 4].

Питання, які підіймаються у вище наведених наукових працях, мають узагальнене значення й відносяться як до баянного мистецтва, так і до виконавства взагалі. Окреме місце в цій сфері посідають наукові розробки А. Черноіваненко [261; 265; 266–270], в яких враховується специфіка артистичної культури, майстерності та особливості психологічно-комунікативного плану при виконанні на баяні: «Баянне виконавство своєю речовістю, фактурою у розширеному артистичному сенсі, демонструє поєднання можливостей відомих поляризацій театральних типів – театру

переживання та умовного театру, <...> розгорненість баяніста лицем до публіки з усталеною розташування і компактністю інструмента, наочна доступність клавіатур <....> з відповідною демонстративністю ігрових рухів, – створюють “театр одного актора” за самою матеріальністю подання виконавського виступу» [268, 265]. Зазначена специфіка ініціює порушення цілого ряду питань щодо «сугестивної» психології та психології сприйняття.

Однак, психологічні аспекти в сфері наукового опанування власно баянно-ансамблевого мистецтва розглядаються лише епізодично та частково (в роботах, наприклад, М. Різоля [211], М. Імханицького [123; 126; 127], О. Міщенко [179]). Тому значна кількість наукових проблем цього напрямку потребує окремих досліджень з відповідною специфізацією з урахуванням особливостей організації та творчої діяльності баянно-ансамблевого колективу як об'єкту дослідження. Цей момент окреслює певні наукові перспективи в зазначеній сфері баянно-ансамблевого мистецтва.

Ще одним з найбільш узагальнюючих на так званому «світовому рівні» системи «пріоритетності» можна вважати *культурологічний аспект виконавського мистецтва* (В. Артеменко [7], О. Берегова [19; 20], О. Грабовська [61], Н. Жайворонок [112], О. Маркова [172; 173], Л. Опарик [196], І. Польська [206], І. Пясковський [208], М. Ржевська [209; 210], О. Самойленко [219; 221], Б. Сюта [240], О. Чеботаренко [258], І. Чернова [260], К. Чеченя [271], І. Юдкін [278] та ін.). В дослідженнях з питань баянного мистецтва зазначений аспект, перш за все, проявляється у вивченні історії даної сфери в контексті вітчизняної й світової культури. Прикладами є наукові розробки сучасних музикознавців (Р. Безугла [14], М. Виннічак [43], М. Давидов [69; 72; 76], А. Дубій [95], М. Імханицький [122], Є. Іванов [121], С. Калмиков [128; 129], Д. Кужелєв [157], А. Семешко [225], А. Сташевський [232], А. Черноіваненко [261]).

Не залишається поза увагою науковців і соціокультурний аспект баянного мистецтва. До нього можна віднести такі проблеми: методологічна основа історико-соціологічного аналізу народно-інструментальної культури

(Г. Британов [33]), шляхи світової контекстуалізації українського «модерн-акордеона» (І. Єргієв [109]), основні тенденції соціально-естетичної еволюції банного виконавства та питання соціокультурних функцій його репертуарного забезпечення (О. Шевченко [276]) та ін.

Відтак, через соціокультурний аспект вивчення виконавського мистецтва простежується наявний зв'язок з наступним за концепцією І. Котляревського рівнем, який, на нашу думку, уявляється закономірним, враховуючи такі невід'ємні від сучасного музично-культурного простору процеси, як глобалізація та неоевропоцентризм. «Особливе», як відображення національно-державного рівня, органічно переходить на рівень «загального, тобто світовий рівень, і навпаки», що за таблицею 1.1.1 визначається суб'єктом «держава» (див. Табл. 1.1.1).

На світовому і державному рівнях актуалізується практичне значення проблеми *творчого потенціалу й оптимізації творчої діяльності*. до яких звертаються, наприклад: музикознавці з різних наукових спеціалізацій так чи інакше звертаються до зазначеної проблематики (А. Душний [100], О. Хлебнікова [250; 251; 252], В. Шульгіна [279], О. Олексюк [193; 194; 195] та ін.). У сфері банного виконавства і педагогіки питання творчого потенціалу та його розвитку посідають одне з центральних місць у сфері наукових інтересів. Тому особливого значення набувають такі поняття, як:

а) «виконавська майстерність» та «виконавський професіоналізм» (Ю. Бай [9], В. Білоус [24; 25; 27; 28], М. Давидов [67; 68; 73; 79; 81; 82; 83], В. Заєць [118], В. Князєв [136; 137; 138; 139], В. Комаров [144], В. Салій [212], В. Семенов [224], Ю. Сидоров [226], А. Черноіваненко [270]);

б) «інтерпретація» (М. Бурлаков [37], В. Власов [45; 46; 47], М. Давидов [74], С. Карась [130], В. Самітов [217], В. Чабан [256]).

Зазначені поняття «майстерність» та «інтерпретація» певною мірою складають основу *феноменологічної природи виконавства*, до чого так чи інакше апелюють, наприклад: Ж. Дедусенко [86], Ю. Вахраньов [41], Н. Жайворонок [112], О. Котляревська [148; 151], В. Крицький [156],

О. Лисенко [166], О. Маркова [172; 173], В. Москаленко [180; 181], Л. Опарик [196], В. Сумарокова [237; 238], А. Черноіваненко [263; 264], Л. Шаповалова [274] та ін.

Так, зокрема, А. Черноіваненко аргументує визначення музично-інструментального мистецтва як культурного феномену тим, що воно протягом всієї історії свого формування та розвитку «тісно пов'язане з найрізноманітнішими формами художньої творчості, впливаючи на них, отримуючи нові енергетичні імпульси, користуючись різноманітними «знятими» <...> прийомами, своєрідно відображаючи загальні теми, художні принципи, ідеї, спосіб мислення епохи, народу, класу тощо» [263, 70]. Апелюючи до історичних концепцій Ю. Бичкова та І. Мациєвського, дослідниця наголошує на особливій ролі в цих процесах саме музичних інструментів, які «акумулюють в собі та “спрямовують” на адресу своїх творців нові нематеріальні цінності» [263, 71]. На думку А. Черноіваненко, людина, завдяки збагаченню додатковими техніко-технологічними, абстрактно-логічними та емоційно-динамічними можливостями, в творчому музично-виконавському акті єднання с інструментом отримує особливу магічну силу у психологічному впливі на слухача [263, 72].

Наукова думка щодо феноменологічної природи «єднання» виконавця з інструментом певним чином корелює з теорією виконавської поетики Ю. Вахраньова [41]. Унікальність інструментального виконавства дослідник убачає в багатоплановості взаємодій складових двох базових триад: «композитор – виконавець – слухач» та «музика – виконавець – інструмент». Розуміння цих взаємодій, на думку Ю. Вахраньова, надає можливість визначити «структуру ідеальної реальності», тобто «духовності», яка виражається через об'єднання ідеального смислу музики з матеріальністю її акустики [41, 10–11].

Визначення музичного виконавства як феномену музичної культури Н. Жайворонок обґрунтовує тим, що ця сфера творчої діяльності є єдиним засобом, «за допомогою якого музика матеріалізується в об'єктивній

(звуковій) реальності, виявляється в усій своїй видовій, стилістичній і жанровій різноманітності, стає об'єктом сприймання і почуттєво-емоційного переживання і виконує притаманні їй соціальні функції» [112, 1].

Специфіка співвідношення об'єктивних та суб'єктивних параметрів інтерпретації музичного твору як певна ознака феноменологічності виконавства є базовим аспектом в концепції, наприклад, О. Котляревської [148; 149]. В зазначених працях, зокрема, обґрунтовується унікальність поєднання «ідеальної» природи власно інтерпретації як продукту індивідуальної свідомості, «форми вираження якого відносяться до соціокультурної сфери» [148, 18] та інтерпретування, як специфічної форми творчої діяльності, яка здійснює «перехід» з ментально-суб'єктивної сфери у сферу об'єктивну (там само).

В. Москаленко феноменологічні властивості музичної інтерпретації як сутності виконавського процесу безпосередньо пов'язує з її призначенням, яке полягає в «естетичному оновленні, розкритті виражальних можливостей об'єкту інтерпретування, в його пристосуванні до нових життєвих потреб і навіть – у створенні нового музичного твору на основі вже існуючого художнього матеріалу» [180, 9].

Відносно феноменологічного аспекту тематику наукових досліджень, присвячених проблемам народно-інструментального мистецтва (зокрема – баянно-ансамблевого), можна диференціювати на такі позиції:

а) народно-інструментальне виконавство як феномен культури та різновид культурної традиції (Р. Безугла [14], Є. Іванов [121;122], Л. Пасічняк [197; 198], А. Сташевський [233]);

б) народно-інструментальні виконавські школи як музично-культурний феномен (Г. Голяка [55], М. Давидов [70; 71; 72], В. Заєць [115; 117], Д. Кужелев [159], Р. Кундис [162], А. Светов [222], В. Чабан [255]);

в) народний інструментарій як національно-культурний феномен, наприклад: В. Дейнега [87], В. Дорохін [93], А. Дубій [95], І. Єргієв [106; 110], С. Калмиков [128], І. Мациєвський [176], В. Петрик [199];

г) праці, в яких предметом наукового дослідження являється феноменологічність окремих стильових властивостей виконання на народних інструментах, зокрема – на баяні (акордеоні), наприклад: «артистизм» (В. Комаров [144]), «театральність» (А. Черноіваненко [267]), «сумарна якість колективної творчості» (Л. Повзун [203]), питання реалізації творчого потенціалу в колективі (М. Різоль [211]) тощо.

Переважна кількість зазначених досліджень стосується вивчення або народно-інструментального виконавства взагалі, або вузькоспеціалізованих аспектів баянного виконавського мистецтва. Окреме місце посідають наукові розробки, в яких обґрунтовується визнання власно народного інструментарію як національно-культурного феномену (позиція «в»). Щодо баянно-ансамблевого мистецтва, то на особливу увагу заслуговують праці С. Калмикова [128] та Л. Пасічняк [197; 198].

Дисертаційне дослідження Л. Пасічняк присвячене вивченню академічного народно-інструментального ансамблевого мистецтва України ХХ століття в його історико-виконавському аспекті. Як справедливо зазначає дослідниця, «академічний ансамбль народних інструментів досі належить до найменш вивчених і систематизованих наукою жанрів», що визначає «необхідність проведення спеціальних історико-виконавських і теоретичних студій для з'ясування специфіки академічного ансамблю народних інструментів, провідних засад його жанрової структури, естетики функціонування, подальших перспектив розвитку» [197, 1]. Нам імponує обґрунтування загальної концепції функціонування академічного народно-інструментального ансамблевого мистецтва України ХХ століття та здійснено розгляд його поетапного розвитку з наданням класифікації видів за інструментарієм (однорідний, неоднорідний та їх похідні), характером побутування (автентичний, аматорський, професійно-академічний), репертуаром (народно-інструментальний, вокально-інструментальний тощо). Дисертаційне дослідження Л. Пасічняк є вагомим внеском до справи наукової систематизації накопиченого практичного й історичного досвіду

в сфері академічного народно-ансамблевого мистецтва України. Попри це підкреслимо, що ансамблеве баянне виконавство є, в даному випадку, лише невеличкою складовою досліджуваної галузі.

Значною фаховою зорієнтованістю визначається дисертаційне дослідження С. Калмикова, предметом якого є «феномен баянного ансамблю і оркестру в контексті історичних закономірностей формування та виявлення його тембрально-стильової якості» [128, 1]. Особливий акцент дослідник робить на представленні «монотембрального оркестру і ансамблю в якості неоренесансної-необарочної проекції художніх принципів на тембрально-фактурні ознаки інструменталізму» та «виявленні сутнісної сторони виразності звучання акордеонно-баянного оркестру як органічного носія quasi-капельної якості» [128, 2]. Згідно з цим, у другому розділі дисертації С. Калмиков здійснює аналіз перекладень і оригінальних творів для баянного складу у відповідності до естетико-стильової ідеї антиномічної єдності «тотожність – контраст». Таким чином, в історико-теоретичних та аналітичних розробках, представлених в зазначеній роботі, простежується певний зв'язок з таким феноменом, як «діалог культур».

Отже, видається закономірним зробити акцент на необхідності розуміння феноменологічної природи баянно-ансамблевого виконавського мистецтва як певного явища духовної культури, характерною властивістю якого є багаторівнева діалогічність, яка, на наш погляд, полягає у:

- діалозі в інтерпретаторському процесі;
- складових діалогу за концепцією Ю. Лотмана з проекцією на баянно-ансамблеве виконавство (інтерсуб'єктивність, асиметрія, переклад, мислення, пізнання);
- діалозі в контексті формування та розвитку явища «виконавська школа»;
- співвідношенні понять «теорія» і «практика», «традиція» і «новація», «культуровідповідність» й «культуротворчість» з точки зору феномену «діалог» (див. Р. 3, підрозділ 3.2.).

Зазначені вище феноменологічні особливості безпосередньо пов'язані з *теорією та естетикою виконавства*. Ці аспекти являються центральними в наукових працях Ю. Вахраньова [41], Т. Гуменюк [64], Є. Гуренка [65], Н. Жайворонок [112], О. Катрич [131; 132; 133; 134; 135], М. Кононової [145; 146], О. Котляревської [148], Н. Корихалової [147], В. Крицького [156], В. Москаленка [180; 181], Т. Сирятської [227], І. Чернової [260] та ін.

Теоретичний аспект у сфері народно-виконавського, зокрема баянно-ансамблевого мистецтва знаходить відображення у таких наукових працях:

а) загально-методичних розробках (І. Алексєєв [5], В. Бесфамільнов [21], В. Власов [47], М. Давидов [68; 73; 74; 81; 82; 83], В. Заєць [116; 117; 118], В. Салій [213], В. Самітов [214; 218]);

б) дидактики роботи в ансамблі (Л. Повзун [204], М. Різоль [211]);

в) удосконалення конструктивних (Б. Єгоров [104], А. Селіванов [223]), і, відповідно, виражальних можливостей інструменту (Ю. Бай [9], В. Власов [49], М. Давидов [78; 79], І. Єргієв [105], М. Імханицький [123; 126], В. Князєв [139], Ю. Сидоров [226], А. Черноіваненко [270]).

Як відомо, будь-яка теоретична проблема в контексті виконавського мистецтва безпосередньо пов'язана з практикою. Саме на діалектичному об'єднанні цих базових антиномічних понять особливо актуалізується естетичний аспект пізнання як своєрідний концентрат осмислення, усвідомлення й рефлексування всієї системи особистісної причетності до таких одвічних універсалій, як «Красота», «Істина», «Добро», «Людяність» та ін., які співорганізуються єдиною ідеєю «духовності» буття та діяльності.

Отже, в музикознавчому обігу спостерігається стала тенденція до саме естетичного осмислення конкретних практичних питань й проблем, що складає певний інтелектуально-духовний досвід їх вирішення. В контексті баянного мистецтва з цієї точки зору заслуговують на увагу музикознавчі розробки з різних напрямів.

По-перше, інтерпретація художньо-естетичних напрямів, течій та тенденцій в сучасному музичному просторі в проекції на специфіку баянно-

акордеонного мистецтва, що поступово утворює таку особливу галузь музикознавства, як виконавське стилезнавство. Яскравими представниками цієї сфери є, наприклад, Т. Большакова [30], М. Булда [35], М. Бурлаков [37], В. Власов [45; 46], Г. Голяка [56], А. Гончаров [58], М. Давидов [82], В. Дорохін [93], І. Єргієв [109; 110], С. Карась [130], Д. Кужелев [160], Ф. Ліпс [164], С. Платонов [201; 202], М. Черепанін [259], А. Черноіваненко [261; 266], О. Шевченко [276] та ін.

По-друге, проблема естетичного усвідомлення в підготовці сценічно-артистичної поведінки та її значення в комунікативному просторі взаємодії виконавців та аудиторії все більш привертає увагу музикознавців й баяністів-науковців (М. Давидов [79], І. Єргієв [105; 107], В. Комаров [144], В. Салій [212; 213], А. Черноіваненко [267] та ін.).

По-третє, оскільки в баянно-ансамблевій репертуарній «палітрі» значне місце посідають численні перекладення, транскрипції та аранжування, то природно, що на особливу увагу виконавців-музикознавців заслуговують питання адекватної передачі сутності того чи іншого жанрово-стильового явища, основу якого складають саме закономірності відтворення філософсько-естетичного підґрунтя відповідної музично-художньої картини світу, на чому наголошують, наприклад, М. Давидов [80], В. Дорохін [93], С. Карась [130], Ф. Ліпс [165], О. Міщенко [179], В. Семенов [224] та ін.

У цьому контексті пріоритетне місце посідає таке поняття, як «виконавська майстерність», яке було обґрунтовано й професійно досліджено сучасними вітчизняними музикознавцями (Ю. Бай [9], В. Білоус [28], В. Бондарчук [31], М. Давидов [73; 79; 81; 82; 83], І. Єргієв [105; 107], В. Князєв [136], В. Комаров [144], В. Крицький [156], В. Салій [212], Ю. Сидоров [226], Д. Юник [280] та ін.).

У представленій дисертації простежуються взаємозв'язки таких понять як «виконавець», «артист», «мистецтво», «майстерність», що має за мету формування чіткого уявлення про ознаки, які характеризують професійну досконалість виконавця або виконавського колективу (див. Розд. 3, підрозділ

3.3.). З цієї точки зору особлива увага приділяється основним компонентам музично-виконавської майстерності: а) *теоретичному*; б) *технічному*; в) *художньому*; г) *суспільно-психологічному*.

В контексті дослідження артистизму, як одного з найголовніших чинників формування культури виконання, на нашу думку, окремої уваги заслуговує розгляд категорії «пластичне» з конкретизацією його визначальних характеристик відносно баянного та баянно-ансамблевого мистецтва з урахуванням специфічних музикознавчих понять, а саме: *ігрова природа виконавства, інструментальний театр, театральність виконання інструменталіста, театр баяніста*.

Також потребує уваги дослідження специфіки зв'язку професійної майстерності та духовності на основі характеристики духовного потенціалу через визначення афективних, нормативно-регулятивних та поведінкових критеріїв. Для цього необхідно розглянути питання, що стосуються проблеми оцінювання виконання як кінцевого результату творчої діяльності з точки зору культуровідповідних та культуротворчих тенденцій, збереження традицій, формування та розвиток нових пріоритетів, поширення обрив культурно-духовного досвіду особистісної та суспільної свідомості.

Зазначена вище проблематика належить до визначеного І. Котляревським *світового рівня*, оскільки має абстрактно-узагальнюючий характер й не змінює свого значення в залежності від, наприклад, національного або політично-економічного контексту, бо є показником «людяності», культурної причетності, освіченості взагалі. Саме до таких абстрактно-узагальнюючих універсалій природно відносяться поняття «філософія», «психологія», «естетика», «культура», «теорія», «історія», «практика», «творча діяльність», «інструментарій» тощо та їх атрибутика. Будь-який з них так чи інакше набуває певної пріоритетності в будь-який час в будь-якій країні при наявності сукупності необхідних культурно-історичних умов розвитку суспільства.

Наукова проблема, яка розглядається в представленому дисертаційному дослідженні, певною мірою має відношення до духовного аспекту виконавського мистецтва через безпосередній зв'язок з поняттям «духовні цінності» як категорії естетики та психології, бо «... музичне виконавство є унікальним засобом виробництва художніх цінностей, має власну цінність і самоцінність» [112, 9]. В цьому ж ракурсі заслуговують на увагу й такі аспекти, як активізація творчого розвитку (В. Шульгіна [277]) й формування духовного потенціалу (О. Олексюк [193–195]), що є складовими загальних процесів виховання та освіти.

Все зазначене вище має, безумовно, безпосереднє відношення до всеохоплюючих понять «культурологія» та «філософсько-естетична феноменологія», в межах яких характеризується рівень духовного розвитку як окремої особистості, так і суспільства або людства взагалі, що проявляється в кожному конкретному прикладі творчої діяльності, зокрема – в баянно-ансамблевому мистецтві в контексті музичної культури України ХХ – початку ХХІ ст.

В культурі кожної держави (народу, нації) є безліч символів та знаків, які репрезентують її специфіку. Одним з таких символів-знаків є народний інструментарій з відповідним репертуаром. Природно, що представити національну специфіку через інтонування неможливо без виконання зразків народної творчості та професійних творів представників національних композиторських шкіл. «Можуть зникати, вичерпуватись сюжети. Однак мелодичні парадигми не зникають як пам'ятні знаки, як орнаменти цілих культурних пластів» [62, 75]. Дана декларація С. Грици підтверджує значущість вивчення народно-інструментальної культури в народно-аматорському й професійно-академічному іпостасях з точки зору удосконалення національного самоусвідомлення. Саме цей ракурс безпосередньо пов'язує зазначену наукову проблему (комплексне вивчення баянно-ансамблевого мистецтва) з другим рівнем в системі пріоритетності – *«державна»* (див. Табл. 1.1.1).

Кожний народ, кожна нація має особливий набір характерних інструментів, які самі по собі та в процесі виконання є «віддзеркаленням» етнографічної, етнологічної та етнопсихологічної специфіки. Таким чином, пріоритетність теми запропонованої дисертації невід'ємно пов'язана з актуальною науковою проблематикою сьогодення, яку можна диференціювати за наступними аспектами.

Перш за все, це питання, що стосуються *основних тенденцій української музичної культури XX – XXI століття*. До цього аспекту відноситься широкий спектр культурологічних й музикознавчих питань, а саме: діалектичне співвідношення традицій і новацій на прикладі проблеми визначення композиторського академічного мислення в контексті поставангарду (Н. Александрова [4], Т. Гуменюк [64]); збереження та еволюція національного образу світу (В. Артеменко [7], О. Катрич [132]); проблеми комунікаційної організації сучасної музичної культури (О. Берегова [19; 20], О. Маркова [173], Л. Опарик [196]); інструментальна театралізація класичних стилів (А. Гончаров [57]; А. Горохівська [60]); еволюція народно-інструментальних професійно-академічних традицій (М. Давидов [76]); формування виконавського музикознавства як самостійної наукової галузі (М. Давидов, В. Сумарокова [84], А. Душний [98], В. Заєць [118], О. Катрич [135], О. Лисенко [166]); стильові пріоритети (А. Гончаров [57], О. Дерев'янченко [88], Б. Сюта [240], І. Юдкін [278; 279]); тембральна семантика (О. Жарков [113], С. Калмиков [128], А. Черноіваненко [264; 270]); еволюція соціокультурних функцій виконавства (Н. Жайворонок [112]); підвищення ролі смислопокладання в культурних процесах (В. Загороднюк [114]); співвідношення різних стильових пластів в контексті постмодерну (О. Зінькевич [120], А. Цукер [254]); особливості глобалізаційних процесів (І. Пясковський [208]), концепційне осмислення сучасних музично-культурних процесів (М. Ржевська [209; 210], О. Тимошенко [241]), діалогізація музично-культурного простору (О. Самойленко [219; 220]); неоевропоцентризм

(В. Холопова та ін. [253]), стильова еволюція (І. Чижик [272]), соціально-естетична еволюція виконавства (О. Шевченко [276]); процеси стилеутворення (І. Юдкін [279]) тощо.

Зазначені загальні тенденції різною мірою відображаються у баянно-ансамблевому мистецтві: від жанро- та стилеутворення до наукового осмислення діалектичної взаємодії традицій і новацій, від національного усвідомлення до включення в світові інтеграційні процеси та ін., що дозволяє цьому виконавському жанру постійно утримувати певний рівень актуальності й творчого потенціалу і, відповідно, привертати увагу музикознавців.

Такий зазначений вище аспект як *«виконавство та національно-культурна традиція»* знайшов відображення, наприклад, в працях В. Аретеменко [7], О. Грабовської [61], С. Грици [62], Є. Іванова [121], С. Калмикова [128], О. Катрич [132], О. Мурзіної [184], В. Сумарокової [237], К. Чечені [271]. Хоча не всі зазначені роботи мають безпосереднє відношення до баянно-ансамблевого мистецтва, але позиції, які розглядаються в них, стосуються проблеми національної своєрідності музичного мислення виконавця-професіонала, яка, за визначенням О. Катрич, диференціюється на національну ментальність, національний характер та національне (етнічне) в духовній культурі взагалі [132, 228–229]. Як підкреслює М. Давидов, вказані моменти не тільки не втратили, але й посилили своє значення в контексті розвитку, професіоналізації та академізації українського народно-інструментального мистецтва, сприяли актуалізації проблем збереження його традицій [76].

В багатьох наукових працях з питань історії баянного мистецтва простежується певний зв'язок з проблемами відродження, збереження й еволюції національно-культурних традицій. Цей зв'язок розглядається дослідниками за різними тематичними напрямками та різними аспектами:

– культурологічний аспект (Р. Безугла [14], Г. Брітанов [33], М. Давидов [72], А. Душний, Б. Пиц [102], Є. Іванов [121;122], С. Калмиков

[128], Д. Кужелев [157], А. Мірек [178], Л. Пасічняк [198], А. Черноіваненко [262]);

– питання еволюції народного інструментарію (М. Виннічик [43], М. Імханицький [124], І. Мацієвський [176], А. Мірек [177], О. Харченко [249]);

– історія вдосконалення конструкції інструменту (А. Дубій [95], Б. Єгоров [104], В. Князєв [139], А. Сташевський [232; 233]);

– історико-стильовий аспект (С. Калмиков [128], Д. Кужелев [160], Ф. Ліпс [164], Л. Пасічняк [197]);

– еволюція виконавської техніки (В. Князєв [136; 137], В. Чабан [256]);

– історія баянного репертуарного забезпечення (Г. Голяка [56], С. Платонова [201; 202], А. Сташевський [232; 233], О. Шевченко [276]).

Таким є основний комплекс проблем, які утворюють науковий базис сучасного «баянозавства».

Включення теми представленої дисертаційної роботи в контекст зазначеної проблематики дозволяє розглядати об'єкт дослідження – баянно-ансамблеве мистецтво – в історико-культурному контексті, що необхідно не тільки для усвідомлення генезису вітчизняної інструментально-виконавської сфери та вивчення сучасних тенденцій її розвитку, але й для осмислення найбільш продуктивних шляхів його подальшого удосконалення в межах політики оптимізації національної професійно-академічної культури і освіти.

Вказана певна пріоритетність теми на рівні держави безпосередньо пов'язана і з її актуальністю в контексті діяльності **наукової установи та наукового колективу** (див. Табл. 1.1.1). Свідомо поєднавши ці дві позиції підкреслимо, що осередком наукових ідей щодо вивчення баянного мистецтва є відповідні кафедри провідних вузів та наукових закладів Києва, Одеси, Львова, Харкова, Донецька тощо. Підтверджує цей факт значна кількість *дисертаційних досліджень*, які можна диференціювати за такими тематичними напрямками:

– вивчення типологічних властивостей баяну, його виражальних та технічних можливостей: В. Князєв [136], В. Чабан [256], А. Черноіваненко [269];

– історичний аспект, який включає питання становлення й розвитку баянного мистецтва з відповідним репертуарним забезпеченням: Р. Безугла [14], Г. Голяка [56], Є. Іванов [121], С. Калмиков [128], А. Сташевський [232];

– питання еволюції саме баянного виконавства як соціокультурної форми музично-творчої діяльності: Д. Кужелев [160], Л. Пасічняк [197];

– методично-дидактичний аспект: І. Алексєєв [5], В. Салій [213],

– вивчення шляхів й методологічних засад удосконалення виконавської майстерності: Ю. Бай [9], М. Давидов [82], В. Дорохін [94], В. Комаров [144];

– основи інтерпретації жанрово-стильових ознак в перекладеннях: М. Давидов [80], С. Карась [130];

– вивчення індивідуальних композиторських стилів в творах для баяну (акордеону): М. Булда [36], Г. Голяка [56], О. Гончаров [58], С. Платонова [201], А. Шамігов [273];

– особливості жанрової «адаптації» (інтерпретації): Я. Олексів [192],

– проблеми культурно-музичного функціонування «модерн-баяну»: І. Єргієв [110];

– формування такої специфічної галузі, як теорія виконавського музикознавства, тобто об'єктом дослідження є саме теоретичні концепції представників даної сфери: В. Заєць [117].

Дисертаційні дослідження та монографії, численні публікації у фахових виданнях, а також навчальні посібники й методичні розробки, авторські навчальні курси з виконавської історії, теорії та практики, які викладаються відповідно до вузівських навчальних планів тощо – все це є прямим й закономірним результатом цілеспрямованих процесів професіоналізації та академізації баянного та баянно-ансамблевого мистецтва і, крім того, являється суттєвою складовою збереження та розвитку традицій *професійних виконавських шкіл*.

Заслуговує на увагу те, що наукова й навчально-методична робота, присвячена проблемам вивчення баянного мистецтва в сольному та ансамблево-оркестровому виконавських жанрах, вийшла на такий високий рівень, що доречно казати про формування певної фахової музикознавчої галузі. В цьому відношенні виникає асоціація з таким поняттям, як «музично-теоретична система», яка представляє собою «історично конкретний продукт суспільної свідомості, котрий є цілісною сукупністю уявлень про усталені в музичній практиці закономірності відбору й організації звукового матеріалу, а також про фактори, що обумовили ці закономірності» [152, 11]. Безумовно, що це визначення потребує певних коректив в контексті виконавського музикознавства.

Так, об'єктом музично-теоретичної системи, в даному випадку, є не композиторська творчість, а конкретна творча діяльність – баянне та баянно-ансамблеве мистецтво з відповідними базовими системою та структурою, що складають основу поетики виконавства. Йдеться про структуру «твір – виконавець – виконання» та систему «музика – виконавець – інструмент». Таким чином, ієрархія рівнів (за аналогією з концепцією І. Котляревського [152, 20]) вибудовується за наступним порядком: а) рівень елементів – технічні можливості інструменту; б) рівень зв'язків – об'єднання технічних можливостей в контексті виражально-образних комплексів; в) рівень цілісності – жанрово-стильові моделі та їх варіанти. Методологічну основу складають фахові орієнтири, що базуються на актуальних проблемах дослідження баянного та баянно-ансамблевого мистецтва як центрального об'єкту. Предмет, в свою чергу, потрапляє в коло питань, які мають певну пріоритетність на тому чи іншому рівні, що розглядалися вище. В цілому, незалежно від тематичного орієнтиру, можна сказати, що вся проблематика концентрується навколо трьох найбільш сутнісних і, водночас, універсально-узагальнюючих складових поетики будь-якого виконавського мистецтва, а саме: духовність, діалогічність та майстерність. Осмисленню та усвідомленню специфіки цих складових в контексті конкретного

інструментарію й присвячені музикознавчі розробки й пошуки сучасних вітчизняних науковців.

Останній рівень (*див. Табл. 1.1.1*) – **окремий науковець** – визначається наступним чином: кожний, хто береться за розв’язання конкретної наукової проблеми, так чи інакше обирає тему відповідно своїй фаховій освіті та виду творчої діяльності – педагогічна, музикознавча, композиторська, виконавська. В сфері баянного та баянно-ансамблевого мистецтва в останні десятиліття привертають особливу увагу імена таких діячів (виконавців-музикознавців і, навіть, композиторів-виконавців-музикознавців), як В. Власов, М. Давидов, В. Самітов, А. Черноіваненко, А. Сташевський, І. Єргієв, В. Заєць, Є. Іванов, В. Князєв, Д. Кужелев, А. Дубій, А. Душний, С. Калмиков, М. Булда, Л. Пасічняк та ін.

Однак, при наявності досить значних досягнень в науковому опануванні різних проблем з вивчення баянного мистецтва України в історичному, теоретичному та практичному аспектах на сьогодні бракує досліджень, спрямованих на розкриття особливостей, притаманних власно баянно-ансамблевій сфері. Як вже зазначалось вище, найбільш значними з цієї точки зору можна назвати лише дисертації Л. Пасічняк та С. Калмикова, в яких ансамбль баяністів є тільки однією зі складових об’єкту дослідження. Окреме місце посідає фундаментальна праця М. Різоля [211]: нариси з роботи в ансамблі баяністів заслужено стали справжніми «альфа та омега» в творчій та педагогічній діяльності керівників баянно-ансамблевих колективів. М. Різолю в цих нарисах сконцентрував величезний власний практичний досвід роботи в квартеті, порушуючи такі актуальні проблеми, як методика роботи керівника в колективі, роль та завдання кожного учасника ансамблю, відношення всередині колективу та дисципліна, репертуарна політика, творча самовідданість тощо.

Започаткована М. Різолем справа – науково-методичне узагальнення практичного досвіду в сфері баянно-ансамблевого мистецтва – ініціює комплексне вивчення баянно-ансамблевого мистецтва України від його

зародження до сьогодні, що й обумовлює актуальність теми представленого дисертаційного дослідження та наукову новизну одержаних результатів.

1.2. Засади жанрового визначення баянно-ансамблевого мистецтва України

В попередньому підрозділі за методичними принципами І. Котляревського була проаналізована пріоритетність обраної проблематики в представленому дисертаційному дослідженні в плані обґрунтування її актуальності, практичного значення та наукової доцільності. Наступний етап присвячується пріоритетності виконавства як культурно-творчої діяльності з конкретизацією особливостей баянно-ансамблевого його різновиду, тобто баянно-ансамблевого виконавського жанру.

Саме з поняттям «виконавський жанр» корелює концепція Л. Пасічняк щодо визначення жанрової структури, естетики функціонування та перспектив розвитку при обґрунтуванні принципів класифікації видів сучасного ансамблю народних інструментів [197, 1, 7–9].

З цієї ж точки зору на особливу увагу заслуговує дисертаційне дослідження І. Польської, спрямоване на створення самостійної теорії ансамблю, «яка б охоплювала загальні принципи функціонування цілісної системи музичного ансамблю, характерні ознаки її жанрово –типологічних рівнів і структур та питання специфіки ансамблевого мислення» [206, 1]. В зазначеній роботі дослідницею вперше розробляється комплексна багаторівнева класифікація системи ансамблевих жанрів та структурно-типологічна класифікація камерно-ансамблевих жанрів за ступенем їхньої константності та релятивності. В процесі обґрунтування концепції кількісної та якісної структур системи ансамблевих жанрів І. Польська надає визначення музичного ансамблю «як єдиної жанрової системи, що охоплює різні сфери взаємодії музикантів як індивідуальних суб'єктів творчості і

виконавства та складається з взаємопов'язаних підсистем композиторської творчості (фіксовані авторські твори для ансамблевого виконання) та ансамблевого музичного виконавства (рівні типології ансамблевих груп і симультанної ансамблевої взаємодії партнерів)» [206, 14]. Згідно з вище зазначеними позиціями, в дисертації запропоновано основні принципи систематизації ансамблевих жанрів за кількісними і якісними ознаками, розроблено класифікацію ансамблевих жанрів за типом їх акустичної і органологічної структури, висунуто концепцію константності та релятивності камерно-ансамблевих жанрів. Крім того, запропоновано «систематичну класифікацію жанрів інструментального ансамблю за такими параметрами: 1) рівнем жанрової стабільності (константні чи варіантні); 2) кількісною структурою (кількісний склад виконавців, ансамблевих партій і інструментів у ансамблі); 3) якісною структурою: а) акустична структура ансамблю; б) органологічна структура ансамблю, що містить його ансамблевий тип, інструментальну групу, інструментальний склад, тип формування складу» [206, 18–19].

В цілому, теорія камерного ансамблю І. Польської базується на тому, що «ансамблева культура займає в музичному мистецтві особливе середнє положення між сольними та колективними виконавськими жанрами, зберігаючи певну рівновагу між особистісними та колективно-груповими початками й гармонічно поєднуючи в собі вільне самовираження кожного індивідууму, самоцінності кожної особистості – і відчуття сумісності, неділимості, згуртованості та цілісності буття та себе як частини загального замкненого цілого, своєрідного мікрокосмосу»¹.

Таким чином, під «виконавським жанром» в узагальнюючому сенсі ми розуміємо конкретний вид музичного виконання, який визначається за стильовим критерієм, фаховим рівнем, складом та кількісним показником.

¹ Польская И. Камерный ансамбль как жанр и культурный феномен / д-р искусствоведения, профессор И. И. Польская / [рец.: д-р искусствоведения, профессор ХГУИ им. И. П. Котляревского Н. Л. Очеретовская]. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: librar.org.ua/sections_load.php.

Нагадаємо, що об'єктом оцінювання, критерієм якого є пріоритетність, у визначенні І. Котляревського постає наукова проблема. В результаті екстраполяції вузлових моментів зазначеної концепції в сферу виконавського музикознавства закономірною стала заміна саме даного об'єкту на поняття «виконавський жанр», що обумовило необхідність певного коректування цього визначення з точки зору його логічної структури.

Для цього спочатку розіб'ємо наведене раніше визначення І. Котляревського на складові: *властивість наукової проблеми, актуальність, наукова новизна, практичне значення, необхідність розв'язання проблеми.*

При розгляданні виконавських жанрів як конкретних явищ дійсності, які беруть безпосередню участь в утворенні власне «інформаційно-духовного простору» музичного мистецтва і культури, об'єктом оцінювання, критерієм якого за аналогією з концепцією І. Котляревського приймається пріоритетність, становиться *властивість виконавського жанру.* Диференціація різноманітного жанрового спектру залежить від вихідної точки зору, а саме: за типом музикування (сольний, ансамблевий, оркестровий), за тембральною специфікою (інструментальний, вокальний або однотембровий чи змішаний склади), за кількістю учасників (малі, великі та ін. форми), за умовами функціонування (академічний, естрадно-розважальний, прикладний), за стильовим орієнтиром (народний, академічний, естрадно-джазовий), за фаховим рівнем (професійний, аматорський, напівпрофесійний) тощо. Отже, *ансамбль баяністів у контексті музичної культури України можна визначити як інструментальний однотембровий жанр, який протягом свого існування еволюціонував від аматорського та напівпрофесійного до професійно-академічного рівня, репрезентує себе в різних стильових сферах (народно-етнографічній, класично-академічній та естрадно-джазовій) та може варіюватися за кількісним показником (дуєт, тріо, квартет тощо).*

Дефініція того чи іншого об'єкту пріоритетного визначення залежить від історичних умов його виникнення та загальних тенденцій культурного ствердження й розвитку. В контексті представленої роботи таким об'єктом є баянно-ансамблевий виконавський жанр, історія якого розпочинається за часів народного, аматорського та напівпрофесійного музикування, проходить закономірні етапи «жанротворчості» й «творчості в жанрі» (тер. І. Тукової [244]) з відповідними процесами академізації та професіоналізації і, нарешті, досягає рівня виконавського стилю, який обумовлений формуванням специфічного типу композиторського мислення.

Така універсально-абстрактна складова як «*актуальність*» безумовно залишається без змін. Поняття «актуальність» дійсно є необхідною, навіть природною якістю будь-якого явища, будь-якої діяльності взагалі, бо в протилежному випадку їх існування не має сенсу. Варто зазначити, що актуальність як така не є величиною постійною, бо її ступінь, як характеристика того чи іншого явища, постійно змінюється в залежності від соціокультурних й духовних потреб як окремих особистостей, так і соціуму в цілому. Саме у зв'язку з цим спостерігаються певні «злети й падіння» у розвитку різних явищ й процесів в мистецтві і культурі, їх розквіт або криза. У випадках, коли об'єкт вивчення являється досить неоднозначним й розгалуженим в географічному, функціональному, естетичному та інших планах (як, наприклад, баянно-ансамблеве виконавство), відбувається ніби накладання таких хвиль і, відповідно, одночасне існування різних точок зору щодо його актуальності.

Для пріоритетності наукової проблеми характерна, в першу чергу, численність звернень до неї, а її своєрідна «раритетність», тобто унікальність обумовлює, відповідно, наукову новизну. Відносно виконавського жанру це проявляється в його поширеності в різних соціокультурних сферах, залучаннях до публічних заходів, розповсюдженні на вітчизняному й світовому рівнях професійно-академічного мистецтва, а також у наявності

певного потенціалу для подальшого творчого розвитку та у відкритті нових горизонтів.

Про актуальність баянно-ансамблевого виконавського жанру професійно-академічного напрямку свідчить його включення як певної категорії в численні міжнародні та національні конкурси й фестивалі. На сьогодні А. Семешко надає відомості про 16 таких заходів в межах України. Найбільш відомими з них можна назвати такі: Міжнародний конкурс-фестиваль професійного баянно-акордеонного виконавського мистецтва «ACCORDHOLIDAY» (м. Київ), Міжнародний конкурс баяністів та акордеоністів «Акорди Львову» (м. Львів), Всеукраїнський конкурс виконавців на народних інструментах імені Анатолія Онуфрієнка (м. Дрогобич), Всеукраїнський конкурс баяністів та акордеоністів імені Миколи Івановича Різоля (м. Дніпропетровськ), Відкритий регіональний конкурс баяністів та акордеоністів «Візерунки Прикарпаття» (м. Дрогобич, м. Старий Самбір та ін.), Міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum Mobile» (м. Дрогобич) та ін. [225, 187–204].

Про відомість українського народно-інструментального виконавства та його визначність в світовому контексті свідчить й участь українських колективів у зарубіжних конкурсах, наприклад: «COUPE MONDIALE» (КУБОК СВІТУ), «TROPHEE MONDIALE» (ТРОФЕЙ СВІТУ), Міжнародний конкурс-фестиваль «Фольклор без кордонів» (Болгарія), «Фогтландські дні музики» (Німеччина), «Кубок Севера» (Росія), «ACCORDION INTERNATIONAL COMPETITION» (Швейцарія) та в інших країнах (Австрія, Андорра, Білорусь, Болгарія, Естонія, Італія, Іспанія, Казахстан, Китай, Молдова, Німеччина, Литва, Польща, Росія, Сербія, Словаччина, Словенія, США, Фінляндія, Франція, Хорватія, Швейцарія; див. [225, 206–214]).

На увагу заслуговують загальні орієнтири організаторів конкурсів і фестивалів щодо мети й завдань проведення цих заходів, які зберігли своє значення й на сьогодні, наприклад:

– «Конкурс проводиться з метою популяризації виконавських шкіл академічного народно-інструментального мистецтва, виявлення та підвищення рівня професійної підготовки творчої молоді, <...> подальшого розвитку та пропаганди баянно-акордеонного мистецтва України та світу»¹;

– «Конкурс проводиться з метою виявлення та підтримки обдарованої молоді, популяризації українського академічного виконавського мистецтва на зразках класичної та сучасної музики та його інтеграції в європейські та світові художні процеси»²;

– «відродження глибинних принципів української національної самосвідомості через музичне виконавство» (з Декларації Міжнародного конкурсу баяністів, акордеоністів та гармоністів «Кубок Кривбасу» [225, 188]);

– «<...> створення міжнародної конкурсної структури, яка дозволить молодим виконавцям вільно вимірювати та удосконалювати свою майстерність в європейських та світових загальнокультурних процесах» (з Декларації Міжнародного конкурсу-фестивалю професійного баянно-акордеонного виконавського мистецтва «ACCOHOLIDAY» [225, 191]) тощо.

Безумовно, що при проведенні кожного конкретного заходу відбуваються певні доповнення до наведених вимог, положень та настанов.

Необхідно підкреслити важливість того, що конкурси й фестивалі надають можливість участі виконавцям різного віку: від початківців до знаних колективів, які вже проявили себе на концертно-фестивальній сцені, в конкурсних програмах тощо. Важливим також є те, що в концертах, які супроводжують подібні заходи, майже постійно почесне місце займають майстри баянно-ансамблевого жанру, наприклад: Ніжинський дует баяністів (заслужені артисти України В. Дорохін і М. Шумський), Квартет баяністів ім. М. Різоля (народний артист України С. Грінченко, О. Шиян, Р. Молоченко,

¹ З Положення про VI-й міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «PERPETUUM MOBILE», 30 квітня – 4 травня 2011 року м. Дрогобич, с. 13.

² З Положення про I-й Міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Акорди Львова», Львів, 10-15 квітня 2006, с. 8.

лауреат міжнародних конкурсів І. Саєнко), Київський дует баяністів (Р. Пірог та Б. Пірог) та ін.

Вагомим доказом зросту актуалізації та поширення баянного і баянно-ансамблевого виконавства є закономірний розвиток мистецтвознавчих та науково-методичних пошуків, присвячених цій сфері музичного мистецтва, що знайшло своє відображення в діяльності науково-практичних конференцій – міжнародних, всеукраїнських, вузівських тощо. Прикладом можуть слугувати, зокрема, такі, що планово проводяться кожного року: Міжнародні науково-практичні конференції «Музична освіта України: проблеми теорії, методики, практики» (м. Дрогобич) та «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ – ХХІ століть» (м. Дрогобич) в межах Міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів «PERPETUUM MOBILE» (м. Дрогобич); II Всеукраїнська науково-практична конференція «Творчість композиторів України для народних інструментів» в межах Всеукраїнського конкурсу баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття» та Всеукраїнського конкурсу виконавців на народних інструментах імені Анатолія Онуфрієнка (м. Дрогобич) тощо.

Крім зазначених вище й подібних їм вузькоспеціалізованих заходів на базі музичних академій та інших навчальних закладів України постійно проводяться конференції, наукові читання різних категорій та рівнів (від кафедральних та вузівських до міжнародних), проблематика яких включає широке коло питань, пов'язаних з виконавським музикознавством. Отже, наукові розвідки щодо баянного мистецтва посідають значне місце в цьому контексті.

Проблематика, представлена на численних конференціях, які проводяться на базі провідних вузів України, висвітлюється в наукових статтях у фахових виданнях (наприклад, «Науковий вісник» НМАУ ім. П. І. Чайковського, «Музичне мистецтво» – Донецьк-Львів, «Музичне мистецтво і культура» ОНМА ім. А. В. Нежданової та ін.), монографіях [76; 80; 308], дисертаційних дослідженнях, підручниках і посібниках [69; 81; 138;

211; 233], тематичних збірках [51; 225; 235] тощо. Такі заходи, як науково-практичні конференції, спрямовані на осмислення накопиченого практичного досвіду в сфері баянного мистецтва та сприяють оптимізації вивчення проблем сучасного стану навчальної, творчої й наукової діяльності у відповідних галузях вітчизняної музичної культури.

Зазначене вище, в цілому, є доказом актуальності та практично-теоретичної значущості баянного мистецтва взагалі й баянно-ансамблевого жанру зокрема. Однак останній потребує окремої уваги музикознавців та ініціює проведення ґрунтовного дослідження, що є свідченням актуальності подальших наукових розробок відповідної проблематики.

Щодо визначення пріоритетності виконавського жанру, то складова «наукова новизна», на відміну від «актуальності», потребує певної корективи в зв'язку зі зміною об'єкту оцінювання. Щоб вирішити це питання необхідно з'ясувати, що саме характеризує виконавський жанр. Як відомо, існують сольний жанр, оркестровий, хоровий, камерно-вокальний, камерно-інструментальний тощо. Останні два відносяться до ансамблевого музикування. Однією з визначальних характеристик ансамблевого виконавського жанру є склад, його кількісні та якісні показники. Отже замість «наукової новизни» пропонується складова «новизна складу».

В контексті однотембрових ансамблів ця позиція є досить обмеженою: в даному випадку можна говорити, головним чином, тільки про можливість варіантності в кількісній характеристиці колективу (малі, середні та великі форми ансамблів).

Поряд з цим важливого значення набуває інша диференціація ансамблевих жанрів: за *стильовою спрямованістю*, яка включає такі параметри, як тип музикування й репертуар. Ідеться про класично-академічний, фольклорно-етнографічний та естрадно-джазовий (або популярно-масовий) типи баянно-ансамблевого виконавства. Підкреслимо, що можливості поєднання ознак різних типів є, в першу чергу, характеристикою конкретного колективу, а не виконавського жанру як

такого. Попри це, саме баянно-ансамблевий різновид музичного виконавства вже довгий час демонструє певну «гнучкість» й «мобільність» у жанрово-стильових напрямках і пошуках сучасних митців. Але цей момент більш логічно віднести до наступного параметру, який характеризує поняття «пріоритетність» відносно властивостей виконавського жанру.

Йдеться про закономірне коректування такого параметру, як *«практичне значення»*. Звернемо увагу, що при оцінюванні наукової проблеми майже не виокремлюється її *«теоретичне значення»*, яке в певному сенсі дублює наукову новизну. Це зрозуміло, тому що будь-якому науковому дослідженню цей параметр притаманний природно і невід'ємно. Теж саме відноситься і до практичного значення у виконавстві. Цей параметр стосовно наукової роботи вказує на необхідність визначення можливостей подальшого використання результатів дослідження в практичному плані, наприклад, у педагогічній діяльності. Для виконавської діяльності одним з найбільш важливих моментів з цієї точки зору є наявність потенціалу для подальшого розвитку. Тому складову *«практичне значення»* пропонується замінити на *«творчу перспективу»*. Цей показник характеризує спектр стильових та соціально-побутових можливостей виконавського жанру і його релятивного потенціалу.

Заключною складовою у визначенні І. Котляревського є *«необхідність розв'язання»*. Дійсно, якщо є наукова проблема – треба її вирішити. Щодо виконавства, то всі перераховані вище параметри характеристики будь-якого виконавського жанру спрямовані на те, щоб довести *«доцільність його існування»*, тобто його культуровідповідне та культуротворче значення.

Таким чином, в результаті проведених екстраполяції та коректування пропонується наступне визначення:

Пріоритетність – це властивість виконавського жанру, яка визначається через співвідношення таких складових як актуальність, новизна складу, творча перспектива, що, у сукупності, обумовлює доцільність існування цього жанру.

Для обґрунтування проєкції «пріоритетності» з наукової проблеми на виконавський жанр доцільно звернути увагу на саму проблему визначення «поняття» як такого: як сукупності «практичного і духовного досвіду, який накопичується індивідуумом або суспільством у процесі комунікації з тим чи іншим явищем. Внаслідок цього виникає те, що можна назвати понятійною парадигмою. Суттєвою особливістю понятійної парадигми слід вважати її двоїстість, наявність двох парадигматичних осей: об'єктної та теоретичної. Це повністю відповідає сутності накопичення практичного й духовного досвіду» [154, 32].

Очевидно, що наведені вище два визначення поняття «пріоритетність» (стосовно наукової проблеми й виконавського жанру) являють собою безперечний приклад такої поняттєвої парадигми з притаманною їй іманентною двоїстістю (див. Рис. 1.2.1):

Структура поняття «пріоритетність»

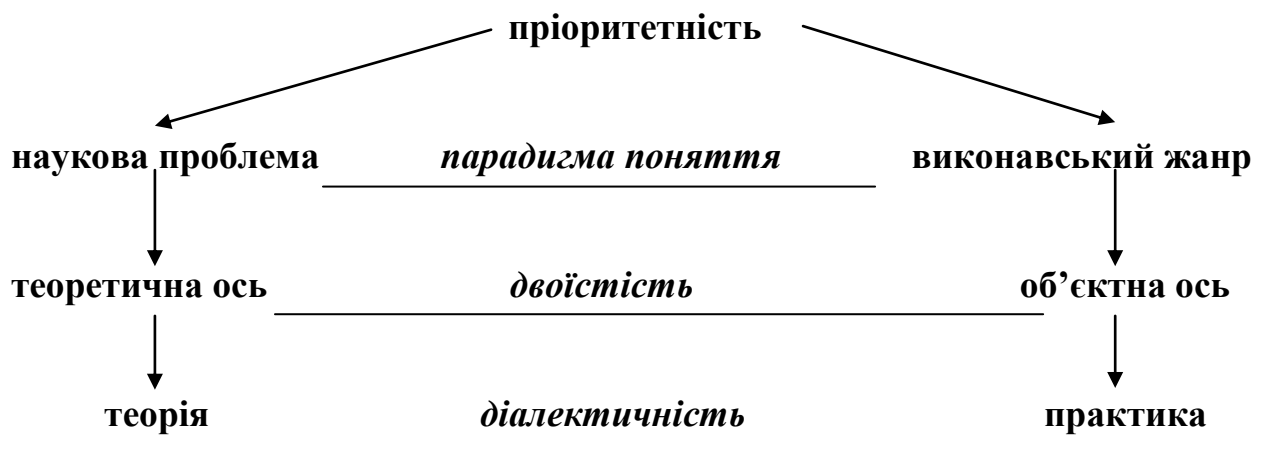


Рис. 1.2.1. Структура поняття «пріоритетність».

Таким чином, при визначенні поняття «пріоритетність» відбувається його парадигмальна об'єктивізація (наукова проблема та виконавський жанр) через природну двоїстість, яка виражена двома осями (теоретична та об'єктна), що відображають діалектичну взаємодію двох базових універсалій (теорія та практика). Як відомо, діалектичність розуміння взаємодії,

взаємопроникнення при відносній самостійності понять «теорія» та «практика» в наукознавстві стало настільки поширеним, що також набуло значення певної універсалії, яка знаходить своє підтвердження в будь-якій сфері музичного мистецтва.

З'ясувавши особливості визначення пріоритетності відносно виконавського жанру необхідно внести певні зміни і пояснення в його ієрархічну структуру. Нагадаємо, що в концепції І. Котляревського ця структура складається з п'яти рівнів: *світовий рівень, держава, наукова установа, науковий колектив, окремий науковець*. Звертаючись до попередніх міркувань зазначимо і природність відповідних термінологічних коректив: «наукова установа» замінюється на «*творчий заклад*», «науковий колектив» – на «*творчий колектив*». Рівень «окремий науковець» доцільно розглядати як «окрему творчу одиницю», з яких складається творчий колектив, у нашому випадку – ансамбль баяністів, який трактується як певна цілісність. «Світовий рівень» та рівень «Держава» залишаються без змін. Стислу характеристику отриманої ієрархічної системи представимо у вигляді таблиці (див. Таблицю 1.2.1):

Таблиця 1.2.1

Система пріоритетності ансамблевого виконавського жанру

№ п/п	С у б ' є к т	Характеристика пріоритетності
1	Світовий рівень	Розвиток форм творчої діяльності, необхідних для оптимізації існування людства
2	Держава	Соціокультурна обґрунтованість розвитку певного виконавського жанру
3	Творчий заклад	Ступінь необхідності в організації творчих колективів
4	Творчий колектив	Наявність ресурсів для подальшого творчого прогресу

Для того, щоб з'ясувати значення та характеристику баянно-ансамблевого мистецтва на *світовому рівні*, необхідно розглянути

особливості музичного виконавства як форму творчої діяльності та як духовний феномен музичної культури.

О. Лисенко справедливо наголошує: «Розвиток музичного виконавства мав безпосередній вплив на композиторську творчість, яка, в свою чергу, слугувала об'єктом теоретичних досліджень і сприяла становленню теоретичного музикознавства, що фіксувало досягнення музичної теорії. Без еволюційних процесів у виконавстві неможливо уявити картину розвитку власне музичного мистецтва, яке бере свій початок у глибині віків <...> – <...> в родовому суспільстві Стародавнього світу й надходить до нас у легендах і трактатах про перших професійних виконавців – Орфея, Есхіла, Піфагора та ін.» [166, 162]. Отже, становлення культурологічного, теоретичного та історичного музикознавства, розвиток і осмислення композиторської творчості нерозривно пов'язані з багатовіковою історією музично-виконавської практики.

На визнанні неперевершеного значення виконавського мистецтва на надзагальному рівні зауважує і В. Сумарокова: виконавці «...є не тільки “співучасниками” творчого процесу ніби «першоджерела» композиторського твору, але й охоронцями ейдетики...» [237, 117].

Це є справедливим не тільки з точки зору виконання авторської музики, але й відносно народної творчості, яка є одним з найстародавніших видів музикування незалежно від жанрового вибору. Отже, враховуючи багатовікову історію музичного виконавства, не буде перебільшенням визнати його пріоритетність на світовому рівні (незалежно від жанрових різновидів) як одну з актуальних форм творчої діяльності з точки зору оптимізації культурного і духовного буття людства. За А. Черноіваненко, дане положення консонує з розумінням інструментального виконавства як культурного феномену, котрий протягом свого формування й розвитку тісно взаємодіє в своєму живому функціонуванні з найрізноманітнішими формами художньої творчості, має вплив на них, отримуючи нові енергетичні імпульси, своєрідно відображаючи загальні теми, художні принципи, ідеї,

спосіб мислення епохи, народу, класу тощо [263, 70]. Цю позицію дослідниця обґрунтовує саме на прикладі інструментального виконавства. Крім того, вона підкреслює, що динаміка різних видів мистецтва, процеси їх диференціації та інтеграції виступають, з одного боку, відображенням еволюції та ускладнення людської психіки, відображенням розвитку, який здійснюється у сфері мислення та чуттєвого досвіду суспільної людини, а з іншого – є засобом їх розвитку, тією матеріальною формою, у котрій ця еволюція здійснюється [263, 71].

З цієї точки зору, на увагу заслуговує саме ансамблевий жанр виконавської творчості. Як відомо, людина є невід'ємною частиною соціуму. Саме тому колективні види творчості являються природними для людства. Навіть окремий творчий індивідуум так чи інакше не обминає включення до комунікативних процесів.

Л. Повзун, досліджуючи інструментально-ансамблеве мистецтво як одне з найдавніших видів музичної діяльності людства, як «сумарну якість колективної творчості», зазначає: «Ансамблевість як генетична ознака музичної творчості, що передбачає діалог людини з інструментом навіть при сольному виконанні, складає основу поняття музичного інструменталізму» [203, 385]. Не викликає заперечень, що одними з характерних ознак сучасного стану культурно-духовного буття є психологічна роздрібненість соціуму й відокремленість індивідууму. Саме в цьому контексті особливого значення набуває точка зору Л. Повзун, що ансамблевий інструменталізм є певною сукупністю не тільки предметно-інструментальних якостей ансамблю, але й ідеально-психологічних особливостей його учасників, що «передбачає не формально-механічне співіснування, а взаємодію та активне спілкування» [203, 366].

І. Польська також підкреслює «щільний зв'язок феномену ансамблю з соціокультурним функціонуванням замкнених груп відповідної кількості (від двох до десяти безпосередніх учасників) із значною психологічною сумісністю партнерів, їх емоційно-особистісною взаємодією в процесі

спільного музикування та певною близькістю естетичних прагнень і смаків» [206, 19]. Очевидно, що баянно-ансамблевий виконавський жанр відповідає наведеним вище положенням і в ідеалі має репрезентувати зразок створення позитивної емоційно-психологічної атмосфери в окремій соціальній групі (творчому колективі) та у відповідній культуро-комунікативній системі.

На *рівні держави* соціокультурна обґрунтованість розвитку певного виконавського жанру безпосередньо пов'язана з проблемами становлення та удосконалення національного культурно-музичного фонду (*див. Табл. 1.2.1*). В такому контексті особливого значення набуває поширення народної творчості через різні виконавські жанри: хорові, сольні, ансамблеві тощо. Ціла галузь музикознавства присвячена саме народному інструментарію, теоретичним і практичним основам обробки, аранжування, транскрипції, перекладення, оркестровки тощо. Нажаль, у зв'язку з демографічними і соціальними процесами, величезні шари автентичної народної культури змінюють свою автохтонну природу. Це відбувається завдяки активізації і актуалізації творчої діяльності як в напрямку удосконалення власне інструментарію, так і відносно трансформації народно-інструментального і народно-вокального виконавства внаслідок поширення академізації й професіоналізації в цій сфері та загальній спрямованості на європоцентризм.

Саме зберігання національних традицій і здобутків зумовлює пріоритетність народно-інструментального ансамблевого виконавства на державному рівні.

Цей напрямок знайшов безпосередню реалізацію в організаційній діяльності творчих закладів, зокрема, філармоній, концертних залів, майданчиків тощо. Не менш провідне значення ця тенденція набуває і в навчальних закладах всієї узагальненої освітньої системи України: школи – училища – ВНЗ. Створення відповідних творчих колективів останні декілька десятиліть стало основою організації концертної діяльності багатьох установ і є невід'ємною частиною творчих планів різних кафедр та відділень. Особливої уваги заслуговує діяльність таких творчих колективів як Квартет

баяністів ім. М. Різоля Національної філармонії України (С. Грінченко, О. Шиян, І. Сасенко, Р. Молочко), Київський дует баяністів Володимира та Івана Гайдичуків, Житомирське тріо баяністів «Гармонія», Квартет баяністів Гомельського музичного училища ім. Н. Ф. Соколовського (В. Лейко, Б. Божков, Б. Давидов, О. Маляров) та ін. (див. Додаток А). Певної актуальності й соціокультурного визнання набули також й колективи змішаного типу за участю баяна (див. Додаток Б).

Для того, щоб зрозуміти поширення інтересу до ансамблевого виконавства, доцільно прояснити саме специфіку цього явища. Загально відомим є усталене визначення ансамблю, яке приводиться в різних довідниках та енциклопедіях, – від французького *ensemble* (разом) – група виконавців, які виступають спільно. В залежності від кількості учасників розрізняють: дует, тріо (терцет), квартет, квінтет тощо. Характерною рисою ансамблю визначається узгодженість сумісного виконавства незалежно від однорідності чи змішаності його складу.¹

Розглянемо поняття «ансамбль» у більш широкому значенні. Це викликано певною абстрактністю та універсальністю цього поняття і його використанням, наприклад, в архітектурі, хореографії, відносно скульптурних композицій тощо. З цієї точки зору «ансамбль» можна визначити як сукупність однакових чи різних компонентів, які утворюють єдине художньо-естетичне ціле. На увагу заслуговує своєрідна асоціація з філософсько-методологічним поняттям «система», алгоритмом якої є сукупність елементів у їх взаємодії та композиції. Така взаємодія і композиція в контексті ансамблевого виконавства проявляється саме в узгодженості діяльності членів творчого колективу. Як зазначає Л. Повзун, «змістом поняття ансамблевого інструменталізму є множинність предметно-інструментальних характеристик ансамблевого складу та ідеально-психологічних особливостей її учасників, що в процесі співтворчості

¹ Музыкальный энциклопедический словарь / [глав. ред. Г. В. Келдыш; ред. кол. М. Г. Арановский, В. С. Виноградов и др.]. Москва: Советская энциклопедия, 1990. С. 34.

утворюють нову якість-сукупність інструментально-художнього вираження – ансамблеву інтерпретацію» [203, 359].

Пріоритетність народно-інструментального ансамблевого виконавства визначається, перш за все, через актуальність діяльності творчих колективів. Фахівців у цьому жанрі надзвичайно турбує проблема перспективи відродження та розвитку національних традицій, популяризація багатотисячолітніх надбань народної культури. М. Давидов справедливо зазначає: «Найболючішою і найактуальнішою проблемою тут є, безумовно, відродження і популяризація суто національного українського музичного інструментарію та традиційних форм музикування, бо з цим пов'язано виховання національної ментальності музичного мистецтва. Цілком природно, саме під цим гаслом проходить переоцінка художніх цінностей в жанрі народно-інструментального музичного мистецтва, як і в цілому по культурі...» [72, 74]. Все вище сказане підкреслює пріоритетність і перспективність діяльності народно-інструментальних колективів ансамблевого жанру, зокрема, баянних.

Окремої уваги заслуговує проблема виявлення потенціалу для подальшого творчого прогресу таких колективів, що є необхідною передумовою їх існування і функціонування в культурно-мистецькій сфері. З цієї точки зору доречно звернутися до теоретико-культурологічної концепції І. Польської, яка пропонує класифікацію камерно-ансамблевих жанрів на *константні та релятивні* [206]:

– «*Константні ансамблеві жанри* – це тип ансамблю, який відрізняється постійністю і стабільністю виконавського складу та чітко виявленими органо-логічними, функціональними, темброво-фонічними, семантичними, комунікативно-рольовими та ін. жанровими ознаками. Специфіка константних жанрів визначається через їх максимальну здатність до кристалізації усталеного жанрового інваріанту та підвищений рівень семантичної концентрації особистісної взаємодії, персоніфікації рольових взаємин в ансамблі» [206, 17];

– «*Релятивними* є ансамблеві виконавські жанри, які не мають стабільного виконавського складу і усталеної системи функцій (соціальних, комунікативних, психологічних, естетичних, просторових), та принципово неспроможні (або малоспроможні) до формування зазначеного інваріанту» [206, 17].

Очевидно, що на сьогодні баянно-ансамблевий жанр за своїми властивостями та характеристиками більш відповідає константному типу, бо він є принципово однотембровим, відрізняється певною традиційністю кількісного показника (найбільш відомими є дуети, тріо та квартети), усталеністю ролевих функцій учасників колективу, стабільною системою соціокультурних функцій (від розважально-гедоністичної до духовно-інтелектуальної). В естетично-стильовому плані баянно-ансамблеві колективи репрезентують три основні напрями: народно-етнографічний, класично-академічний та естрадно-джазовий. При цьому, попри тотальну академізацію народно-інструментального виконавства в семантичному плані стереотип переважає саме в бік першого з них – народно-етнографічного, оскільки в «історичній пам'яті» зберігається певний жанровий інваріант (народний або аматорський ансамбль баяністів малих форм).

В такому аспекті спостерігаються два основних напрями розвитку баянних ансамблів, які окреслюють перспективи своєї релятивації (тер. І. Польської, [206]: а) можливість експериментування із складом ансамблю – кількість учасників, особливості поєднання з різними інструментами (тобто перспективи та специфіка тембрального співвідношення); б) вибір репертуару.

Оскільки, як зазначалося вище, в однотембровому колективі варіантність складу стосується тільки кількісної сторони, то на сучасному етапі все більшої уваги потребує проблема поширення репертуару: поєднання перекладів класичної музики різних жанрів, аранжування, обробки популярної, джазової та народної музики тощо з виконанням творів оригінального плану. Цей аспект набуває такого значення, що за наявності

певної кількості спеціальної музикознавчої літератури ([37; 45; 46; 80; 127]) обов'язково потребує, на наш погляд, окремого дослідження. Підкреслимо, що репертуарна специфіка багато в чому залежить від складу ансамблю. Крім того, зазначені вище напрямки, які характеризують ресурси творчого колективу (кількісні й тембральні варіанти та репертуарна політика), нерозривно пов'язані між собою і корелюють свої функції в контексті виконавської діяльності конкретного творчого колективу.

В зазначеному контексті на особливу увагу заслуговує дисертаційне дослідження Г. Голяки [56], в якому науковець підіймає наукову проблему вивчення поняття «репертуар» на високий музикознавчий рівень. В цій роботі наводиться розгалужена класифікація репертуару як такого на концертний та педагогічний, професійний та аматорський, камерний та концертний; за історико-стильовими чи жанровими моделями; за формою побутування тощо. Не меншого значення набувають такі питання, як функції репертуару в системі музичної комунікації: особливо з точки зору репрезентативності у створенні іміджу регіону, школи, окремого автора чи виконавця. Г. Голяка також пропонує хронологічну картину розвитку українського баянного репертуару, тим саме деталізуючи й поширюючи раніше запропоновану концепцію в дисертаційному дослідженні А. Сташевського, в якому розглядається проблеми становлення та еволюції оригінальної літератури для баяну [232]. Саме в цих двох монументальних працях «репертуар» виходить за межі побутового вживання й набуває значення наукового поняття в статусі об'єкту дослідження. Отже, саме цей аспект вважається найбільш перспективним з точки зору творчих ресурсів й потенціалу для оптимізації й активізації розвитку баянно-ансамблевого виконавського жанру.

Проведений аналіз особливостей народно-інструментального ансамблевого виконавства (зокрема, баянного) привів до закономірного висновку – можливість зворотного зв'язку між рівнями ієрархічної системи поняття «пріоритетність». Наявність ресурсів для подальшого розвитку

конкретного *творчого колективу* обумовлює його актуальність для організаційної діяльності творчого або навчального *закладу*. Такий заклад забезпечує продуктивність роботи колективу, тим самим, розв'язуючи актуальні проблеми музичного мистецтва і культури на рівні *державних* потреб. Кожна держава, зміцнюючи свій культурний потенціал, утворює і зберігає певну духовну ейдетику в *світовому* масштабі.

1.3. Роль та значення репертуарного забезпечення в розвитку баянно-ансамблевого мистецтва України

Всі аспекти, розглянуті вище, доводять, що баянно-ансамблеве мистецтво доцільно розглядати не тільки як багатопланову сферу творчої, дидактичної та наукової діяльності й, навіть, як певний феномен музичної культури України, але й з точки зору закономірностей його внутрішньої організації як системного явища. В цьому контексті доречно зазначити, що будь-яка система передбачає наявність організуючого компонента, який ніби «пронизує» всі її рівні, підрівні, підсистеми тощо, тобто він є своєрідним «центральною нервом», що визначає «вихідні принципи побудови підсистем кожного рівня й функціонування системи в цілому» [152, 20]. Таким чином, закономірно постає питання про визначення такого компонента й в контексті баянно-ансамблевого мистецтва як системного явища.

Накопичений в суспільній свідомості досвід музично-виконавської практики дозволяє висунути гіпотезу, що таким системоутворюючим компонентом можна вважати репертуар, оскільки природною сутністю цієї творчої діяльності є відтворення та створення певних музичних текстів. Саме репертуарне забезпечення та репертуарна політика постійно так чи інакше посідають провідне місце в усіх підсистемах та на всіх рівнях баянно-ансамблевого мистецтва як багатопланового системного явища української культури: власно у виконавській практиці (концертно-фестивальна діяльність), в педагогічно-дидактичній сфері (освіта), в психології та естетиці

артистичної поведінки, в науково-дослідницькій галузі музикознавства та культурології, в організації соціокультурних форм просвітницької діяльності тощо.

Необхідно зазначити, що в репертуарному забезпеченні баянно-ансамблевої сфери протягом її еволюційного розвитку спостерігається постійний професійний зріст: від обробок, аранжувань і транскрипцій фольклорних першоджерел, перекладень творів європейських, російських та українських композиторів до створення оригінальної літератури як академічно-концертної, так і педагогічно-дидактичної спрямованості.

Детальна картина основних віх в періодизації оригінальної музики для баянних колективів представлена в Таблиці В.1 (*див. Додаток В*). Дана таблиця була складена за прикладом аналогічної періодизації розвитку української оригінальної музики для баяна, представленої А. Сташевським (*див. Додаток В, Таблиця В.2*). Як справедливо зазначає А. Сташевський, саме професіоналізація виконавства на баяні та вимоги вищої освіти створили умови для появи вітчизняних професійних творів для цього інструменту [233, 40]. Аналогічна ситуація склалась й відносно баянно-ансамблевого репертуару (*див. Додаток В, Таблиця В.1*):

– Наприкінці 80-х років XIX й на початку XX століття авторами обробок, аранжувань, транскрипцій, перекладень та численних фантазій (парафраз) були керівники аматорських колективів (наприклад, М. Белобородов, В. Хегстрем та ін. більш-менш відомі діячі культури). Переважними стильовими напрямками були фольклорні (танцювально-пісенні жанри), стилі тогочасної сучасності та попередніх епох.

– До шерегу найбільш відомих авторів в сфері вже усталених жанрово-стильових моделей в 20-х роках XX століття додаються такі прізвища, як М. Радзівський та А. Штогаренко, професіоналізм яких сприяв значному підвищенню виконавського рівня тогочасних колективів.

– В 30–50-х роках минулого століття з'являються перші дійсно оригінальні твори в жанрі камерно-інструментального ансамблю, в яких

проявлялися тенденції наслідування традицій фольклорного напрямку, романтизму й тяжіння до класичних принципів формобудови. В той час все більшу увагу привертають нові імена: М. Різоля, В. Подгорного, Є. Юрцевича та ін.

– В 60–70-ті роки крім вже традиційних обробок, транскрипцій та перекладень все більшого значення набувають академічні інструментальні жанри, а саме – мініатюри, великі та циклічні форми. Значно поширився й круг композиторів, серед яких особливе місце посідали, наприклад: В. Грідін, Є. Дербенко, К. Домінчин, В. Золотарьов, В. Косенко, А. Кусяков, М. Михайлов, К. Мясков, М. Обертюхін, В. Подгорний, М. Раков, Л. Ревуцький, А. Рєпніков, М. Різоль, С. Рустамов, О. Тимошенко, А. Філіпенко, М. Худяков, М. Чайкін, А. Шалаєв, І. Шамо, А. Штогаренко, І. Яшкевич. Завдяки їх творчості жанрово-стильова палітра значно поширилася: в програмах баянно-ансамблевих колективів поряд з фольклористичним, неофольклористичним, романтичним й класицистичним стилями все більшого значення набували твори необарокового напрямку та його своєрідного антиподу – зразки масово-популярної, естрадної та джазової культури, рівень яких отримав високу професійну та художньо-естетичну оцінку.

– 80–90-ті роки визначаються як період розквіту різноманітних нео-напрямів, а також ствердження авангардного стилю та стилю модерн. Особливий внесок в цьому напрямку належав таким композиторам, як С. Беринський, В. Власов, К. Волков, О. Грінберг, С. Губайдуліна, А. Загайкевич, В. Зубицький, А. Кусяков, Л. Самодаєва, Г. Таранов, К. Цепколенко, Ю. Шамо, О. Щетинський.

– На сучасному етапі відбувається закономірний й природний процес розвитку зазначених тенденцій в контексті тотальної полістилістики як характерної ознаки сучасної естетики. На сьогодні все більшого визнання отримують твори Ю. Гомельської, В. Зубицького, С. Пілютикова,

В. Польової В. Рунчака, Л. Самодаєвої, А. Сташевського, І. Тараненка, К. Цепколенко, О. Чуєва, Ю. Шамо, О. Щетинського, та ін.

Технічний прогрес в інструментобудуванні, природність психологічних змін в системі світосприйняття, переоцінка цінностей, постійне удосконалення виконавської техніки тощо – все це обумовлює неухильне поширення як суто репертуарного «простору», так і загально-концепційної логіки репертуарної політики в сфері баянно-ансамблевого мистецтва.

З цієї точки зору доречно звернутися до концепції О. Лисенко, яка визначає музичний текст (тобто твори) як носій «і виконавських принципів, і логіки виконавського художнього розуміння й може вважатися елементом системи професійного музичного виконавства» [166, 165]. Сутнісна вагомість репертуарного забезпечення відображається й в наведених О. Лисенко підсистемах «виконавець – текст – розуміння – текстовідтворення» (там само) та «нотний текст – виконавська рефлексія – звуковий текст» [166, 266]. Обидві підсистеми професійного виконавства органічно вписуються в узагальнюючу тріаду «пізнання – розуміння – знання», яка відіграє визначальну роль з точки зору формування інтелектуально-культурного й духовно-етичного досвіду як окремого індивіда, так й суспільства в цілому.

В зазначеному контексті особливого значення набуває так званий «зміст» репертуарного забезпечення виконавців та виконавських колективів. Це можна пояснити тим, що саме в процесі виконання відбуваються культурно-комунікативні процеси, результатом яких є розповсюдження певної інформації культурно-історичного, філософсько-естетичного й емоційно-психологічного планів, тобто фактично реалізується формування інформаційного простору з точки зору об'єктивізації духовних цінностей.

Саме тому в процесі соціокультурного поширення баянно-ансамблевого виконавства, зросту його популярності серед широкого кола слухачів особливого значення набуває феномен «духовності», який має визначати смисл буття і будь-якої діяльності не тільки окремого індивіда, але всього людства взагалі. Тобто йдеться, за словами Ю. Вахраньова, про такі

поняття як «духовна діяльність» та «дієвість духовності», які окреслюють сутність творчого процесу, виступають як його імпульс та структурований ним зміст. В такій якості духовність входить в різні часткові структури процесу та являється рушійною силою системи, котру утворюють основні елементи виконання: «музика – виконавець – інструмент» [41, 6–7].

Технічні й художні можливості баянного ансамблю створили передумови для формування значної жанрово-стильової палітри репертуарного забезпечення. На сучасному етапі вона охоплює практично всі усталені й новітні музично-естетичні напрями і тенденції. Ця складна за внутрішніми взаємодіями та інтеграційними процесами картина складається з таких провідних пластів, як фольклорний, камерно-академічний, естрадно-джазовий, авангардний та орієнтальний (приклади в цьому підрозділі наводяться за репертуарними списками з конкурсів «Візерунки Прикарпаття» та «Perpetuum Mobile» різних років, тому включають твори не тільки українських, але й зарубіжних композиторів (*див. Додаток Г*):

Фольклорний пласт включає обробки, аранжування, транскрипції, тобто «інтерпретації» народно-музикальних першоджерел в контексті сфери класичних жанрових моделей (фантазії, парафрази, варіації, камерні та концертні п'єси тощо). Яскравими прикладами є Сюїта на теми українських народних пісень В. Лапченка, Танок на дві теми М. І. Різоля В. Грачова, «Український сувенір» С. Грінченка, «Український танець» А. Штогаренка, «Розсипуха» та «Святковий хоровод» В. Грідіна, «Старогородська сюїта» В. Чернікова та ін.

Камерно-академічний пласт репертуарного забезпечення складають оригінальні композиції та перекладення української і світової класики (концерти, рапсодії, п'єси, програмні твори камерно-інструментального жанрового плану та ін.). До цього пласту можна, наприклад, віднести «Модний гавот» Б. Пейджа, «Адажіо» Д. Шейбельта, «Граве» Я. Бенда, «Інтермеццо» Г. Галиніна, «Сумний паяц» Р. Гальяно тощо.

До *естраднo-джазового пласту* також входять оригінальні композиції та перекладення у відповідних до стильового визначення жанрах. Це, наприклад, такі твори, як «Смаїле» Р. Стахніва, «Імпровізація-діксі» Т. Хейда, «Нічний експрес» А. Іванько, «Танго» С. Конара, «Старий мотив» Є. Дербенка, «Зустріч з Гершвіним» Р. Буї, «Танго» В. Савельєва, «Марш-гротеск» А. Бізова.

Авангардний пласт в нерозривній єдності з *модернізмом та постмодернізмом* представлено оригінальною та перекладною літературою. До нього можна віднести такі твори, як «Самотній верблюду» Є. Дербенка, Сюїта «Ревізька казка» А. Шнітке, «Диявольська токата» Й. Таймуленіса, «Механіка» Ю. Ганцера та ін.;

Пласт *орієнтальної* спрямованості, основною кількістю представлений перекладеннями творів або оригінальними стилізаціями з характерними ознаками так званих «екзотичних» музичних культур: «Циганська вергерка» Є. Дербенка, «Балканська рапсодія», «Болгарська сюїта» та «Болгарська хора» В. Семенова, «Молдавський танець» А. Шалаєва, «Угорські мелодії» Я. Табачника, Вальс-мюзет «Під небом Парижу» Ю. Жиро та ін.

Таким чином, широкий обсяг жанрів, стилів та форм став одним з визначаючих факторів в соціокультурному визнанні баянно-ансамблевого виконавського жанру та його активного функціонування у різних сферах культури й життя України ХХ–ХХІ ст.: від комунікації народних традицій до професійних конкурсів й фестивалів, від аматорських гуртків до академічної освіти, від розважальних заходів до рафіновано-інтелектуальних вистав. У результаті баянно-ансамблеве виконавство повною мірою виконує також функцію популяризації творчих здобутків композиторів та спадщини народної культури, стає певною інформаційною складовою для широкого кола слухачів незалежно від ступеня професійності їхньої музичної підготовки.

Жанрово-стильова розгалуженість репертуарного забезпечення баянно-ансамблевої виконавської діяльності демонструє й актуалізацію такого

важливого чинника сучасної культуротворчої ситуації як «діалог». О. Самойленко, апелюючи до концепції М. Бахтіна, феномен діалогу визначає як вихідну позицію особистості в оточуючому світі [71, 3]. У виконавському мистецтві принципи діалогічності проявляються в різних співвідношеннях «суб'єктів» діалогу, наприклад: музичний твір – виконавець (виконавці), виконавець (виконавці) – слухачька аудиторія, педагог (творчий керівник, концертмейстер) – виконавець або творчий колектив тощо.

Особливої уваги набуває «діалогічність спілкування» в межах власне творчого колективу. В першу чергу, маються на увазі темброві характеристики в залежності від складу. Беззаперечно, що зазначена ситуація в темброво-однорідних ансамблях відрізняється від змішаних, таких як баян-скрипка-гітара, баян-скрипка, баян-орган, баян-домра тощо.

В однорідних складах привертає увагу можливість примноження своєрідності музично-виразових можливостей інструменту. Так, наприклад, в баянно-ансамблевому виконавстві це є невід'ємним фактором культурно-естетичного розвитку даного жанру від «... першоінструментальних кроків європейського інструменталізму, невідривних від органно-клавірного зросту, генетично спорідненого із засновками баяна-гармоніки...» до «... сучасних тембрально “уніфікованих” ансамблів й оркестрів в їх паралелях до баянних ансамблів та баянних оркестрів актуального творчого вжитку» [129, 143]. Про розгалуження академічно-ансамблевого баянного виконавства в жанрово-стильовому плані, про художні відмінності та унікальність «творчого обличчя» свідчить й зростання його ролі у насичено «строкатій» палітрі сучасної музичної культури.

В зв'язку з цим однією з основних вимог до конкурсно-фестивальних програм є демонстрація професійної майстерності колективів в різних жанрах і формах та в різних стилях. Тому репертуарні листи й конкурсно-фестивальні програми баянних колективів неодмінно включають твори, що належать до напрямів, які відображають різноманітність художньо-естетичних композиторських надбань сучасності й минулого.

Особливе місце посідають твори, що ґрунтуються на народній основі. Вони представляють новий підхід до опрацювання фольклорного першоджерела, блискучий стиль концертної транскрипції, який часто виводить твір на рівень осучасненого «фреш-фольку». Поєднання природної для фольклору лірики з віртуозністю та професійною академічністю репрезентують фольклорний та неофольклорний напрями в репертуарі й представлені такими іменами, як А. Білошицький, В. Власов, Ф. Гайденко, В. Гальчанський, В. Довгань, Ю. Кукузенко, Г. Метьолкін, В. Подгорний, В. Рунчак, О. Чуєв, Ю. Шамо та ін. Вражає й широта діапазону національних музично-мовних засад фольклорних першоджерел, представлених у творах зазначених композиторів: український, російський, грузинський, хорватський, болгарський, сербський, угорський, молдавський, румунський та інші «колорити» постають у характерних тезаурусах музичних засобів виразності.

В репертуарному забезпеченні як минулих часів, так і сьогодення, виявляється стійка та тривала тенденція орієнтування композиторів на необароккові традиції, що обумовлено тембрально-фактурними властивостями баяну-акордеону. В естетичному плані саме цей напрям найбільш сприяє репрезентації «високого духу» в атмосфері емоційної стриманості, медитативності, філософської заглибленості тощо. Крім того, поліфонічна фактура є одним з найбільш показових з точки зору технічної й художньої майстерності виконавців. Заслужена повага в цьому плані належить творам В. Балика, В. Бібіка, В. Зубицького, А. Нижника, В. Подвали, В. Рунчака, І. Шамо, Ю. Шамо та ін. В творчому доробку цих композиторів яскраво проявляються й неокласичні та неоромантичні тенденції, що, в цілому, створює потужний в художньо-естетичному плані пласт репертуару баянно-ансамблевих колективів.

Безумовним фактором суттєвого оновлення репертуарної палітри, чинником збагачення її образно-тематичного й жанрово-стильового планів стало залучення до програм творів джазового напрямку. Яскраві приклади

джазово-академічних тенденцій репрезентовані у творах А. Білошицького, В. Власова, В. Губанова, В. Зубицького, С. Луньова, Б. Мирончука, Я. Олексіва. В. Подгорного. Застосування рис різних напрямів класично-традиційного джазу, елементів ф'южн-імровізацій, цитованого та стилізованого матеріалу поєднуються в творах цих авторів з професійно-академічними засадами загальної логіки музичної композиції, що, в цілому, сприяє розкриттю виражальних та технічних можливостей баянно-ансамблевого музикування, а також демонстрації рівня виконавської майстерності колективів, яка, на думку М. Давидова, означає «... *вільне володіння інструментом і собою*, що забезпечує інтонаційно-сміслову, інтерпретовану, одухотворену, емоційно яскраву, артистичну, творче втілення музичного твору в реальному звучанні. Вона (майстерність – С. Н.) включає увесь комплекс слухо-моторних і психофізіологічних даних, конкретних навичок та вмінь, прийомів і форм музично-ігрових рухів, постійно модифікуючи у процесі актуалізації інтерпретації музичного твору» [66, 132].

З точки зору демонстрації виконавської майстерності в «полікультурному» просторі баянно-ансамблевого репертуару окреме значення мають модерністичні прояви як закономірний процес оновлення й збагачення музичної мови й музичного мовлення, пошуки новітніх засобів виразності й технічних можливостей для втілення найсучасніших тенденцій в системі світовідносин. До цього стильового пласту відносяться, наприклад, твори В. Власова, І. Гайдєнка, Ю. Гомельської, В. Зубицького, А. Карнака, В. Ларчикова, С. Пилютікова, В. Подгорного, В. Подвали, В. Польової, В. Рунчака, Л. Самодаєвої, Є. Станковича, І. Таранєнка, К. Цєпколенко, Ю. Шамо, О. Щєтинського та ін. На сучасному етапі творчі пошуки сучасних композиторів сприяють виведенню баянного мистецтва в цілому (й баянно-ансамблевого зокрема) на рівень елітарного авангарду, який характеризується використанням сучасних композиторських технік і прийомів письма, застосуванням позамузичних засобів виразності

(наприклад, мультимедійних технологій), посиленням ролі театрального-ігрового начала, експериментальністю у формо- та жанротворенні.

Зазначені вище стильові пласти репертуарного забезпечення баянно-ансамблевого виконавства складають основу обов'язкових програм на Всеукраїнських, Міжнародних та зарубіжних конкурсах та фестивалях. Наприклад, в програмних вимогах Міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів «Perpetuum Mobile» для відповідних категорій зазначається: «Програма за власним вибором, яка включає твори різні за стилями та жанрами». Як зазначає А. Душний (автор ідеї та директор конкурсу), цей міжнародний захід «за своєю різноплановістю та різножанровістю є унікальним мистецьким явищем України, яке об'єднує усі рівні музичної освіти, професійних виконавців та творчі колективи, що несуть у світ національну неповторність мистецтва гри на народних інструментах; це потужна наукова-методична лабораторія академічного народно-інструментального мистецтва: авторитетний конкурс у фахових колах, різноплановий у фестивально-презентаційній програмі, широко рецензований у місцевій, всеукраїнській («Українська музична газета») та зарубіжній пресі (журнал «Народник», Москва), на сайтах («GoldAccordion», narodnik.info, Blog by Roman Dotsenko, ABViA.by) всесвітньої мережі Інтернет, Національному та місцевому радіомовленні та ТБ»¹.

Аналогічний підхід затвердився практикою в межах інших конкурсних заходів, серед яких, наприклад: Міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Акорди Львова», відкритий регіональний конкурс баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття», Всеукраїнський конкурс виконавців на народних інструментах ім. Анатолія Онуфрієнка, Міжнародний конкурс баяністів, акордеоністів та гармоністів «Кубок Кривбасу», Міжнародний конкурс-фестиваль професійного баянно-акордеонного виконавського мистецтва «АссоHoliday», Міжнародний конкурс молодих виконавців

¹ Програма. V-й міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum Mobile», м. Дрогобич, 27 квітня – 1 травня 2012 року. – С. 10.

«Кримська весна», Міжнародний конкурс молодих баяністів та акордеоністів «Донбас – 2001», Міжнародний фестиваль «Грудневі вечори баянної музики», Всеукраїнський фестиваль-конкурс виконавців на народних інструментах «Провесінь», Всеукраїнський конкурс юних баяністів та акордеоністів ім. Миколи Різоля, Всеукраїнський конкурс-фестиваль «Зірки баяна на Запоріжжі» та ін.

Говорячи про ефект «діалогу культур» в межах окремих програм або репертуарних листів баянних колективів необхідно звернути увагу на вагоме значення в цьому контексті полістилістичної основи багатьох творів, як провідної ознаки композиторського мислення композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Так, наприклад репертуарна панорама конкурсів «Perpetuum Mobile», «Акорди Львову» та «Візерунки Прикарпаття» демонструє численні зразки такого «внутрішнього діалогу»: поєднання модерну з елементами джазу в «Токаті» Б. Преча, неоромантичного лірико-поетичного начала з авангардними техніками в сюїті А. Шнітке «Ревізька казка», авангарду з джазовими принципами організації тематизму в «Нічному експресі» А. Іванька. Аналогічна картина спостерігається у сфері неофольклористичного стильового напрямку з таким «нашаруванням», як естрадне й джазове інструментально-ігрове начало: «Циганська венгерка», «Гармоніст грає твіст» Є. Дербенка, «Прощальний вальс» М. Малигіна, «Святковий хоровод» В. Грідіна, «Балканська рапсодія» та «Болгарська хора» В. Семенова, «Смаїле» та Фантазія на тему української народної пісні «За нашим столом» Р. Стахніва.

Необхідно зазначити як очевидний факт, що концертна, конкурсна та фестивалерна практика є визначальним фактором у процесі взаємообміну художнім та методологічним досвідом як безпосередньо серед виконавців, так і на рівні інших учасників подібних музично-культурних заходів. Важливими аспектами такого спілкування є проблеми вибору творів й методичні засади роботи над конкретними жанрами та стилями. Таким чином, репертуарне забезпечення баянно-ансамблевих колективів безперечно

набуває певного організуючого значення щодо удосконалення художнього й культурного рівня конкурсно-фестивальних декларацій.

Але і цим ще не вичерпуються консолідуючі прояви репертуару як системоутворюючого фактору професійного баянно-ансамблевого виконавства зокрема та баянного мистецтва в цілому, яке визнається як «... цілісне й відносно самостійне соціокультурне й художнє явище, оскільки є предметом соціальних потреб та інтересів, становлення та розвитку, має природу і субстанцію, функції, структуру, специфіку, цінність і самоцінність; існує як практична (художня, художньо-творча) діяльність, має власні закони й правила функціонально-діяльнісного виявлення, є об'єктом та самостійним напрямом наукового дослідження» [112, 14].

З цієї точки зору доречним уявляється концепція А. Дубія щодо формування інтегруючої моделі сучасного народного інструментального мистецтва, яка визначається як «поєднання різних виконавських методик та шкіл, що призводить до взаємного розширення звуковиражальних і фактурних засобів та підвищення музичної ерудиції майбутніх виконавців і педагогів» [96, 86]. На певному етапі творчість українських баяністів значною мірою спиралась на фундаментальні досягнення методичної системи виховання музикантів, яка у своїх витоках сягала самотнього педагогічного стилю засновника школи М. Геліса та його послідовників. Але протягом подальшого розвитку відбувалася закономірна диференціація на базові школи (київська, одеська, львівська, харківська, донецька) з їх подальшою інтеграцією в інші міста та регіони. Важливе значення в цьому процесі мало пересування фахівців з вузів, де відбувалося навчання, до інших міст (*див. Додаток Д*). Таким чином відбувалося природне географічне поширення традицій певних виконавських шкіл та їх закономірна еволюція завдяки індивідуальним внескам й здобуткам послідовників майстрів минулого.

Як зазначає Д. Кужелев, до поняття «школа» поряд з такими складовими, як безпосередньо творча діяльність та педагогічний аспект,

беззаперечно входить й композиторська спадщина. Таким чином, збереження й розвиток традицій, їх еволюція й оновлення неможливі без вирішення одвічних питань щодо відбору музичного матеріалу (тобто репертуару) та методів роботи над ним, що й забезпечує дієвість «механізму» взаємодії та взаємовпливу різних художніх й світоглядних позицій в контексті художнього й науково-методичного спілкування та «визначає мінливий модус будь-якої живої традиції як чинника розвитку художньої культури» [159, 201].

Історичний та практичний досвід баянного мистецтва, його теоретичне усвідомлення та осмислення, формування професійних виконавських шкіл, поширення жанрово-стильового кола, удосконалення концертної діяльності та фестивально-конкурсних програм-проектів – все це закономірно привело до необхідності перегляду відношення до репертуарної складової цієї галузі музичної культури. Саме тому питання репертуару стало вузловим у дослідженнях А. Сташевського [232; 233], Г. Голяки [56], С. Калмикова [128], Л. Пасічняк [198] та інших науковців, які визначають його функцію як фактору становлення й розвитку виконавських шкіл, професіоналізації та академізації творчої діяльності, культуротворчого чинника в контексті інформаційного простору сьогодення. Як зазначає Г. Голяка, «в системі музичної комунікації репертуар є “надбудовою”, яка виникає тільки при зверненні слухача, дослідника, музичного критика до певного кола творів – як “зворотній вектор” комунікації. У довгому комунікативному ланцюгу постійного перекодування художньої інформації від автора до слухача поняття репертуару дозволяє виділити стадію обрання й принципи обробки інформації» [56, 5].

Таким чином обґрунтовується думка, що саме репертуар є тим носієм духовної інформації, яка в системі комунікації «композитор – виконавець – слухач» набуває значення культуротворчого фактора з точки зору удосконалення світоглядних позицій соціуму. В цьому – так зване

«зовнішне», тобто соціокультурне значення репертуару як одного з сутнісних компонентів баянно-ансамблевого мистецтва.

Стосовно «внутрішнього» значення представляється доречним знов звернутися до класифікації камерно-інструментальних жанрів І. Польської [206], яка вже згадувалася в попередньому підрозділі (*див. 1.2.*). Оскільки в даному дослідженні йдеться про однотембровий склад, який, крім того, ще й певним чином обмежений у кількісному плані, то був зроблений висновок, що баянно-ансамблевий жанр найбільш відповідає «константному» типу: «Рівень жанрової константності окремих ансамблевих жанрів значною мірою зумовлений їх кількісною характеристикою, її структурно-рольовою ясністю і схематичною чіткістю» [206, 19]. При цьому, баянно-ансамблеве музикування має досить високий ступінь виконавської мобільності та є спроможним до виконання широкого спектру соціокультурних функцій (розважальна, гедоністична, комунікативна, ігрова, етико-соціальна, церемоніальна, естетична, духовно-інтелектуальна). Це надає право віднести даний виконавський жанр (згідно з концепцією І. Польської) до релятивно-константного типу, до якого відносяться «виконавські ансамблеві жанри з частково усталеною виконавською структурою, які не мають власної постійної системи семантичних функцій (комунікативних, психологічних, естетичних, просторових), проте обмежено спроможні до формування жанрового інваріанту, втілюючи характерний баланс стабільних (константних) і нестабільних (релятивних) компонентів, де стабільним є лише ядро інструментального складу ансамблю, а інші структурні елементи ситуативно змінюються» [206, 20].

Привертає увагу подальша диференціація історичних типів функціонування релятивно-константних жанрів: на суто-релятивні та константно-варіантні [206, 20]. За характеристиками, зазначеними І. Польською, баянно-ансамблевий жанр більш відповідає другому з них: «константно-варіантні ансамблеві жанри, що наближені до того чи іншого типу константних жанрів за своєю семантикою, проте мають деякі

відхилення від типових органологічних схем константних жанрів і виникають або в процесі цих жанрів (як типологічні варіанти їх кристалізації), або через внесення якихось непринципових змін до згаданих схем» [206, 20].

Отже, головним критерієм у визначенні баянно-ансамблевого виконавського жанру як релятивно-константного, а чіткіше – константно-варіантного типу приймається його соціокультурна мобільність з точки зору виконуваних функцій. Цей факт обумовлений саме широтою жанрово-стильової панорами репертуарного забезпечення, гнучкістю технічних та художніх можливостей інструментарію у виборі й репрезентації музичного матеріалу.

Таким чином, саме репертуар є беззаперечним фактором оптимізації творчої діяльності баянно-ансамблевих колективів та полягає в основі перспектив їх розвитку з точки зору підвищення культуротворчого значення.

З цієї точки зору можна зазначити два найбільш перспективні шляхи в цьому напрямку: а) продовження практики перекладень для баянно-ансамблевого складу творів різноманітного жанрово-стильового й тембрально-складового плану; б) активізація творчої співпраці з композиторами сучасності з метою створення оригінальної літератури для зазначеного жанру з урахуванням соціокультурних потреб.

Щодо перекладної літератури, то є вже визнаним факт, що вона мала неперевершене значення в процесі академізації баянного мистецтва (як сольного, так й ансамблево-оркестрового). Так, Ф. Ліпс у своїх працях, присвячених цьому питанню [164; 165] наголошує, що, на перший погляд, проблема транскрипцій та перекладень може уявлятися тимчасовою та пов'язаною з браком спеціалізованого забезпечення. Але, водночас, саме це питання вважається дослідником одним з найбільш серйозних, навіть «одвічних» у музичному мистецтві взагалі. Таким чином, для баянного виконавства на сьогодні проблема збагачення пласту перекладної літератури є «тимчасовою» й «одвічною» водночас, тому що забезпечує

причетність до зразків високого музичного мистецтва минулого та сучасності, до інших культур з їх етнічною специфікою в образній та виражальній сферах, зумовлюючи, тим самим, безпосередню участь виконавців та слухачів в широкомасштабному діалозі культур.

Про значущість й актуальність перекладної літератури для баянних колективів свідчать конкурсні програми, до яких вже традиційно входять твори І. Баха, Й. Брамса, Д. Скарлаті, А. Вівальді, П. Чайковського, Е. Гріга, К. Сен-Санса, Дж. Фільда, В.-А. Моцарта, Д. Щостаковича, А. Шнітке, Й. Гайдна, М. Римського-Корсакова, А. Хачатуряна, А. П'яцолли, Б. Бартока, Й. Штрауса, П. Майбороди та ін. Певні перспективи для поширення даного репертуарного пласту уявляються в тому, що величезний пласт літератури, незважаючи на широкі технічні та художні можливості ансамблю баяністів, ще тільки залишається потенціальною базою для перекладень й транскрипцій. Про актуальність зазначеної проблеми свідчать й наукові та методичні розробки, які складають методологічну основу практичного засвоєння наявних ресурсів для поширення баянно-ансамблевого репертуару (наприклад, [36; 37; 80; 93; 127; 130; 165; 174; 179; 224; 276]).

Другий шлях оптимізації розвитку баянно-ансамблевого репертуару – створення оригінальної літератури у творчій співдружбі композиторів й виконавців. Це питання набуло актуальності і, відповідно, привернуло увагу окремих науковців. Так, В. Васильєв, розглядаючи проблему удосконалення баяну зазначає, що «обличчя» інструменту багато в чому визначається репертуаром, тому особливо необхідно відзначити важливість сумісної творчості виконавців з професійними композиторами. Стимулювання цього процесу, на думку дослідника, є важливою складовою у справі всебічного розвитку інструменту [40, 53].

Особливу увагу зазначеному аспекту баянного мистецтва приділяє Д. Кужелев, зазначаючи, що зв'язок композиторської та виконавської творчості є природним станом співіснування близьких мистецьких сфер, що зумовлено історично [158]. На жаль, науковець розглядає приклади такої

успішної діяльності тільки на зразках сольного виконавства, але основні позиції даного підходу цілком доцільні й відносно ансамблевих колективів: за тісної співпраці композиторів з виконавцями відбувається «переосмислення інструментальних засобів на засадах логіки інтонаційного розгортання, що трансформує їх почуттєво-фонічну складову в площину змістовних категорій становлення музичного твору» [158, 220], а також спостерігається «й зустрічна тенденція композиторського стимулювання виконавства поза канонічних форм музичної інтерпретації» [158, 221].

Окрема проблема оптимізації творчої діяльності баянних колективів через організаційні питання репертуарного забезпечення стосується маркетингу та музичного менеджменту. Цей аспект уявляється настільки важливим й актуальним, що заслуговує на окремі ґрунтовні дослідження, зокрема, за такою проблематикою: «Репертуар як фактор іміджу виконавського колективу», «Роль соціопитування в організації, плануванні та управлінні концертною роботою», «Репертуар в типологічній системі мистецьких заходів» тощо.

Висновки до Розділу 1

Головними завданнями даного розділу були визначення актуальності та перспектив вивчення баянно-ансамблевого мистецтва України в контексті мистецтвознавчої проблематики, характеристика властивостей баянно-ансамблевого виконавського жанру, визначення ролі та значення репертуарного забезпечення в його розвитку.

Для вирішення перших двох питань до аналітично-термінологічного тезаурусу дослідження було залучено поняття «парадигма», що дозволило обґрунтувати діалектичність взаємозв'язку теорії та практики відносно вивчення наявного рівня розвитку і перспектив подальшого соціокультурного функціонування баянно-ансамблевого виконавського мистецтва. Природна парадигматична «двоїстість» дозволила охопити дві

осі, що складають основні вектори аналізу баянно-ансамблевого мистецтва. Йдеться, по-перше, про теоретичну ось – сукупність наукових концепцій щодо вивчення цього виду виконавства, що в результаті обумовило можливість говорити про існування своєї музично-теоретичної системи так званого «баянознавства». По-друге – це об’єктна ось, яка є ніби «стрижнем» в складанні цілісної картини об’єктивних властивостей та характеристик баянно-ансамблевого виконавського жанру як явища української музичної культури.

З метою систематизації й упорядкування фактологічного матеріалу аналіз музикознавчих досліджень й творчих надбань баянно-ансамблевої виконавської практики був організований за принципом структурної ієрархії рівнів, які характеризують критерії визначення пріоритетності в залежності від вибору об’єкту «оцінювання» – баянно-ансамблеве мистецтво в науковому контексті або як явище, яке репрезентує певний шар музичної виконавської культури України.

Проведений аналіз дозволив зробити наступні висновки:

1. Актуальність вивчення баянно-ансамблевого мистецтва обумовлена тим, що дана сфера має безпосереднє відношення до широкого кола наукової проблематики, представленої в численних мистецтвознавчих працях, різних за жанром, тематичною спрямованістю та формою викладення: від фахових статей до монографічних та дисертаційних досліджень.

2. Практичне значення накопиченого аналітичного досвіду з відповідної тематики полягає в перспективності використання одержаних результатів в широкому спектрі навчальних курсів з різних дисциплін й спеціалізацій, а також в рішенні організаційних проблем, пов’язаних з оптимізацією й активізацією творчої практики.

3. Наукова новизна, попри численність мистецтвознавчої літератури, обумовлена розумінням баянно-ансамблевого мистецтва як багатоаспектного явища, що, в свою чергу, сприяє формуванню розгалуженої системи наукової

проблематики: від загальних культурологічних питань до вузькоспеціалізованих дидактичних розробок.

4. Надається жанрове визначення, характеристика баянного-ансамблевого мистецтва як явища української музичної культури. Його пріоритетність на усіх рівнях уявляється досить наявною в зв'язку з активним соціокультурним функціонуванням, художньо-естетичною значущістю, духовно-етичним потенціалом тощо.

5. Творча перспектива баянно-ансамблевого жанру в зв'язку з принциповою односторонністю уявляється, безумовно, в розвитку репертуару як репрезентанта можливостей саме цього виду музикування. Розглядаються дві основні тенденції в цьому напрямку: поширення жанрово-стильової палітри за рахунок перекладної літератури та співтворчність з композиторами з метою створення оригінальної літератури для певного ансамблевого складу або, навіть, для конкретного колективу.

6. З точки зору основних органологічних, темброво-фонічних, комунікативно-рольових та кількісних ознак баянно-ансамблевий жанр, за класифікацією І. Польської, найбільш тяжіє до константного типу. Але саме потенціал репертуарного забезпечення та репертуарної політики, який, в свою чергу, обумовлює різноманітність соціокультурних функцій цього виду виконавського мистецтва, дозволяє визначити його як константно-варіантний тип.

Підкреслимо, що значна кількість проблем, пов'язаних з оптимізацією та поширенням баянно-ансамблевої виконавської практики стосуються вже такої сфери, як музичний менеджмент з відповідними економічними, соціокультурними та соціополітичними питаннями, які потребують окремої уваги й наукової розробки за іншими спеціалізаціями та фаховими орієнтирами.

РОЗДІЛ 2

ФОРМУВАННЯ ТА ЕВОЛЮЦІЯ БАЯННО-АНСАМБЛЕВОГО МИСТЕЦТВА ЯК ЯВИЩА МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

XX – початку XXI століття

2.1 Періодизація розвитку та соціокультурні функції баянно-ансамблевого мистецтва в контексті народно-інструментальної культури України

Загальновідомим є факт географічної розгалуженості походження баяну власне як інструменту та історії розвитку баянно-виконавського мистецтва взагалі. Попри це залишається усталеним фактом і те, що цей інструмент не тільки органічно увійшов в українську народну та професійну музичну культуру, але й отримав певне культуровідповідне та культуротворче значення в композиторській, виконавській, освітній та науковій сферах.

С. Калмиков [129] звертає увагу на найбільш важливі аспекти історичного плану, які вплинули на особливості баянного мистецтва взагалі та баянно-ансамблевого виконавства зокрема. Так, наприклад, дослідник звертає особливу увагу на те, що греко-візантійські корені органу і гармоніки (портативного органу) стали визначальними в прикладно-світському використанні гармоніки в Русі-Україні. Саме побутове призначення цих інструментів у зазначеному контексті обумовило їх недопущенність в Православне богослужіння. Водночас, ірландські та іспано-португальські традиції в своїй спорідненості у наслідуванні візантійських засновків віри та трансформацій її цивілізаційних нормативів обумовили ствердження виконавства на акордеоні-бандонеоні із збереженням ознак європейського ранньоренесансного інструменталізму в різних сферах по сьогоднішній день. В Русі-

Україні розвиток зазначеного інструментарію (гармоніка, акордеон, баян) відбувався відповідно контексту народної творчості з поступовим завоюванням позицій в аматорській та напівпрофесійній сферах музичної культури як у сольному, так і в акомпануючому та ансамблевому застосуванні.

Такий процес «міграції» елементів з периферії будь-якої системи до її центру-ядра Ю. Лотман (цит. за [272, 51]) визначає як безпосередню передумову і, водночас, свідoctво утворення нової системи, в даному випадку – системи культурно-стильової. Крім того, зазначена ситуація є безумовним прикладом взаємодії різних культур, їх взаємовпливу при зберіганні автохтонних ознак, що характеризує феномен діалогу культур.

Як зазначає С. Калмиков, не менш важливе значення в контексті концепції генетичного розвитку баянного мистецтва мало ансамблево-хорове багатоголосся ренесансної музики (кант – лід – канцона – шансон – мадрігал тощо) як основа європейського інструменталізму щодо фактурного мислення в церковних та світських жанрах. Поєднання інструментальних голосів за регістрово-ієрархічними показниками обумовило переважання клавірної звучності як оптимального «наслідування» вокального багатоголосся.

Таким чином, С. Калмиков робить висновок, що об'єднання інструментів в оркестри та ансамблі за часи постренесансу ознаменувало зародження традиції «гіперболізації» багатоголосся, а так звана «мінімалізована тембральність» в ансамблево-оркестровому поєднанні однотембрових або споріднених інструментів поступово набуває значення «тембральної уніфікації» [129, 144 - 145].

Отже, за походженням гармоніка-баян має три базові складові:

- а) національно-народний інструменталізм, який викликає певні етнічні асоціації, пов'язані з тембровими характеристиками;
- б) органівість католицького богослужіння, як одного з вселенсько-духовних устоїв Християнства;

в) хороших та вокально-ансамблевих жанрів протягом всієї історії музичного мистецтва як в сфері народно-національної культури, так і в контексті української та світової музично-професійної творчості, що вплинуло на формування естетичних ідеалів гармонічного співзвуччя тембрального розмаїття.

До історії виникнення та розвитку баянно-ансамблевого мистецтва звертались такі дослідники: Р. Безугла [14], Г. Британов [33], М. Давидов [69; 72; 74; 75; 76; 77], А. Дубій [95], А. Душний [102], І. Єрґієв [109], Є. Іванов [121; 122], М. Імханицький [124], С. Калмиков [128; 129], В. Князєв [137], Д. Кужелев [157; 160], А. Мірек [177; 178], Л. Пасічняк [198], С. Платонова [201; 202], А. Сташевський [232; 233], В. Чабан [256], А. Черноіваненко [262] та ін.

З цього переліку безпосереднє відношення до баянно-ансамблевого мистецтва України мають тільки дослідження Л. Пасічняк [198], в якому йдеться про хронологію розвитку української народно-інструментальної ансамблевої культури взагалі, та С. Калмикова [128; 129], який порушує питання щодо періодизації еволюції баянної літератури, апелюючи при цьому до наукових розробок А. Сташевського [232; 233], в яких основний акцент робиться на сольних творах.

В зв'язку із значною увагою до історичного аспекту у вивченні баянного мистецтва уявляється доцільним наголосити на деяких найбільш значних фактах, які певною мірою сприяють узагальненню та систематизації накопиченого дослідницького досвіду. Це надасть можливість запропонувати ще один варіант періодизації існування баянно-ансамблевого виконавства з визначенням основних характеристик етапів його розвитку.

Початок історії народно-інструментального мистецтва, його джерела та формування традицій відносяться до часів докиївської доби, а баян та акордеон, як удосконалені варіанти гармоніки, починають активно застосовуватися в українській музичній культурі з кінця ХІХ століття.

Закономірність тяжіння до об'єднання виконавців у творчі колективи пояснюється, певною мірою, особливостями суспільної свідомості. Саме на це звертає увагу Л. Виготський зазначаючи, що психіка окремого індивіда соціальна та є соціально обумовленою [52, 16 - 17]. Ці висновки дослідника щодо психології мистецтва є продовженням концепції З. Фрейда, який декларував, що індивідуальна психологія з самого початку являється, водночас, соціальною психологією [52, 19]. В контексті вітчизняного музичного мистецтва в цьому плані особливої уваги заслуговує також етногенетична специфіка українського менталітету: пріоритетність колективних видів будь-якої діяльності – від трудової до творчої.

В історії баянно-ансамблевого мистецтва саме з цієї точки зору показовими уявляються такі події, як:

а) створення наприкінці 80-х років XIX ст. оркестру гуртка аматорів гри на хроматичних гармоніках під керівництвом М. Белобородова;

б) продовження цієї справи в діяльності його учня – В. Хегстрема в 1901–1920 роках: заснування оркестру хроматичних гармонік та баянів (м. Тула, Росія).

Не меншого значення мали досить численні народно-інструментальні колективи (як однотемброві, так і змішані типи з участю гармонік, акордеонів та баянів) в рамках аматорських гуртків, створених при різних навчальних закладах, соціальних установах та об'єднаннях. Репертуар цих колективів складали обробки, аранжування, перекладення. Їх авторами (як і перших оригінальних творів) були керівники колективів. Жанрово-стильові орієнтири характеризувалися спрямуванням на народно-побутові традиції (фольклоризм) та популяризацію європейської й вітчизняної класики (*див. Додаток В, Таблиця В.1*).

Враховуючи аматорський та напівпрофесійний, характерний на той час, рівень розвитку баянно-ансамблевого музикування, в культурно-історичному контексті цей період можна визначити як етап формування *колективної форми виконавсько-творчої діяльності*. В цілому, до 20-х років

XX століття гармоніка, акордеон та баян набули значної популярності, долучаючись до складу різноманітних ансамблів у поєднанні з академічними та іншими народними інструментами або утворюючи одностемброві колективи.

Для характеристики цього та подальших періодів у розвитку баянно-ансамблевого мистецтва в Україні доречно звернутися до класифікації соціальних функцій академічної камерно-ансамблевої культури, що запропонована О. Грабовською [61, 15–17]:

- комунікативна (зумовлена потребою відтворення особливої атмосфери мистецького спілкування, співтворчості учасників колективу в процесі виконання);

- ігрова (спрямована на різні рівні рольового самовиразу і типи взаємодії у колективі);

- етико-соціальна (вияв ансамблевості як форми співдружності);

- консолідуюча (прагнення до особистісно-психологічного консолідуючого зближення і творчого єднання);

- церемоніальна (виявляється через циклічність функціонування ансамблів);

- естетична (виявляється через прагнення досягнути гармонію і досконалість за допомоги певного, тобто ансамблевого, жанру);

- духовно-інтелектуальна (відтворює філософсько-етичний характер відображення дійсності засобами камерного мистецтва);

- гедоністична (насолада від процесу спільного музикування)

- розважальна (притаманна ужитково-побутовим формам музикування).

Відносно баянно-ансамблевого виконавства зазначеного періоду як найбільш наявні й пріоритетні (в сенсі «переваги») можна зазначити, перш за все, *розважальну* та *гедоністичну* функції. Це стосується не тільки суто народних та аматорських колективів. Так звані напівпрофесійні колективи органічно включаються до загального соціокультурного контексту з

програмами, приуроченими до певних свят, урочистих заходів, мистецьких акцій, зокрема, під «відкритим небом» (у парках, подвір'ях палаців, етнографічних музеях тощо), у вітальних салонах музеїв, концертних установах, навчальних закладах різних рівнів та ін.

Особливого значення набуває така функція, як *комунікативна*. Цей аспект вже був зазначеним вище: соціальна обумовленість потреби у спілкуванні, що є природним чинником утворення колективних форм творчої діяльності. Більш того, на думку О. Мурзиної, колективне, як правило, ідентифікується з традиційно-узвичаєним, а осередком розвитку традиції, відповідно, є творчо-виконавський колектив [184, 85; 88].

Не меншого значення мала *ігрова* функція, яка безпосередньо була пов'язана з колективами фольклорно-етнографічного плану як форми збереження народно-національних традицій, репрезентуючих синкретичну природу відповідної художньої картини світу. Як зазначає В. Артеменко, «саме закономірності національного образу світу диктують закономірності формування пріоритетів в просторово-чуттєвому осяженні світу...» [7, 23]. Отже, етнопсихологічна специфіка соціальної свідомості являється визначальним фактором в актуалізації тієї чи іншої форми об'єктивізації творчих потреб індивіда та спільноти, в контексті нашого дослідження – колективної форми.

З метою узагальнення наведених міркувань звернемось до окремих положень, запропонованих В. Сумароковою щодо семантичного аспекту музично-виконавського мистецтва, які мають безпосереднє відношення до вітчизняного баянно-ансамблевого музикування кінця XIX – початку XX століття. Дослідниця зазначає, по-перше, що цей вид музичного мистецтва є, безумовно, засобом особливої, художньої комунікації, механізмом музичного спілкування. По-друге, він представляє собою відкриту систему, тісно пов'язану з соціальними потребами та можливостями суспільства [239, 86].

Таким чином, протягом зазначеного часу (з кінця ХІХ ст. до 20-х років ХХ ст.) закладалися та викристалізовувалися основи для переходу до наступного періоду, котрий визначимо як етап *формування та розвитку баянно-ансамблевого мистецтва як виконавського жанру*. Це було ознаменовано створенням колективів, які вийшли на більш високий рівень соціалізації в безпосередньому відношенні до процесу професіоналізації в сфері музичного мистецтва. Так, наприклад, в 1925 році біло створено ансамбль мандолін та концертін МіК під керівництвом М. Радзієвського.

В 1926 році розпочав плідну творчу діяльність Перший український камерний ансамбль баяністів ім. Ленінського комсомолу (м. Дніпропетровськ, кер. А. Штогаренко): 4 баяни, 2 гармоніки високого регістру та фісгармонія. А. Штогаренко став відомим автором перекладень народних пісень, танців, популярних фортепіанних та симфонічних творів.

Також у 20-ті роки дуже відомим було тріо баяністів: А. Кузнецов, М. Макаров та Я. Попков. В їхньому репертуарі вже затверджується певна традиція виконання власних обробок народно-танцювальних жанрів та перекладень популярних класичних творів.

Успіх і визнання зазначених колективів сприяли тому, що протягом 30-х років надзвичайно поширилася популярність баянно-ансамблевої гри, що сприяло утворенню нових колективів. Крім однорідних (однотембрових) ансамблів баян відіграє важливу роль і в виконавських колективах змішаного типу. Найбільш поширений вид на той час – «троїсті музики». 30-ті роки ознаменувалися також появою тембрових гармонік й оркестрових баянів та їх включенням до різноманітних колективів, яскравим прикладом яких був Київський філармонічний домрово-балалаєчний ансамбль з групою гармонік (чотири концертино й один баян, керівник О. Мартінсен).

Репертуар складався, як правило, з перекладень творів російських та зарубіжних авторів (М. Римський-Корсаков, П. Чайковський, Р. Вагнер, Ф. Ліст, Ф. Мендельсон, Ф. Шопен та ін.), обробок та аранжувань народних пісень й танців (див. Додаток В, Таблиця В.1). В цей час вже почав

відчуватися брак оригінальної літератури. Не буде перебільшенням сказати, що переламний момент епохального значення в баянно-ансамблевій практиці настав у 1939 році, коли за ініціативою М. Різоля було організовано професійний ансамбль-квартет баяністів у складі музикантів-професіоналів – М. Різоль, М. Білецька, І. Журомський, Р. Білецька, – який концертував до 1978 р. З 1978 року І. Журомського змінив А. Тихончук. Ансамбль існує й по сьогоднішній день (зміни у складі див. Додаток А), продовжуючи традиції свого видатного фундатора та Вчителя – М. І. Різоля. Майже з самого початку свого існування концертна діяльність саме цього колективу призвела до визнання баяну (акордеону) на високому професійно-академічному рівні ансамблево-концертного виконавства в контексті спочатку української, а у подальшому і міжнародної музичної культури.

Наслідком активізації процесів професіоналізації та академізації народно-інструментального виконавства стала оптимізація композиторської творчості, спрямованої на формування оригінального концертного, методичного та педагогічного репертуару (див. Додаток В, Таблиця В.1), й також популяризація цього виконавського жанру серед учнів та студентів музичних навчальних закладів музично-освітньої системи ШУВ (школа – училище – ВНЗ) та створення нових професійно-академічних колективів.

Вирішальним у поширенні репертуарного забезпечення для ансамблевих змішаних та однотембрових колективів став початок 1951 року. Це пов'язано з появою нового удосконаленого багатотембрового готово-виборного баяну, що сприяло виведенню цього інструменту на провідне місце в системах професійної освіти та концертно-конкурсної справи. Необхідно зазначити, що активна робота в цьому напрямку проводилася і раніше, що досить докладно розглядається А. Сташевським [233, 11] (див. Додаток Е, Таблиця Е.1).

Дещо більш деталізована інформація щодо удосконалення конструкції баяну надається в Додатку Е, Таблиці Е.2. Звернемо увагу на основні досягнення українських майстрів. Так, ще у 80-х роках XIX століття в Одесі

було налагоджено вітчизняне виробництво англійського концертино. Ця справа була продовжена харківським майстром К. Міщенком наприкінці XIX – початку XX століття: опанування виробництва віденської дворянки та німецької гармоніки, а також трирядної хроматичної гармоніки за системою Мірвальда.

В 1910–1912 роках К. Міщенко працював над проектом концертної хроматичної гармоніки із застосуванням принципу «ламаної деки» як основи багатотембрового реєстрування та 4-голосної системи в правій клавіатурі. Протягом подальшого часу (до початку 50-х років) К. Міщенко та його соратник В. Комаренко працювали над створенням оркестрових інструментів (баян-пікколо, баян-сопрано, баян-баритон, баян-бас, гармоніка-флейтон), які використовувалися в оркестровому складі та ансамблях, наприклад, в ансамблі баяністів, створеному А. Штогаренком у 1926 році.

Наприкінці 20-х – початку 30-х років в Києві, Харкові, Кременному та Житомирі було налагоджено серійне виробництво віденських гармонік та «хромок». Крім того, у цей період в Житомирі, Горлівці та Кременному було започатковано вкрай важливе виробництво: виготовлення дитячих малогабаритних готово-вибірних баянів, що сприяло загальному процесу соціокультурного поширення баянно виконавства.

Безумовно, процес удосконалення конструкції баяну, поширення його технічних та виражальних можливостей мали безпосередній вплив на репертуарне забезпечення творчих колективів (*див. Додаток Е, Таблиця Е.3*). Поряд з вже традиційними жанрами перекладень, обробок та аранжувань, авторами яких зазвичай були керівники аматорських та напівпрофесійних ансамблів, все більшого значення набувають оригінальні твори, серед авторів яких найбільш відомі В. Базилевич, А. Батришин, І. Власов, В'яч. Воєводін, М. Різоль, М. Чайкін та ін. (перша половина XX ст.), В. Власов, В. Дигусаров, І. Журомський, К. Мясков, Д. Островерхов, В. Подгорний, Г. Шендерьов та ін. (50–60-ті роки).

Значний внесок в розвиток баянно-ансамблевого мистецтва України належить таким колективам, як дуети М. Білецької та Р. Білецької (до 1948 року), І. Журомського та М. Різоля (1937–1939), тріо у складі А. Кузнецова, М. Макарова та Я. Попкова (20-ті роки ХХ ст.), квартет у складі М. Різоля, Р. Білецької, М. Білецької та І. Журомського (1939–1941, 1945–1978), 1-й Український ансамбль баяністів ім. Комсомолу під керівництвом А. Штогаренка (1926–1930) та ін. (див. Додаток А). Творча діяльність цих митців ознаменувала принципово новий етап у розвитку баянно-ансамблевого виконавства – його вихід на рівень академічного мистецтва.

Звертаючись до соціокультурних функцій ансамблевого виконавства, які наводилися вище (класифікація О. Грабовської), період 20–50-х років ХХ століття в розвитку баянно-ансамблевого музикування як виконавського жанру можна охарактеризувати як час, коли зберегли певну актуальність комунікативна, розважальна, гедоністична та ігрова соціокультурні функції. Водночас, професіоналізація та академізація баянно-ансамблевого мистецтва обумовили й нове функціональне визначення цього виконавського жанру.

Певної актуальності набула *етико-соціальна* або *консолідуюча* функція, яка проявлялася у функціонуванні колективів з викладачів-музикантів, педагогів й студентів, представників різних навчальних закладів та концертних організацій тощо (див. Додаток II), які ставлять за мету не тільки професійно-педагогічне спілкування, але й реалізують таким чином творчий потенціал шляхом своєрідного «помноження» культурно-освітнього досвіду.

Також важливе значення мала *церемоніальна* функція, яка проявлялася в постійній участі в конкурсах та фестивалях різних рівнів, в циклічних концертних акціях або урочистих традиційних подіях, що відбувалися в контексті діяльності навчального закладу або концертної установи, державного та міжнародного плану.

І. Тукова в контексті розгляду історії композиторської творчості звертає увагу на принципову значущість таких понять як «жанротворчість» та «творчість в жанрі» [244, 32]. Уявляється доцільним зробити своєрідну

проекцію такої постановки питання й на закономірності розвитку баянно-ансамблевого мистецтва: зазначений період – 20–50-ті роки ХХ століття – можна охарактеризувати як стадію становлення жанру, кристалізацію жанрових ознак, тобто як «жанротворчість» з відповідним створенням типових рис конкретного явища у вигляді визначеного структурно-семантичного інваріанту. Таким чином, творчий колектив з кількох баяністів набуває визначення народно-інструментального (за стильовим критерієм), академічного (за рівнем освіти), ансамблевого (за кількісним показником), однотембрового (за складом) виконавського жанру з потужним потенціалом для подальшої професіоналізації.

Очевидно, що становлення баянно-ансамблевого виконавського жанру та його закріплення у сфері професійно-академічного мистецтва мало культуротворче значення. Однак, з часом його усталеність призвела до культуровідповідного розуміння цього явища. Попри це, зазначений закономірний процес не обмежується досягнутим досить високим рівнем розвитку, а починає поширювати власні межі за рахунок втілення в практику прихованих, проте генетично властивих, резервів. Тобто йдеться вже про «творчість в жанрі» – збагачення жанрового інваріанту. В цьому плані чітко простежуються такі напрямки:

1. Кількісна варіантність однотембрових баянних ансамблів: малі, середні та великі форми (див. Додаток А).
2. Участь баяна (баянів) в народно-інструментальних ансамблях змішаних складів (див. Додаток Б).
3. Формування репертуарного забезпечення різного призначення: концертного, педагогічного, дидактичного тощо (див. Додатки Ж, И).
4. Поява оригінальних творів для ансамблів різних складів (див. Додатки Ж, И).
5. Серед перекладень, транскрипцій та аранжувань значне місце належить творам не тільки камерно-інструментального плану, але й таким, які здаються досить далекими від традиційних фольклорної та популярно-

розважальної сфер в жанрово-стильовому відношенні, до яких відносяться органі та клавірні твори, симфонічні та оперні, естрадні композиції тощо (див. Додаток Ж, И).

Безумовно, новим напрямком у творчих пошуках українських композиторів та виконавців стало поєднання баяна не тільки з іншими народними, але й з академічно-класичними інструментами. Видатною подією, в цьому плані, були виступи квартету М. Різоля у 1964 році з лауреатом міжнародних конкурсів віолончелістом Л. Єфграфом (Казахстан).

Цей напрямок став одним з показників початку нового етапу в розвитку баянно-ансамблевого виконавського жанру щодо оновлення тембральних співвідношень. Апелюючи до праць А. Черноіваненко, присвячених вивченню фактурної специфіки баяна [261; 265; 268; 269; 270], звернемо увагу на особливості, які визначають передумови утворення різнотембрових ансамблів з провідною роллю баяна (акордеона) таким чином:

1. Специфічна багатотембральність баяна дозволила поєднати його з класичними інструментами (флейта, орган, скрипка, віолончель, арфа), наприклад: К. Цепколенко «Duell – duo № 5», Л. Самодаєва «Откровения» і «Сюїта» для дуету «Каданс» – Іван (баян) та Олена (скрипка) Єргієви; Ю. Скорко «Ретро-прелюдія для баяна з органом» для дуету – А. Дубій (баян) та І. Харечко (орган); Л. Самодаєва «Метаморфози» для баяну та камерного оркестру; А. Кусяков «П'ять іспанських картин» для баяна і флейти та ін. (див. Додаток И).

2. Співучість, рухливість, кантиленність баяна обумовлює співзвучність у поєднанні з бандурою, наприклад: В. Степурко «Маленька партита» для дуету Юрія і Людмили Федорових – баян і бандура (див. Додаток И).

3. Тонкощі нюансування, підкреслена «камерна» природа баяна доречні в ансамблі з домрою або балалайкою, кобзою, наприклад: В. Власов «Музика для 4-х» для акордеону, двох домр та кобзи; І. Яшкевич – понад 50

транскрипцій, концертних обробок для баяну і двох домр; В. Іванов «Концертіно» для домри і баяна та для баяна і балалайки (див. Додаток И).

4. Міховедення на баяні, яке уподібнюється веденню смичка підкреслюється в поєднанні з віолончеллю, скрипкою, наприклад: С. Губайдуліна «7 слів Ісуса Христа» для баяну, віолончелі та струнних (див. Додаток И).

5. Багатство фактурних можливостей та природна поліфонічність має особливе значення в ансамблі з органом (див. Додаток И).

6. Темброва персоніфікація привертає увагу композиторів з точки зору створення інструментально-ігрових та інструментально-театральних композицій, наприклад: композиція-перформанс К. Цепколенко «Знесиллям зламани народи» – баян, ударні, світло, відеоряд.

Серед найбільш відомих ансамблевих колективів змішаних форм за участю баяністів того часу можна назвати ансамбль «Рідні наспіви» (керівник Ю. Ю. Алексик), який в 70-х роках ХХ ст. став лауреатом республіканського та всесоюзного конкурсів артистів естради (тепер кер. Н. Проценко); багаторазовий лауреат міжнародних фестивалів та конкурсів – квінтет педагогів Донецького музичного училища «Мелодія» (керівник В. В'язовський), інструментальний ансамбль «Райдуга» (фундатор А. Балджи, муз. кер. В. Фалалєєв), ансамбль народних інструментів Луганської обласної філармонії «Київська Русь» (кер. В. Фалалєєв), Поліський народний ансамбль «Льонок» та ін. (див. Додаток Б).

Одним із проявів функціонування баяну в контексті загальної полістилістики – на рубежі ХХ–ХХІ століть та по сьогоднішня – є його використання в різних складах джазово- та естрадно-інструментальних ансамблів й типових ансамблях поп-музики: ВІА «Пісняри», «Бригада С», «ВВ», квартет «Бряц-Band» (НМАУ ім. П. І. Чайковського: баян, дві балайки-прими, балайка-бас – лауреат 1-ї премії Міжнародного конкурсу баяністів у місті Попрад – Словаччина), «The Romantik Trio» (акордеон або баян,

скрипка або мандоліна, гітара), квартет народних інструментів «Лабіринт» та інші творчі колективи (*див. Додаток Б*).

В контексті сучасної естетики особливу увагу привертає така специфіка баянного виконавства, як театральність, що виражається в розгорненості артистів «на глядача» – до аудиторії обличчям, що передбачає мімично-пластичні атрибути сценічного мистецтва [267]. С. Калмиков, продовжуючи розвивати цю концепцію, підкреслює: «тільки баянний оркестр за своїм еством володіє органікою ресурсів “інструментального театру” <...>» [129, 147].

Окреслені напрямки та тенденції розвитку баянно-ансамблевого мистецтва свідчать про те, що цей жанр виконавства приблизно з 70-х років ХХ століття вступив у нову культуротворчу фазу еволюції. Знаменним фактом стало створення оригінальної літератури не тільки для усталених ансамблевих складів, але й творів, написаних для конкретного складу, наприклад: «Не віддалившись від землі» для скрипки, баяна та гітари А. Загайкевич, «Шість медитацій за Ш. Бодлером» для флейти та баяна, «Lacrimosa» для двох баянів, флейти та віолончелі В. Зубицького, «SATory» для скрипки, гітари та баяна А. Карнака, «Інтриги» для саксофона-альта і баяна С. Пилютікова, «Стасти за Владиславом» для баяна, читця, рок-гурту, відеоряду та симфонічного оркестру В. Рунчака, «... і побачив світло» для флейти, кларнета, баяна, двох скрипок, двох віолончелей та фортепіано Л. Самодаєвої, «Як нитка увірветься, годі їй зібрати всі перли знов» для саксофона, перкусії, баяна та контрабаса К. Цепколенко, Фантазія для акордеона (баяна), валторни й ударних Ю. Шамо, «Пісня сходження» на псалом № 130 для мецо-сопрано, флейт, перкусії та баяна О. Щетинського та ін. (*див. Додаток И*).

Це стало приводом визначити вказаний період таким чином – від 70-х років по сьогоднішній день: етап формування та розвитку баянно-ансамблевого мистецтва не тільки в сенсі підвищення культурно-професійного рівня колективного музикування, але, в першу чергу, як *ансамблевого стилю*

композиторського мислення (за аналогією з оркестровим, хоровим та іншими стилями мислення).

Природно, що відповідно зміні статусу баянно-ансамблевого мистецтва зростає й кількість функцій, притаманних йому на зазначеному етапі. До вже розглянутих раніше додаються ще дві: *естетична* та *духовно-інтелектуальна*. Обидві функції є дещо спорідненими. Перша з них відображає загальну тенденцію до естетичного відтворення світогляду мистецької еліти і, водночас, прагнення задовольнити культурно-художні потреби різноманітних слухацьких аудиторій. Друга функція – духовно-інтелектуальна – спрямована на удосконалення духовного потенціалу як фахівців (композиторів й виконавців), так і реципієнтів у результаті причетності до ситуації пізнання-розуміння одвічних ідеалів й цінностей високого музичного мистецтва.

В більш систематизованому вигляді наведені міркування можна представити таким чином (див. Таб. 2.1.1):

Таблиця 2.1.1.

**Періодизація, визначення та соціокультурні функції
баянно-ансамблевого мистецтва України**

Період	визначення	Функції
Кінець XIX – Початок XX століття	Колективна форма виконавсько-творчої діяльності	Розважальна гедоністична комунікативна ігрова
20-60-ті роки XX століття	Формування та розвиток баянно- ансамблевого мистецтва як виконавського жанру	додаються: етико-соціальна консолідуєча церемоніальна
70-ті роки XX ст. – Початок XXI ст.	Формування та розвиток баянно- ансамблевого мистецтва як певного стилю мислення	додаються: естетична, духовно- інтелектуальна

Безумовним фактором, що сприяє поширенню жанрово-стильової палітри баянно-ансамблевого репертуару, поглибленню емоційно-психологічного впливу й насиченості змістовно-сміслового плану, являється постійне прагнення до удосконалення конструкції баяну (*див. Додаток Е, Таблиця Е.1*). Відкриття нових виражальних засобів та винахід нових технічних можливостей викликав інтерес у широкого кола композиторів-професіоналів як з фаховою освітою баяніста-виконавця, так і без неї (*див. Додаток Е, Таблиця Е.3; Додатки Ж, И*). А. Сташевський зазначає, що «музичні майстри, постійно вдосконалюючи інструмент, сприяють підвищенню рівня його художньо-виразного комплексу. Таким чином, рівень інструментарію виходить на новий виток свого розвитку, що дозволяє виконавцям отримати нові можливості вдосконалення своєї майстерності. В свою чергу, виконавці та композитори залучають до транскрипції більш показові зразки світової класики та створюють нові оригінальні композиції з урахуванням підвищених художньо-виразних можливостей інструмента. І цей процес триває постійно» [233, 10–11].

В додатку Е зазначені основні досягнення в справі інструментобудування: удосконалення баяну у напрямку покращення звукових якостей, збільшення діапазону та зміни форми інструменту в 60–80-ті роки : «Росія», «Соліст», «Рубін», «Юпітер», «Апасіоната», «Русь», «Мир», дитячі й оркестрові моделі тощо (*див. Додаток Е, Таб. Е.2*). З поширенням у репертуарі джазово-естрадної жанрово-стильової сфери особливого значення в 70 - 80-ті роки набуло розповсюдження електронних баянів. З 1978 року житомирська музична фабрика налагодила виробництво аналогу «Юпітера» – «Україна». З того часу й по сьогоднішня відбуваються постійні пошуки засобів удосконалення баяну в напрямку покращення звукових якостей, збільшення діапазону та зміни форми інструменту. За словами Б. Єгорова, «часто бувають випадки, коли наполегливі творчі пошуки звукових засобів не дають необхідних результатів і твір не звучить у потрібній якості. Такі факти дають

матеріал для відповідних роздумів й настановлюють на думки про подальше конструктивне та акустичне удосконалення власно інструмента» [104, 247].

Як зазначає А. Сташевський, «кожен з еволюційних етапів конструктивного оновлення гармоніки-баяна значною мірою сприяв прогресії та збагаченню його художньо-виразного комплексу, що, у свою чергу, одразу ж відбивалося й на рівні художності та загальної якості репертуару» [233, 12]. «Якщо спочатку на баяні виконувалися головним чином невігадливі мініатюри у формі варіацій на народні теми, а сам інструмент був предметом побутового дозвілля, то з часом він стає повноцінним представником академічної сцени, якому підлегли найсерйозніші музичні образи» [40, 36].

Така активізація творчих пошуків у сфері баянно-ансамблевого виконавського жанру й стилю природно викликала й відповідну реакцію в педагогічно-дидактичній та музикознавчій галузях, що знайшло відображення в численних методичних та наукових дослідженнях, а саме: проблеми вивчення «модерн-акордеона» як нового явища виконавського мистецтва [106; 109], теоретичні аспекти естрадно-джазового напрямку в творах для баяна (акордеона) [35], методика роботи з поліфонічною технікою [47], проблеми сучасної акордеоністки [261], специфіка театральності баянного виконавства [267], систематизоване вивчення виражальних засобів, композиційних технологій та інструментальних стилів сучасної музики для баяну¹.

Таким чином, на сучасному етапі баянно-ансамблеве виконавство як цілісне явище музичної культури і мистецтва заслуговує на системне дослідження з різних точок зору: від обґрунтування естетичних та мистецтвознавчих засад виникнення до вивчення можливостей та перспектив еволюції в контексті новітніх художніх течій та напрямів за умови не тільки збереження, але й посилення свого культуротворчого значення.

¹ Сташевський А. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль: монографія. Луганськ: Янтар, 2013. 328 с.

2.2 Професіоналізація та академізація як фактори становлення та розвитку української баянної виконавської школи

Аналіз джерельної бази ([31; 72; 76; 115; 116; 117; 118; 121; 129; 160; 197; 198; 232]) засвідчив, що процеси професіоналізації та академізації баянного, зокрема баянно-ансамблевого мистецтва, стали певним об'єктом наукових досліджень культурологічного та історичного напрямків. Особлива увага приділяється факту формування та активного розвитку виконавських шкіл, що обумовлено такими факторами:

– Заснування навчальних закладів середньої та вищої ланок (спеціалізовані училища та вузи), що вивело музичну освіту на принципово новий рівень.

– Диференціація факультетів та кафедр за фаховими напрямками відповідно до специфіки інструментарію.

Показовим уявляється те, що зазначені фактори є, з одного боку, передумовами професіоналізації та академізації баянного виконавства, а з іншого – являються безпосереднім свідомством високого рівня розвитку цієї сфери музичного мистецтва й культури. Відтак, саме виконавська школа як цілісне утворення творчої практики, яке знаходиться в тісному зв'язку з історичними умовами свого існування, виявляє національну специфіку процесу професіоналізації та академізації творчої діяльності, розкриває індивідуальні риси яскравих особистостей, що репрезентують накопичений духовний досвід в наслідуванні й розвитку культурно-мистецьких традицій.

В. Сумарокова зазначає: «Школу як напрям музичного мистецтва можна аналізувати через особистісний досвід виконавців, які залишаються в історії творцями оригінальних стильових еталонів виконання (або методів навчання виконанню) окремих творів чи композиторських стилів взагалі; через практику історично сформованих регіональних інституцій (концертних, навчально-методичних закладів), а також через загальну традицію національної культури, в якій стабілізуються та зберігаються виконавські

принципи на рівні універсалій (національний стиль, національна концепція виховання та навчання музикантів-виконавців)» [238, 182].

В контексті концепції В. Сумарокової, в якій виконавська школа виступає як об'єкт дослідження, вагомого значення набуває наукова позиція, згідно з якою в музикознавстві вивчення феномену виконавської школи підпорядковується також і систематизації у філософсько-методологічному плані за тріадою: окреме (персоналії) – особливе (напрямок) – загальне (методологія та стиль навчання-виховання) [238, 182–185]. На узагальнюючому рівні головним визначається те, що «феномен школи розглядається з системних позицій: в його типологічних зв'язках з феноменом культури і традицій; функції в історії виконавського мистецтва; нормотворчості в дидактичному та художньому компонентах, що дозволяє використати запропоновану методіку дослідження (тобто, системний підхід – С. Н.) для створення універсальної моделі виконавської школи» [238, 186].

В даному аспекті слушним уявляється ствердження В. Сумарокової, що родовою ознакою виконавської школи є феномен «традиції». Дослідниця особливо підкреслює, що про формування такої школи можна говорити тільки в тому випадку, коли «фактологічно» спостерігається утворення певної усталеності (своєрідного типового «коду») у зберіганні та передачі накопичених знань і вмінь, сутність чого полягає в конкретизації не тільки рівня розвитку, але й певного соціального, художнього досвіду, який виникає в результаті доцільної систематизації практичних здобутків [237, 12]. Такої точки зору дотримується також Ж. Дедусенко в дисертаційному дослідженні «Виконавська школа як рід культурної традиції» [86].

З цих позицій провідного значення в музичній культурі України правомірно набула *Київська баянна виконавська школа* [2]. Столична баянна виконавська школа акумулювала творчі здобутки визначних українських артистів, які працювали та працюють в цій сфері (див. Додаток Д, Таблиця Д.1), а також адаптувала засади музично-академічного виконавства і педагогіки на базі однієї з перших в країні кафедр народних інструментів –

кафедри Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського, заснованої у 1938 році. Трохи раніше, в 1934 році в Київському музичному училищі було відкрито клас баяна, котрий очолив відомий баяніст О. Ф. Магдик, вихованці якого – І. Дмитренко, І. Журомський, М. Дмитренко, М. Різоль та ін. – стали студентами Київської консерваторії класу М. М. Геліса (саме він у 1928 році заклав основи вузівського виховання виконавців на народних інструментах в Київському музично-драматичному інституті). Цими подіями було ознаменовано якісно новий етап розвитку баянного мистецтва в Україні.

Процес формування та шляхи розвитку Київської баянної школи дуже ретельно розглянуті в працях М. Давидова [69; 70; 71], Л. Бендерського [16], М. Імханицького [125], Г. Голяки [55] та ін. Як зазначив М. Імханицький, коли в 1939 році з'явилася кафедра народних інструментів в Київській консерваторії, вона відразу ж стала свого роду Олімпом, вищим ступенем багатощабельного шляху від побутової музики до вершин академічного мистецтва [125, 15]. Широкої відомості та визнання не тільки на вітчизняному, але й на світовому рівні зазнали такі виконавці, як І. Алексеев, В. Бесфамільнов, М. Геліс, С. Грінченко, М. Давидов, В. Зубицький, Я. Ковальчук, В. Мурза, М. Обертюхін, М. Різоль, В. Рунчак, В. Самітов, П. Фенюк, І. Яшкевич, квіртет баяністів М. І. Різоль (з часом – ім. М. І. Різоль), «Уральське тріо баяністів» (І. Шепельський, А. Хижняк, М. Худяков) та ін. (*див. Додаток Д, Таблиця Д.1*). Наступні покоління продовжують розпочату справу, про що свідчить прогресуюча кількість лауреатів всеукраїнських та міжнародних конкурсів з числа вихованців кафедри, а також баяністів-музикознавців, які отримали вчені, наукові та почесні звання.

Процеси академізації й професіоналізації не обійшли й Львівську консерваторію [29; 34; 99; 101; 162; 236]. Тут формування баянної академічної виконавської школи відбувалося наприкінці 40-х років ХХ століття, що безпосередньо пов'язано з іменами таких музикантів-професіоналів, як М. Обертюхін, Г. Козаков та В. Запорожець.

Заснування класу народних інструментів у 1946 році та виокремлення в самостійний колектив представників баянного та акордеонного мистецтва стало провісником об'єднання аматорського досвіду та професійної освіти на базі загальної академізації творчих закладів та установ. Такі представники львівської баянної виконавської школи, як В. Воєводін, Є. Дацина, С. Карась Я. Ковальчук, Д. Кужелев, А. Онуфрієнко, М. Римаренко та ін. (див. Додаток Д, Таблиця Д.1), – своїми досягненнями, активною творчою діяльністю не тільки ствердили традиції львівської виконавської школи, започатковані своїми визнаними попередниками, але й активно сприяли поширенню баянно-акордеонної справи за межами Львівської консерваторії, а саме – в Західній Україні. Це стосується, зокрема, Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника (М. Черепанин, М. Булда, Б. Паруба), Вінницького ДПУ ім. М. Коцюбинського (А. Береза), Чернівецького НУ ім. Ю. Федькевича (П. Кравчук, В. Бондаренко, Л. Богославець, І. Петрусек), ІМ Рівненського ДГУ (С. Димченко), м. Івано-Франківська (В. Поліщук), м. Самбір (Б. Гивель, М. Ольховський, М. Головчак) тощо.

Про актуальність подальшої оптимізації творчої й наукової діяльності в сфері баянного мистецтва в даному осередку свідчить започаткований в 2004-2005 роках – ініціатори А. Душний, Б. Пиц, С. Карась – Мистецький проект «Львівська баянно-акордеонна школа». Цей проект спрямований на оптимізацію та активізацію конкурсно-концертної діяльності, практики проведення наукових конференцій, організації друку наукових та учбових матеріалів.

У 1949 році була заснована кафедра народних інструментів в *Одеській державній консерваторії*. Фундатори одеської баянної школи (Д. Островерхов, В. Євдокімов) та їх послідовники (С. Брикайло, В. Власов, І. Єргієв, С. Калмиков, В. Мурза, А. Черноіваненко, В. Чефранов та ін. (див. Додаток Д, Таблиця Д.1) – спрямовують свою діяльність на досягнення творчої досконалості, виконавської майстерності, стильової універсальності,

на формування нових шляхів в музичному мистецтві, нових обріїв в виконавстві, науковій, педагогічній і композиторській діяльності [103; 189].

На сьогоднішня зазначена кафедра обґрунтовано вважається одним із визнаних професійних осередків, діяльність яких спрямована на практичне засвоєння й поширення естрадно-джазового та авангардно-модернового художньо-естетичних напрямів у сфері народно-інструментальної творчості, зокрема баянної. Свідченням цього стали, наприклад, Вузівський конкурс ансамблів народних інструментів «Пам'ять про велику Перемогу», участь в Міжнародному фестивалі «Баян та баянності» (Москва, 2003), «Сузір'я майстрів» (Москва, 2011). Серед колишніх вихованців кафедри значна кількість фахівців високого рівня – виконавців, диригентів, викладачів, музикознавців та лауреатів Національних й Міжнародних конкурсів і фестивалів.

У Харкові кафедра народних інструментів була заснована у 1926 році. У 1951 біло відкрито відділ народних інструментів, у цьому ж році було відкрито спеціалізований клас баяну, який очолив випускник Київської консерваторії Л. Горенко [247; 248]. Саме цю подію музикознавці визначають у своїх дослідженнях як знаменний етап в академізації ансамблевого виконавства в цій сфері (А. Светов [222] О. Харченко [249]). Відомими ініціаторами поєднання народно-інструментального музикування з професійною освітою були А. Гетьман, В. Комаренко, А. Стрілець. Діяльність їх послідовників – Т. Большакова, М. Імханицького, В. Подгорного та ін. (див. Додаток Д, Таблиця Д. 1) була спрямована на затвердження професійно-академічного камерно-інструментального напрямку в виконавстві на народних інструментах. Як зазначає О. Харченко, в Харкові окрема увага приділялась саме ансамблевому виконавству різних складів [249]. У цьому контексті не менш важливий етап (з початку 70-х років) у розвитку баянно-ансамблевого мистецтва пов'язують з такими професійними колективами, як: дуети баяністів у складі І. Ліпницького та Л. Гури, О. Міщенко й І. Снедкова, А. Гетьмана з Д. Шаршонем, тріо

В. Зеленюка, В. Луньова, І. Нікуліна та ін. (див. Додаток А). В ансамблево-репертуарному плані особливої популярності набули перекладення класичних творів І. Снедкова у співавторстві з О. Міщенком.

Попри те, що *Донецька баянна школа* являється наймолодшою (рік заснування кафедри акордеона – 1992), вона посідає гідне місце серед п'яти провідних шкіл України, які представляють національне мистецтво і культуру на міжнародному рівні. Зазначена кафедра була створена з метою посилення методологічної бази виконавської творчості, зосередження актуальних проблем професійного удосконалення безпосередньо серед фахівців [92]. Діяльність першого завідувача кафедри О. Шевченка, його соратників А. Семешка, В. Воеводіна та їх послідовників (див. Додаток Д, Таблиця Д.1) на основі досвіду їх видатних попередників й старших колег з інших міст сприяла виведенню донецької баянної виконавської школи на всеукраїнський та міжнародний рівні, про що свідчить активна участь на конкурсах та фестивалях, продуктивна методична, наукова й педагогічна робота.

Таким чином, стосовно українських баянно-ансамблевих професійно-академічних шкіл цілком доречним уявляється застосування узагальнюючого визначення сутності феномену «виконавська школа», запропонованого В. Сумароковою: як «роду культурної традиції, особливого роду комунікації, що здійснюється в синкрезисі двоєдиного процесу творення і навчання творчій діяльності, колективу у виконавстві, який передбачає наявність єдиного інструменту пізнання, єдиної програми, під якими розуміється напрацьована система нормативів, що містить як первинні компоненти виконавської діяльності (постановка руки, рухові прийоми, посадка за інструментом), так і художні завдання (організація роботи над твором і концертне висловлювання)» [238, 187].

В цілому зазначені видатні баянно-виконавські вітчизняні школи можна охарактеризувати за такими найголовнішими показниками:

а) наявність накопиченого виконавського досвіду на індивідуальному та суспільному рівнях;

б) репертуарне забезпечення, яке репрезентовано не тільки обробками зразків народної творчості, перекладеннями й транскрипціями творів вітчизняної та світової класики, але й наявністю оригінальної літератури широкомасштабного жанрово-стильового спектру;

в) високий рівень організації та змістовності ієрархічної професійної освіти, спрямованої на збереження та розвиток національних і світових виконавських традицій;

г) наявність цілеспрямованої прогресивної тенденції до теоретичного осмислення (наукові праці, дослідження, підручники, посібники тощо), спрямованого на систематизацію практичних досягнень й створення професійного підґрунтя для оптимізації освітнього процесу;

д) діалектична єдність культуровідповідних (наслідування традицій) та культуротворчих (духовна обґрунтованість, осмисленість та художньо-естетична продуктивність інноваційних пошуків) тенденцій.

Як вже зазначалось, в неухильному процесі професіоналізації баянного виконавського мистецтва не тільки безпосереднє й вагоме, але й певною мірою визначальне значення мала актуалізація проблем удосконалення конструкції баяна, зокрема поява у 1929 році готово-виборного баяна майстра Петра Стерлігова, в 30-ті роки – тембрових гармонік та оркестрових баянів, а в 1951 році – нового удосконаленого багатотембрового готово-виборного баяну. В Додатку Е наводяться Таблиці Е.1 та Е.2, в яких відображена хронологія розвитку конструкторської справи щодо удосконалення цього інструменту.

На початкових етапах становлення та розвитку баянного виконавства особливої пріоритетності набувала просвітницька функція народного інструментарію: ознайомлення широкого кола слухачів з найкращими зразками вітчизняної та світової композиторської спадщини, наприклад, у вигляді перекладень старовинної (органно-клавірної), класичної й сучасної

скрипкової, фортепіанної, камерно-інструментальної та симфонічної музики різних жарів та стилів. Не менша увага приділялася проблемам збереження та розвитку національно-культурних традицій через академізацію народних танцювальних й пісенних жанрів в результаті численних обробок й аранжувань (див. Додаток Е, Таб. Е.3). Подальша академізація та професіоналізація репертуару поширюється як на однотемброві колективи, так і на колективи змішаного типу, наприклад, «троїсті музики» з участю баяна. До традиційно базових обробок народнопісенної, народно-танцювальної та народно-обрядової музики додаються оригінальні композиції, створені, як правило, керівниками колективів (див. Додаток Е, Таб. Е.3).

Накопичення досвіду в процесі звернення до перекладень класичної музики як фортепіанних жанрів, так і масштабних симфонічних композицій обумовило необхідність створення оригінального репертуару, заснованого на творах професійних композиторів, наприклад, В. Грідіна, М. Обертюхтіна, М. Різоля, О. Тимошенка, А. Шалаєва, М. Худякова, М. Чайкіна, Є. Юцевича, І. Яшкевича та ін.

Звертання до традицій світової та вітчизняної класики, поява оригінальних творів для баянного ансамблю, відповідних до усталених жанрово-стильових моделей, привели до включення баянно-ансамблевого виконавського жанру в контекст загального культурно-естетичного уявлення про академічно-професійний інструменталізм. Саме активізація тенденцій до розширення кола виконуваних на баяні творів різних стилів та жанрів актуалізувала та оптимізувала професійний інтерес до удосконалення та реконструкції баяна, що обумовлює на технічному рівні зростання культури виконавства в цілому, тобто виконавської майстерності, й спонукало до творчих пошуків композиторів (як баяністів, так і не-баяністів), що відобразилося в поширенні оригінальної літератури для цього інструменту (див. Додаток Е, Таблиця Е.3).

Безумовним показником професіоналізації та академізації баянного виконавства уявляється активізація процесу формування професійних ансамблів, що відбувалося як «стихійно», так і в результаті конкурсних відборів й досягнень академічно-професійної освіти. Можливості ансамблевого поєднання готово-виборних інструментів обумовили поширення виконавського діапазону. Крім однотембрових колективів відбувалося й ствердження практики ансамблевої практики змішаного типу, яка ініціювала поєднання найрізноманітніших інструментів для найбільш адекватного втілення авторського задуму (*див. Додатки Б, И*).

В справі поширення ансамблево-виконавської практики беззаперечною роль відіграла організація численних виконавських конкурсів, переможці яких утворювали професійні колективи. Наприклад, у 1939 році відбувся Перший Всесоюзний огляд-конкурс ансамблевого виконавства баяністів України. 1970-ті роки були відмічені концертами, присвяченими «Дням гармоніки» в Німеччині, в яких активну участь взяв квартет баяністів М. Різоля: «Діяльність квартету довела правомірність появи баяна на строгій філармонічній естраді і справила позитивний вплив на розвиток вищої професійної освіти баяністів» (професор кафедри народних інструментів Ленінградської консерваторії П. Говорушко, цит. за [198, 165]). Серед лауреатів республіканських, всесоюзних конкурсів, Всесвітніх фестивалів молоді і студентів (50–70-ті роки) визнання отримали:

а) дуети (А. Тихончук і В. Одинцов, брати Семен та Роман Романови, А. Гаценко і Г. Мурзіна);

б) тріо (М. Коцюба, В. Воеводін, В. Паньков; Т. Мурзіна, А. Гаценко, Л. Первухіна; Михайло, Іван і Костянтин Тихонові).

Значних успіхів досягли ансамблі, організовані М. Різолем у Київській державній консерваторії, а саме:

а) октет (лауреат республіканського конкурсу) і септет баяністів;

б) тріо баяністів (народні артисти Росії І. Шепельський, А. Хижняк, М. Худяков);

в) дуети (заслужені артисти України В. Дорохін і М. Шумський; лауреати міжнародних конкурсів Є. Габніс і Г. Савков; заслужені працівники культури України В. Дяченко і А. Крюков).

Особливе значення в процесі зміцнення практично-концертного досвіду мали 80–90-ті роки. Активна участь баянних колективів в республіканських, всеукраїнських та міжнародних конкурсах природно привела до поширення репертуарних обріїв внаслідок звертання до творів авангардного та джазово-естрадного напрямів. Про принциповість та професійність підходу до колишнього «аматорського» виконавського жанру свідчать вимоги до конкурсних програм. До них обов'язково мають входити оригінальні композиції сучасних вітчизняних та зарубіжних авторів; не зменшується важливість перекладень органних та клавесинних творів; підвищується значення застосування творів сучасних естрадно-джазових напрямів. Привертає увагу ніби деяке обмеження в залучанні таких жанрів як обробка народних пісень і танців.

Однак необхідно зазначити, що це не свідчить про зниження важливості традиційного пласта музичної культури. Підкреслимо, що напрямок «фольклоризму» ще в першій половині ХХ століття трансформувався в неофольклоризм, а на сучасному етапі навіть набуває визначення як свого роду «мега-неофольклоризм». Численні твори сучасних композиторів безумовно відображають загальну тенденцію збереження та розвитку національних традицій, але це відбувається на терені новітніх творчих пошуків в інтонаційно-смісловому та жанрово-стильовому напрямках [88]. Таким чином здійснюється діалектичне поєднання культуровідповідності та культуротворчості в композиторських надбаннях, що, безумовно, реалізується у виконавській практиці. В свою чергу, активізація концертно-конкурсної діяльності баяністів, як в однотембрових, так і в змішаних складах виконавських колективів, обумовила надзвичайну оптимізацію композиторських пошуків у сфері нового тембрального втілення змістовно-сміслових концепцій.

Продуктивна творча взаємодія композиторів та виконавців сприяла значному поширенню репертуарних меж: від популярного фольклоризму, який колись складав основу репертуару баянно-аснаблевих колективів, до включення елітарно-вишуканих авангардних творів в концертні програми. Це становило підґрунтя затвердженню баянно-ансамблевого виконавського жанру в музичній культурі як академічного, що знайшло своє відбиття у введенні до сучасного науково-музикознавчого обігу такого поняття як «модерн-акордеон» («модерн-баян») [109; 110].

Зростаюча динаміка удосконалення професійної виконавської майстерності, що становить визначальну ознаку процесу професіоналізації баянного мистецтва, безпосередньо пов'язана з академізацією фахової освіти. Особливого значення в цьому процесі набув перехід від так званої «усної» традиції в передачі знань до традиції «письмової». Йдеться про поширення практики видання праць методико-дидактичного й педагогічного напрямків, в яких практичний досвід провідних діячів виконавського мистецтва знайшов своє логіко-теоретичне узагальнення та практично-цілеспрямовану систематизацію. Тим самим здійснюється формування певної професійно-методологічної бази, спрямованої на удосконалення освітніх процесів. Фундатором цієї справи справедливо вважається І. Алексєєв, який першим звернув увагу на необхідність ґрунтовних методичних розробок у сфері виконавства. Як зазначає А. Душний, «науково-методична база формування виконавської майстерності баяніста-акордеоніста бере свій початок з 50-х років минулого століття, адже у 1953 р. І. Д. Алексєєв захищає першу в тодішньому СРСР кандидатську дисертацію “Викладання гри на баяні”, у якій вперше висвітлюються вагомі питання походження і розвитку баяна, основних принципів навчання, організації роботи педагога в класі гри на баяні» [98, 147]. За цією ж проблематикою пізніше вийшла друком монографія І. Алексєєва [5].

Науковим дослідженням з проблем баянно-акордеонного мистецтва України присвячена стаття А. Душного [98], в якій розглядаються основні

позиції наукових концепцій Ю. Бая, Р. Безуглої, М. Булди, Г. Голяки, А. Гончарова, М. Давидова, В. Дорохіна, І. Єргієва, В. Зайця, Є. Іванова, Є. Йоркіної, С. Калмикова, С. Карася, В. Князева, Д. Кужелева, Я. Олексіва, Л. Пасічняк, В. Салія, В. Самітова, А. Сташевського, А. Черноіваненко, А. Шамігова, В. Шарова, Г. Шахова, Ю. Ястребова. Як зазначає дослідник, «аналіз наукового осмислення української баянно-акордеонної школи дає можливість уніфікувати означений напрямок як унікальне явище в музичному виконавстві та педагогіці, яке на зламі століть впевнено класифікується як “Українська школа баянно-акорденного мистецтва” із потужним науковим та педагогічним потенціалом, унікальною методологією, великим композиторським та виконавським потенціалом» [98, 154].

На сьогоднішня вже можна певним чином систематизувати накопичений досвід виконавської педагогіки й методології за такими науково-дидактичними проблемами:

1. Особливе місце належить працям, які присвячені загальним питанням теоретичного осмислення музично-виконавського стилезнавства [135; 227], системного дослідження виконавства як музично-культурного феномену [166], усвідомленню атрибутики виконавського професіоналізму [31], вивченню специфіки психологічної підготовки творчих кадрів [193; 194; 218] тощо.

2. Значна увага приділяється музикознавцями проблемам організації академічно-професійної педагогіки суто в контексті народно-інструментального виконавства з урахуванням специфіки саме цієї сфери музичної культури й мистецтва [74; 100; 138; 214].

3. Значного поширення зазнав такий напрямок педагогіки, як виконавська психологія, що охоплює питання артистизму [105; 227], майстерності [25; 27; 28], виконавського мислення [156; 215; 216; 217], особливостей ансамблевої співтворчості [26] та ін.

4. Технічний та теоретичний аспекти формування та удосконалення виконавської майстерності стали основою багатьох розробок науковців та

виконавців-музикознавців, зокрема, М. Давидова [81; 83], В. Білоус [24; 25; 28], І. Єргієва [105], В. Власова [45; 46; 47; 49] та ін., що склало основу загальної теорії виконавської майстерності, обґрунтованої практичним досвідом.

5. Про високий рівень теоретичного узагальнення практичних досягнень безумовно свідчить специфікація понятійно-термінологічного апарату. Яскравим підтвердженням актуальності цього питання стали праці В. Зайця [116; 118], М. Давидова [67; 68; 73], А. Селіванова [223] та ін.

6. Наукова осмисленість, системність та професійність в методологічному плані спостерігаються відносно вивчення факторів удосконалення виконавського професіоналізму: формування виконавського досвіду [252], духовного потенціалу [195], критеріїв визначення індивідуального стилю [79; 131], розвиток артистичних навичок та вмінь [144], артистичність та обдарованість [107; 185], увага й надійність [280] тощо.

7. Не залишається поза увагою художньо-естетичний аспект баянного виконавства, який безпосередньо пов'язаний з загальною теорією інтерпретації, наприклад методика роботи над художньо-музичним образом [50; 119; 212; 213].

8. Вагомого дидактичного значення набувають роботи, спрямовані на історичне та методичне вивчення розвитку баянної виконавської техніки [9; 136; 137; 217 та ін.], зокрема (в більш конкретному плані) – особлива увага приділяється питанням інтонування й артикуляції [78; 94; 123; 126; 226] тощо.

9. Оскільки в баянному мистецтві крім сольного поширюється й практика ансамблево-оркестрового концертування, то остання природно також знайшла висвітлення в музикознавчому науковому обігу [26; 127; 179; 203; 204; 211; 228].

10. Надзвичайної актуальності набула проблема баянної репертуарної політики в навчально-концертних планах [276], щодо специфіки жанру

«перекладення» [179], особливостей інтерпретації «не-баянних» жанрів та стилів [37; 80; 93; 130; 165], а також відносно проблем поширення жанрово-стильової палітри репертуару [40; 202] тощо.

11. Природно, що теоретичні й методичні аспекти баянного виконавства безпосередньо пов'язані з питаннями технічного й технологічного плану, до яких звертаються, наприклад, В. Семенов [224], Б. Єгоров [104], І. Мацієвський [176], В. Князєв [139] та ін.

Зазначені основні напрямки наукових досліджень свідчать про високий рівень розвитку баянної галузі музичної культури й мистецтва. Історично й практично обґрунтованою виявляється формування й професійна специфізація такої сфери як баянно-виконавське музикознавство, провідною метою якого є вивчення культурно-творчого потенціалу буття цього виду в сфері академічно-професійної освіти та в концертній діяльності.

2.3 Жанрово-стильова еволюція баянного та баянно-ансамблевого репертуару: культуровідповідний та культуротворчий аспекти

Проаналізувавши історію виникнення та еволюції баянно-ансамблевого мистецтва України, вважаємо за необхідне визначити жанрово-стильові особливості його репертуарного забезпечення в точки зору культуровідповідних та культуротворчих тенденцій.

З точки зору диференціації загального жанрово-стильового спектру баянної літератури на основні художньо-естетичні напрями, течії й тенденції необхідно відмітити, що значну кількість музикознавчих праць присвячено вивченню хронології або окремих етапів становлення та розвитку баянного репертуару (наприклад, [14; 56; 102; 121; 122; 124; 128; 157; 177; 178; 198; 201; 202; 225; 232; 233; 276]). Також це питання поставало у працях, спрямованих на рішення зовсім інших наукових завдань в теоретичному, практичному, культурологічному, психологічному, педагогічному та інших аспектах дослідження проблем баянного мистецтва. В найбільш

узагальнено-систематизованому вигляді така хронологічна картина представлена А. Сташевським у навчальному посібнику «Нариси з історії української музики для баяна» [233], (див. Додаток Е, Таблиця Е.1). Відповідна таблиця щодо баянно-ансамблевого репертуару наводиться в Додатку Е (див. Додаток Е, табл. Е.2).

Аналіз баянно-ансамблевого репертуару потребує врахування таких особливостей:

– баянно-ансамблевий репертуар формується й розвивається відповідно загальним закономірностям еволюції музичної літератури баянної сфери народно-інструментального виконавства;

– при цьому значна частина репертуарного забезпечення складається з перекладів і транскрипцій сольних баянних творів та творів, що належать іншим інструментальним, національно-народним та культурним традиціям.

В зв'язку з викладеним вище пропонується таблиця (див. Додаток В, Табл. В.1), в якій за вже визнаною хронологією, запропонованою А. Сташевським (Додаток В, Таблиця В.2), розподіляються жанрово-стильові напрями, що характеризують баянно-ансамблеве репертуарне забезпечення. Л. Пасічник також подає лаконічний і систематизований виклад стильової класифікації баянного репертуару [198]:

1. Фольклорний напрям – обробки, фантазії, парафрази, варіації, концертні п'єси на народні теми. Серед авторів: А. Гайденко, Л. Горенко, В. Грідін, Є. Дербенко, В. Дикусаров, К. Мясков, І. Назаренко, М. Обертюхін, В. Подгорний, М. Різоль, О. Тимошенко, А. Холмінов, А. Шалаєв, Г. Шендерьов, Ю. Шишаков, І. Яшкевич та ін.

2. Камерно-академічний – оригінальні композиції, перекладення (транскрипції, аранжування) української та світової класики: А. Басурманов, В. Воєводін, А. Данілов, І. Журомський, В. Іванов, А. Кусіков, П. Ларіонов, І. Марченко, О. Міщенко, К. Мясков, М. Обертюхін, А. Рєпніков, М. Різоль, В. Розанов, В. Савін, А. Сурков, А. Холмінов, М. Чайкін, Ю. Яковенко, І. Яшкевич та ін.

3. Естрадно-джазовий – оригінальні твори та перекладення: В. Власов, В. Зубицький, В. Іванов, Г. Таранов, В. Ушаков, К. Цепколенко та ін.

4. Авангардний – оригінальні твори: С. Беринський, Е. Блох, В. Власов, О. Грінберг, С. Губайдуліна, Е. Денісов, А. Загайкевич, В. Золотарьов, В. Зубицький, Т. Лундквіст, Б. Мартіну, А. Рєпніков, Л. Самодаєва, В. Степурко, Г. Таранов, К. Цепколенко, І. Шамо, Ю. Шамо, О. Щетинський та ін.

Наскрізною лінією в еволюції баянного репертуару являється фольклоризм, обумовлений, власно, походженням даної інструментальної галузі. Фольклорна самоцінність і безпосередньо-фольклористична зумовленість композиторських винаходів поступово (до середини ХХ століття) і впевнено перетворюється у всеохоплюючий, масштабний та глибинний за різноманітністю творчих надбань напрям – неофольклоризм. А. Гончаров справедливо зазначає, що фольклорна основа в музиці має широчезний діапазон світосприйняття, що охоплює всі сфери народного буття з відповідним відтворенням в усіх жанрах музичної культури, впливає на концептуальну драматургію професійної творчості та, нарешті, спонукає до виникнення нових форм в мистецтві [57, с. 84]. Особливого значення набуває той факт, що звуконаслідування фольклору для баяну є природним, і цей безпосередній генетичний зв'язок з народними джерелами сполучається з сучасною академічністю цього музичного інструменту.

Аналіз музикознавчої літератури, яка так чи інакше стосується історичного розвитку репертуарного забезпечення баяністів ([40; 121; 122; 128; 157; 164; 197; 198; 201; 202; 225; 233; 256; 276]), а також безпосередньо репертуару, дозволяє нам конкретизувати періодизацію залучення фольклорних джерел до баянно-ансамблевої композиторської та концертно-виконавської практики.

Перший період (кінець ХІХ – перші десятиріччя ХХ століття) характеризується тим, що провідну роль у концертних програмах відігравали жанри обробки та аранжування народнопісенного й народно-танцювального

матеріалу. Прагнення авторів таких творів до збереження первісного жанрово-стильового образу дозволило науковцям визначити цей період в зазначеній репертуарній сфері як суто «фольклористичний» (або «фольклорний»). Авторами обробок та аранжувань як правило були керівники колективів.

Другий період датується 1940–1960 роками. Його можна визначити як період академізації – «фольклорно-академічний» період. В контексті даної проблематики він відмічений формуванням оригінальної баянної літератури з використанням усталених фольклорних жанрово-стильових ознак та, в певних жанрах, цитованого тематичного матеріалу (наприклад, варіації, фантазії, парафрази, сюїтні форми тощо). Як приклади назвемо: «Варіації на дві російські народні пісні» (1956), варіації на теми українських народних пісень «Ой ходила дівчина бережком», «Ой за гаєм, гай» (1959, 1961), В. Власова; варіації на тему української народної пісні «Їхав козак за Дунай» (1956) Л. Горенка; фантазія на тему української народної пісні «Ой, у полі криниченька» В. Дяченка; парафраз на тему української народної пісні «Сусідка» М. Корчинського; варіації на російські народні пісні (1957) М. Михальченка; «Концертна фантазія на теми улюблених українських пісень І. Франка» (1964) К. Мяскова; «Елегійна фантазія на тему української народної пісні “Повій, вітре, на Вкраїну”» (1965) В. Подгорного; Фантазія на теми українських народних пісень і танців (1962), фантазії та варіації на теми українських та російських народних пісень («Дощик» – 1944, «Ах, вы косы русые» – 1962) М. Різоля та ін.

Третій період – 1970–80-ті роки – можна характеризувати загальною нефольклорною тенденцією в музичному мистецтві, яку також визначають як певну стадію «нової фольклорної хвилі». В баянному та баянно-ансамблевому репертуарі спостерігається процес активного засвоєння, тобто композиторського інтерпретування усталених фольклорних жанрово-стильових моделей вітчизняного фольклору та народно-музичної спадщини різних народів світу. Відбувається органічне об’єднання в єдину художньо-

естетичну цілісність академічних та фольклорних засобів виразності, формобудови, композиційних та драматургічних принципів. Такими творами є, наприклад, «Українська рапсодія» М. Чайкіна; «Шість п'єс на основі народних пісень» Є. Юрцевича; «Дружба народів – 15 концертних п'єс у формі танців народів СРСР» К. Мяскова; «Російська сюїта» Г. Шендерьова; «Російський триптих» В. Власова; сюїта № 3 «Іспанська» А. Білошицького; «На вечірці» (1970), Парафраз на народну тему (1977); «Веснянка» фантазія (1984), соната-експромт «Буковинська» (1985), фантазії «Гаївка» й «Колядка» (1987), «Думка і скерцо» (1978) В. Власова; «Українська акварель» В. Гальчинського; «Пелехські замальовки» (1979), «Невестіно коло» (1987), «Фольк-капричіо» В. Губи; «Тема з варіаціями» (1991) В. Дикусарова; «Карпатська сюїта» (1975, версія для тріо – 1999), «Три фольклорні п'єси» (1994) В. Зубицького, «Концерт-веснянка» (Концерт № 3, 1983) Я. Лапинського; «Російська фантазія» (1969), «Українське капричіо» (1981), «Циганська рапсодія» (1983), «З російського епосу» В. Подгорного; «Скіфи ХХ століття» (1982) О. Пушкаренка; сюїта № 2 «Українська» (1980, 1987, 2003) В. Рунчака; «Фантазія на російські теми», «Фантазія на словацькі теми» С. Чапкія; Два хороводи (1964), танцювальна сюїта «Візерунки лугові» (1980), «Характерна сюїта» (1983) Г. Шендерьова та ін.

Сучасний період – останнє десятиріччя ХХ століття й по сьогоднішній день – це період, який можна назвати як свого роду «мега-неофольклоризм». Для цієї стильової тенденції є характерним практично «синкретичне» поєднання традиційної та інноваційної, архаїчної і модернової, масово-популярної й авангардної, етногенетично-національної та «екзотичної» атрибутики, що відкрило нові обрії, можливості й перспективи для розвитку баянно-ансамблевого репертуару, оновлення якого тепер не тільки залежить від майстерності інтерпретацій-перекладень, транскрипцій тощо, але й забезпечується творчістю професійних композиторів (як баяністів, так і небаяністів), які звертаються конкретно до цієї інструментальної сфери. Прикладами цієї тенденції можна вважати такі твори, як «Слов'янські боги»

(2003) С. Азарової; «Музика для чотирьох» В. Власова; «Балканський триптих» (1992), «Паризькі таємниці» (1999), «Коломийка» (2003) А. Гайденка; Сюїта у трьох частинах (1994), «Український танець», соната «Fatum» (2000) В. Зубицького; «Accordion» (2005) В. Рунчака; «Мій Гоголь» (2003) Л. Самодаєвої; «Фольк-зошит» (1992), сюїта-зошит «Давньокиївські фрески» (2005) А. Сташевського; Концертні диптихи Ю. Шамота та ін.

Протягом всього процесу академізації і професіоналізації баянно-ансамблевого репертуару особливої уваги заслуговує така його складова, як перекладення органно-клавірних творів. Показовою в даному контексті уявляється концепція С. Калмикова [129]. Її сутність можна окреслити такими позиціями:

1. Звернення до архетипового в мистецтві обумовило впевнене відродження органної творчості в ХХ столітті, «... коли тембральне багатство принципово сполучається з особливого роду уніфікованістю тембрів за їх належністю до характеру духових» [129, 142].

2. У ХХ столітті спостерігається певний «...поворот від “душевності” класичного мистецтва, опірним тембральним комплексом якого виступали струнні, до “духовності” звуку-смислу духових...» [там само].

3. В ситуації зазначених тембрових переваг «... баян-гармоніка опиняється в ролі розвиваючого дану тенденцію фактора – у планетарному осяганні культурних рухів кануну і початку ХХІ століття» [там само].

4. Традиції та еволюція європейського інструменталізму невідривно пов'язані з органно-клавірним мистецтвом, з яким, у свою чергу, генетично спорідненими є засновки виникнення та розвитку баяна-гармоніки [129, 143].

Серед найбільш відомих перекладень (транскрипцій) назвемо Транскрипцію І. Яшкевича частини «Жарт» з оркестрової сюїти І. С. Баха; Г. Гендель «Пасакалія» та І. С. Бах «Токата та фуга d-moll» (з репертуару Житомирського тріо баяністів «Гармонія»), І. С. Бах «Органна фуга g-moll» (з репертуару Київського дуету баяністів – братів Володимира та Івана Гайдичуків) тощо.

Не менша популярність належить перекладенням творів зарубіжних класиків кінця XVIII – початку XIX століття. Відбувалося своєрідне засвоєння традицій іншої музичної культури на рівні інтонування, композиційних технік, формобудови, образотворення, композиції й драматургії тощо. Найбільш яскравими прикладами в цій сфері є: «Маленька нічна серенада» В. А. Моцарта, Дивертисмент сі-бемоль-мажор Й. Гайдна, із Дивертисменту для квінтету духових Й. Гайдна (з репертуару Квартету баяністів ім. М. Різоля Національної філармонії України); «Симфонія 40 g-moll, фінал» В.-А. Моцарта (з репертуару Житомирського тріо баяністів «Гармонія») та ін.

Цей пласт репертуару став вагомим поштовхом до формування таких стильових напрямів в баянній та баянно-ансамблевій композиторській творчості, як неокласицизм і необарокко.

Протягом майже всього історичного розвитку баянно-ансамблевого репертуару міцно утримують своє провідне місце твори, які за жанрово-стильовими параметрами належать до так званих «неонапрямів», що сформували стильову «палітру» XX століття й не тільки не загубили, але й помножили свою значущість на сучасному етапі. Йдеться про неокласицизм, неоромантизм, неосимволізм, неофольклоризм тощо.

Необхідно зазначити, що говорячи про неокласицизм, музикознавці часто підкреслюють, що йдеться не стільки про художньо-естетичні засади епохи Класицизму, скільки про жанрово-стильові особливості попередньої епохи – Барокко (або, в окремих випадках, так званого раннього класицизму). В XX столітті всі ці стильові явища в цілому відносилися до неокласицизму. В процесі диференціації та конкретизації естетично-музикознавчої понятійно-термінологічної системи виникла необхідність введення до наукового обігу поняття «необарокко». Це безпосередньо стосується усталеної традиції перекладень для баяну творів органно-клавірної традиції XVI–XVIII століть. У зв'язку з цим звернемо увагу на актуалізацію понять «діалог культур», «діалог епох», «діалог стилів».

І. Юдкін цю ситуацію визначає як рефлексію спадщини, що є стилеутворюючим фактором сучасного мистецтва і культури [281, 289].

Взагалі, звертання до художніх норм та естетичних цінностей минулого науковці (В. Варунц [39], М. Ржевська [210], Б. Сюта [240], І. Юдкін [281]) обґрунтовують в двох напрямках.

Перший з них характеризується ретроспективною орієнтованістю, своєрідною «ностальгією», психологічною потребою у відродженні ідеалів, які вбачаються як протиставлення існуючій на даний момент культурній ситуації. Так, за В. Варунцем, виникнення на початку ХХ століття неокласицизму стало протестом проти «хаосу» романтичної та постромантичної вседозволеності музичного самовираження [39].

Другий напрямок І. Юдкін визначає як ренесанс норм художнього мислення, характерного для минулих епох, що неухильно вступає в діалогічний взаємозв'язок із сучасним контекстом [279]. Тому така ретроспекція в сучасному музичному мистецтві стала джерелом авангардних та поставангардних творчих пошуків, котрі визначили кардинальне оновлення культури й художньої мови.

Показово, що вказані тенденції стосуються не тільки композиторської, але й виконавської творчості. Процес академізації та професіоналізації народно-інструментального мистецтва потребував поширення репертуарних меж. Одним з найбільш прогресивних став шлях перекладення зразків світової класики. У зв'язку з тембральними особливостями та технічними можливостями у сфері баянного та баянно-ансамблевого мистецтва особливого значення набуло саме звернення до органно-клавірної спадщини XVI–XVIII століть. Зазначені властивості, крім слідування загальній тенденції, не тільки сприяють виникненню альянсу певного ментального духовно-естетичного символу вказаної епохи, але й забезпечують матеріальний, тобто фонічно-знаковий аспект відповідного ідеального образу. Саме цей фактор уявляється вирішальним з точки зору

пріоритетності та перспективності в баянно-акордеонній репертуарній політиці в контексті загальної духовної кризи початку ХХІ століття.

Філософсько-естетичне осмислення дійсності, рефлексивне світосприйняття та духовно-психологічна необхідність в об'єктивізації творчості як пізнання, звертання до авторитетних художніх систем, жанрово-стильових моделей та ідеалів далекого минулого привели на сучасному етапі до актуалізації норм мислення, традиційних для неокласицизму та необарокко, що набуло рис своєрідної глобалізації в баянно-ансамблевому виконавстві.

Саме в епоху Барокко музика продемонструвала всю повноту й різноманіття своїх можливостей в плані вираження світовідчуття, глибини духовності й самоусвідомлення особистості. Барочні історико-культурні та філософсько-естетичні категорії формувалися в контексті продовження традицій Середньовіччя й Відродження. В результаті наслідування традицій Відродження основними стильовими характеристиками барокко стають поліфонічний тип мислення та контрапунктична техніка композиції, що в конструктивному плані найбільшою мірою відповідає тембральним та технічним властивостям баян-акордеону. Співіснування різних стилів й напрямів у зазначену епоху – своєрідний стильовий полілог – привів до різноманіття жанрів та форм, специфічного поєднання засобів музичної виразності, оригінальності образної сфери, унікальності змістовно-сміслових пластів. Західноєвропейське бароко охоплює вокальну й музично-театральну сфери, а також «чисто» інструментальну музику. Слов'янське – зокрема, українське – барокко характеризується, значною мірою, хоровими та музично-театральними жанрами. На прикладі баянно-ансамблевого мистецтва, завдяки його тембровій багатоплановості, спостерігається реальна здатність до передачі багатоголосної поліфонічної фактури у поєднанні інструментально-ігрових можливостей з проявами музично-театрального перформансу.

Для розуміння передумов й закономірностей необарочної орієнтації в баянному мистецтві на початку ХХІ століття, варто звернути увагу на характеристики органно-клавірної музики ХVІ–ХVІІІ століть, котрі уявляються актуальними для даної сфери виконавства.

По-перше, в зазначену епоху в музичній творчості відбувається активізація інструментального начала. Одним із проявів цього процесу, крім створення оригінальних інструментальних композицій, було виникнення традиції перекладення вокальних п'єс для сольних інструментів, наприклад: арія, пісня, канцона тощо, тобто відбувається своєрідна трансформація жанрів. З цим міцно пов'язаний процес секуляризації інструментальної музики, зміщення смислового акценту з духовних жанрів на світські. Основними жанрами в органно-клавірній музиці цього періоду є соната, симфонія, сюїта, партита, канцона, фантазія, фуга, токата, прелюдія, чакона, хоральна прелюдія тощо.

По-друге, стверджується новий тип світовідчуття, який виражається в особливому емоційно-психологічному розумінні Буття. Буття – це динамічне, постійно змінне, драматичне діяння, для якого характерними є зіткнення, колізії, конфлікти, співставлення, контрасти тощо. Іншими словами, в музиці відображається не окремий стан Духу, а його процесуальність у подіях – спів-буття з іншими реаліями навколишньої дійсності.

По-третє, в образно-змістовному аспекті композиторської та виконавської творчості в центрі уваги опиняється внутрішній, духовний світ людини. На перший план виступає рефлексія, осмислення власного «Я» в контексті оточуючої дійсності. В результаті органно-клавірну музику характеризує висока емоційність піднесено-етичного плану. При цьому в творах часто в якості основного образу фігурує конкретна емоція – афект.

Особистісність в інтонуванні музичного тематизму, сконцентрованість на внутрішньому світі, на власному «Я» проявилися в такому жанровому началі, як риторика. Природно, що це не стосується танцювальних жанрів, де

стверджувалося тяжіння до віртуозності, прагнення збагачення ритмо-інтонаційних комплексів за допомогою різноманітних фігурацій та «прикрас». Особлива декламаційно-речитативна техніка тонко передавала бажання «висловити», тобто інтонаційно промовити певний «текст».

По-четверте, особливе значення в музиці Барокко мало застосування такого принципу, як антиномічність, в результаті чого виникає відчуття гармонії – «співзвуччя неспівзвучного», тобто пошук єдності в протиріччі як своєрідний прояв діалектичного закону «єдності та боротьби протилежностей».

В музичному контексті така антиномічність простежується на наступних рівнях:

- сполучення горизонталі та вертикалі, тобто органічне поєднання поліфонічної та гармонічної організації музичного матеріалу;
- співвідношення імпровізаційності розгортання тематичного матеріалу та чіткості структури як прояв антиномії «хаос й порядок»;
- антиномія в контрастуванні метро-ритмічної організації музичного часу;
- контраст вертикальних орієнтирів як антиномічна особливість просторової організації музичного матеріалу;
- органічне сполучення композиційної масштабності та інтонаційної лаконічності;
- об'єднання мажору й мінору в єдину ладо-тональну систему;
- рівноцінність світських й духовних жанрів;
- закріплення у викладенні музичного тематизму так званої «барочної інтонації»;
- риторичне запитання, тобто одночасне «озвучення» питання та відповіді, глибинний смисл чого отримав символічне значення в інтонуванні декламаційно-речитативних музично-тематичних утворень.

Всі зазначені особливості музичного мистецтва епохи Барокко тою чи іншою мірою проявляються в баянній та баянно-ансамблевій літературі, що

дозволяє віднести до напряму *необарокко*, безумовно, такі твори, як: «Поліфонічна Сюїта» (1977) М. Чайкіна; «Імпровізація і бурлеска» (1989), «Сюїта» (1990) Ю. Шамо; «Імпровізація і токата» (1977), «Ретро-сюїта» В. Губанова; «Мадригал» (1975), Сюїта у трьох частинах для дуету (1994), «Прелюдія і токата» (1999) В. Зубицького; «Бассо-остинато» Є. Кураєва; «Два канони» (1972), «Прелюдія і фуга-скерцо» (1972) А. Мухи; «Токата соль-мажор» (1960), «Токата фа-мажор» (1961) К. Мяскова; «Концерт-барокко» (2002) В. Ніколаєва; «Адажіо» О. Олексієнко; «Партита» В. Подвали; соната № 1 «Passione» (1985–1989), «Бахіана. Медитація на тему ВАСН» (1986), «Kyria Eleison» (2003) В. Рунчака; «Сюїта» (1994) Л. Самодаєвої; «Ретропрелюдія» Ю. Скорка; «Токата» (1995) О. Скрипника; «Токата» В. Стеценка; «Прелюдія і токата» (1959) Г. Шендерьова; поліфонічні п'єси О. Щетинського; «Сонатина у старовинному стилі» (1965) І. Яшкевича тощо.

Щодо проявів суто *неокласицистичного* напряму, то, перш за все, це стосується того факту, що процес академізації баянно-виконавського мистецтва характеризувався створенням оригінальних творів, головною ознакою яких було відтворення класичних жанрово-інструментальних традицій формобудови: від мініатюри до масштабних багаточастинних концертів, сюїт, партит тощо. В таких жанрах працювали майже всі композитори. В баянно-ансамблевій сфері особливого значення набувають твори В. Власова, І. Гайдєнка, Ю. Гомельської, А. Загайкевич, В. Зубицького, А. Карнака, В. Ларчикова, С. Пілютикова, В. Польової, Л. Самодаєвої, К. Цепколенко, Ю. Шамо, О. Щетинського та ін.

Як зазначалося вище, поява будь-якого неонапряму приводить до виникнення такого феномену як «діалог». У працях М. Бахтіна та В. Біблера ([22]) діалог розглядається як ситуація співіснування принципово нетотожних культур мислення, різних форм свідомості. Очевидно, що така точка зору безпосередньо асоціюється з барочною формулою «антиномії» (існування протилежних, але однаково обґрунтованих явищ). Мається на

увазі такий різновид міжкультурної взаємодії, при якому активний обмін змістами та смислами відбувається при зберіганні їх самотності.

Поширення неоромантичних та неоімпресіоністичних тенденцій пояснюється тим, що художньо-естетичний ліричний (лірико-драматичний) жанрово-стильовий напрям генетично притаманний баянному мистецтву в зв'язку з фольклорним походженням, що відобразилося як на ранньому етапі музикування (аматорському та напівпрофесійному), так і у подальшому розвитку в контексті таких напрямів, як фольклоризм та неофольклоризм.

Крім того, технічні можливості та виражальні властивості баяну не тільки відповідають вимогам щодо вираження лірико-драматичного начала в музиці, але й сприяють ескалації емоційно-психологічного впливу при створенні певної художньо-естетичної образної сфери. Підкреслимо, що ці ж саме фактори мають непересічне значення у відтворенні таких особливостей імпресіоністичного стилю, як гнучкість інтонування, витонченість динамічних градацій, миттєвість емоційних станів, процесуальність формотворення, невловимість образно-тематичних утворень тощо.

І, нарешті, багатотембральна фактура баяну є одним з факторів, які обумовлюють звертання до романтико-фантастичних образів, що надалі отримало продовження на початку ХХ століття у відтворенні абстрактно-містичної тематики в контексті естетики постмодернізму.

Як одні з найбільш показових творів з точки зору неоромантизму та неоімпресіонізму можна назвати такі, як: «Романтична сюїта» № 2, «Зимовий ескіз» (1985), «Легенда» (1983), сюїта «Образи», «Дощ у Парижі» (2002) В. Власова; «Фантастична сюїта» у 5-ти частинах (1989), 1 та 2 «Образи» А. Сташевського; «Характерна сюїта» (1983), «Диптрих», «Веснянка і гопак» Г. Шендерьова; «Романтична сюїта» (1988) В. Пацукевича; Сюїта 1 та «Ескізи» (2009) О. Колосовської; Сюїта № 2 «Романтична» А. Білошицького; «Імпровізація і бурлеска» (1989) Ю. Шамо; «Impressions» В. Зубицького; «Ліричний вальс» (1991) В. Дикусарова; «Вальс», «Мазурка», «Полька» В. Дяченка; «Жалібна музика пам'яті Вл. Золоторьова» (1978); «В

наслідування Й. Штраусу» (1988); «Шість медитацій за Ш. Бодлером» (1988), «Поема про кохання» (1999), «Елегія» (1999) В. Золотарьова; Соната (1988) Ю. Іщенка; Соната (1985) Г. Ляшенка; «Червоні вітрила» (альбом-сюїта за повістю О. Гріна, 1968) К. Мяскова; «Фрески» А. Онуфрієнка; «Драматична поема» (2003) В. Подгорного; «Echos» (1999) В. Польової; «Маленька сюїта» (2001) Ю. Шамо та ін.

Серед перекладень в цих стильових напрямках зазначені, наприклад: «Чардаш» В. Монті (В. Дяченко, І. Яшкевич); «Полонез» М. Огінського, Друга Українська рапсодія М. Лисенка (М. Різоль); «Італійська полька» С. Рахманінова, «Вечірня пісня» В. Стеценка, «О, дитя» П. Чайковського, «Скерцо-тарантела» Г. Венявського, «Хабанера» П. Сарасате, «Чарівний розмарин» Ф. Крейслера, «Фінал» концерту для кларнета К. М. Вебера, «Неаполітанська тарантела» Дж. Россіні (І. Яшкевич); в репертуарах ансамблів баяністів – твори М. Глінки (Увертюра і «Марш Чорномора» до опери «Руслан і Людмила»), П. Чайковського («Італійське капричіо» ор. 45, «Неаполітанський танок», «Танець маленьких лебедів»), Вальси та інші танці Й. Штрауса, «Дитячий куточок» К. Дебюсі, «Сон в летнюю ніч» Ф. Мендельсона, «Пори року» А. Вівальді та ін.

В сучасному українському музикознавстві значна увага приділяється естрадно-джазовому напрямку в музичній культурі. Як зазначає А. Черноіваненко, «цей найважливіший пласт сучасної культури проклав у мистецтві нові шляхи, що відбивають прагнення нашої епохи – прагнення до радикального поновлення творчості, виразних засобів мистецтва у порівнянні з попередніми музичними епохами художньої класики» [266, 95–96]. Спостерігається втілення та ствердження ідеї розриву з європоцентризмом у музичному мисленні поряд з формуванням «неоевропоцентризму» [253]. Протиставлення джазово-естрадних тенденцій європейській культурі сприяло поширенню меж популярно-демократичної сфери академічного виконавського мистецтва.

Особливого значення в розвитку цієї сфери набуває розширення інструментальної складової джазового стилю. Ще на початку 1920-х років в джазових оркестрах та ансамблях застосовуються акордеони та баяни. Технічні і тембральні властивості цих інструментів, як стверджують дослідники (А. Черноіваненко [266], М. Булда [35; 36], А. Цукер [254], О. Чайка [257], М. Черепанин [259]), дозволяють відобразити в фактурі джазових композицій для баяну ознаки таких різновидів джазу, як ново-орлеанський (аналог гетерофонії), чикагський (аналог гармонічної поліфонії), свінг бі-боп (аналог гомофонно-гармонічної фактури), кул (лінійна хроматична поліфонія), «вільний джаз» (гетерофонія нового типу, наприклад, алеаторика). Паралелі між класично-академічними та джазовими стилями наводяться за концепцією Д. Ухова [266, 101].

На сучасних престижних міжнародних конкурсах баяністів-акордеоністів вже затверджено номінації естрадно-джазової музики. Серед українських виконавців у цьому стильовому напрямку набули визнання заслужений артист України В. Мурза, заслужений діяч мистецтв України В. Власов, баяністи-виконавці В. Романько, В. Черников, А. Данилін та ін.

Передумови поширення джазово-естрадної практики в баянному мистецтві можна сформулювати наступним чином:

1. Можливість загострення унікальних можливостей даного інструменту в контексті виражальних засобів саме цього жанрово-стильового напрямку.

2. Не меншого значення набули пошуки нових тембральних можливостей на шляху загальної тенденції оновлення усталених стилів.

3. Особливу роль в засвоєнні естрадно-джазової культури відіграло фольклорне походження баяну як одного з «наймолодших» концертних інструментів.

4. Неухильний процес професіоналізації та академізації баянно-акордеонного мистецтва безпосередньо пов'язаний з практичними досягненнями та науковими наробітками в сфері виконавської майстерності,

можливостями ознайомлення та обміну досвідом в опануванні різноманітними стилями й напрямками, багатими технічними та художніми властивостями інструменту, схильністю до ігрової театралізації сценічного виступу, а також з перспективою подальшої модернізації конструктивно-технічних параметрів.

М. Булда, комплексно досліджуючи еволюційні процеси стильових напрямів естрадно-джазової музики в акордеонно-баянному мистецтві української культури [35; 36], пропонує хронологію, яка відображає основні етапи розвитку репертуару, концертно-професійної діяльності, вдосконалення музичної мови та відтворення естрадно-джазових прийомів гри, художніх аспектів інтерпретації тощо.

Перший етап – 1920–1940-і роки – дослідниця визначає як стадію *професійного становлення* естрадно-джазової музики в акордеонно-баянному мистецтві, яка характеризується розвитком даного виду музикування в популярних пісенно-танцювальних жанрах, цілеспрямованому використанні баяну (акордеону) в ролі солюючого та акомпануючого інструменту в джаз-оркестрах та інших аматорських й напівпрофесійних колективах. Природно, що репертуар колективів з участю баяну (акордеону) того часу складався, переважно, з перекладень найбільш популярних джазово-естрадних творів.

На другому етапі – 1950–1980-і роки – відбувається залучення баяну (акордеону) до професійної концертної практики, що зумовлює формування стадії *філармонічної спеціалізації* в цій галузі народно-інструментального виконавства. Саме в цей час зазначені інструменти самостверджуються в контексті сольного та оркестрово-ансамблевого професійного виконавства філармонічних естрадно-джазових колективів, з'являється оригінальна література цього жанрово-стильового напрямку. Українське акордеоно-баянне мистецтво набуває характерних індивідуально-стильових рис й демонструє свої досягнення не тільки на всеукраїнському, але й на міжнародному рівні. Серед найбільш відомих творів цього жанрово-стильового напрямку на

зазначений час: Скерцо («Екзотичний танець», 1968), «Джазова сюїта» (1970), «Боса-нова ля-мінор» (1973), «Естрадно-джазові п'єси» (1989-1992) В. Власова; Партити № 1 в стилі джазової імпровізації (1978), «Ти, мій Пезаро» (джаз-вальс, 1989) В. Зубицького; «Коханий мій» (концертна транскрипція на тему пісні Дж. Гершвіна, 1980) В. Подгорного та ін.

Третій етап – з 1970-х років по сьогоднішній день – М. Булда характеризує як перехід від удосконалення філармонічної спеціалізації до стадії *академізації*. Подальша професіоналізація концертної діяльності баяністів супроводжується підвищенням уваги до розробки методичних принципів професійної освіти й створення оригінальної літератури, яка характеризується індивідуалізацією художньо-виконавських традицій, формуванням високого професійного еталона виконавства в зазначеній сфері. Яскравими прикладами на цей час є такі твори, як: «Карпатська сюїта» (версія для тріо - 1999), «Partita concertante № 2 in modo di jass improvisation» (1990), «Ommaggio ad Piazzolla» (1999), «Sunny day» (2000) В. Зубицького; «Джазова п'єса» В. Губанова; «Ретро-сюїта» (2002) В. Подгорного; «Ретро-сюїта» В. Стеценка; «Караван» В. Новікова; «Німе кіно», «Кроки», «Нічна варта», «Старий мерседес», «Звуки джазу», «Бассо-остинато», «Ранчо веселого Джека» С. Тихонова; «Рондо-капричіозо» Вл. Золотарьова та ін. Вагоме місце займають, також, численні перекладенні творів, наприклад, А. П'яцолі, С. Абреу, А. Джойса, Р. Гальяно, А. Флоссена, Т. Хейда тощо. Музикознавці – наприклад, М. Булда [35; 36], В. Васильєв [40], Д. Голяка [56], Д. Кужелев [157], С. Платонова [201; 202], А. Семешко [225], А. Сташевський [233], А. Цукер [254], М. Черепанин [259], А. Черноіваненко [266], О. Шевченко [276] – підкреслюють прогресивність та перспективність естрадно-джазового напрямку в баянному виконавстві з точки зору загальної тенденції підвищення творчого потенціалу, збагачення арсеналу музично-інтонаційних та артистично-театральних засобів художнього впливу, що, в цілому, підтверджує ідею природного функціонування естрадно-джазової музики в сучасному баянному мистецтві.

А. Черноіваненко підкреслює, що «опанування чутливості реагування на джазовий комплекс, вміння розпізнати “парадигму свінгу” у фактурних структурах баянної літератури створює стилістичний діапазон, об’ємність динамічних і алогічно-ритмічних засобів, запліднюючих професійне мистецтво баяністів перспективами взаємодій та зв’язків, що формують нові шляхи виконавської та композиторської музичної творчості» [266, 109].

В останні десятиліття особливого значення набуває звернення до камерно-інструментальної музики для різних ансамблевих складів, включаючи баянні колективи. Саме цей напрям відкрив нові технічні та виражальні можливості баяну, сприяв пошукам у сфері конструктивно-технологічних інновацій та з точки зору вдосконалення прийомів звуковидобування. Особливу увагу композиторів та виконавців привертають перспективи поширення звуко-фарбових меж за допомогою оновлення гармонічної мови й переосмислення тембральної знаковості цього інструменту.

Музикознавці, звертаючись до проблем вивчення новітніх течій та тенденцій в світі музичного мистецтва, так чи інакше намагаються дати обґрунтоване і, разом з тим, ємке й концепційне визначення поняттям «авангард», «модерн», «постмодерн», «сучасна музика», «нова музика» тощо ([4; 59; 61; 64; 106; 108; 109; 110; 120; 164; 233; 260; 261; 267; 276]). Зазначені роботи свідчать, що актуальність цього аспекту не залишилася й поза увагою діячів у сфері баянно-акордеонного мистецтва. Опорними в цьому контексті на сьогодні можна вважати такі узагальнюючі положення:

- «сучасна» та «нова» музика є принципово різними поняттями так само як і «модерн» та «авангард»;
- висловлювання «сучасний авангард» або «неоавангард» не мають концепційного сенсу;
- «поняття “авангард” не є доцільною та професійно правомірною термінологічною характеристикою найсучасніших напрямків у музиці 90-тих років ХХ та на початку ХХІ ст. <...> після усіх стилів, скажімо з приставкою

нео: неокласицизм, неоромантизм, неоімпресіонізм, або просто пуантилізм, сюрреалізм та ін. а також різновидів технік композиції, як то: модальність, серійність (додекафонія), серіальність (структуралізм), алеаторика та ін., відомих вже у ХХ ст., людство нічого принципово нового ще не вигадало. Тобто згаданий період можна охарактеризувати як накопичувальний, а на початку нового століття все це вже **класика нової музики**» [109, 151];

- різноманіття технік й стилів, що характеризує сучасну композиторську творчість, останнім часом часто визначають як техніку «ф'южн», яка ще не отримала більш-менш вагомої розробки в баянно-виконавському мистецтві;

- найсучасніші напрямки розвитку музичної думки в основному концентруються навколо поняття «нова музика» або «постмодернізм»;

- в зв'язку з вище сказаним в музикознавстві стверджується поняття «модерн-акордеон», яке підсумовує історичний розвиток інструмента, особливо з 60-х років минулого століття (назви «акордеон» та «баян» в даному випадку є тотожними) та визначає «переусвідомлення та реалізацію його природних інтонаційних можливостей у *новому “звуковому полі” на новій музиці*» [109, 151];

- створення *нової музики (модерн-акордеон)* для баяну-акордеону перш за все характеризується створенням високо естетичної оригінальної літератури, тобто написаної спеціально для цього інструмента, що є необхідним фактором академізації цієї сфери виконавства;

- композиторська творчість, спрямована на написання творів для «модерн-акордеону» відзначається такими специфічними ознаками, як симфонізм розвитку музичної думки, масштабність тембральної драматургії й особлива оркестровість мислення (наприклад, твори В. Золотарьова, В. Подгорного, В. Власова, В. Зубицького, А. Білошицького, В. Рунчака, А. Сташевського та ін.);

- саме вказані характеристики композиторського підходу до рішення творчих завдань сьогодення привертають увагу до широких можливостей

однотембрових ансамблевих баянних складів або змішаних колективів за участю цього інструменту;

– створення композицій саме для баянних ансамблів ще не отримало достойної практичної реалізації, але ця сфера вже зазначається як одна з найбільш перспективних поряд з репертуарним забезпеченням колективів змішаного складу, наприклад орган і баян (А. Дубій), віолончель з акордеоном (Є. Черказов), скрипка й баян (І. Єргієв), баян та камерний ансамбль (І. Єргієв, В. Мурза, О. Міщенко), баян з камерним оркестром (І. Єргієв, В. Мурза та ін.), з духовим оркестром (І. Єргієв), з симфонічним оркестром (П. Фенюк, В. Мурза та ін.). При цьому залишається поширеною практика перекладень та транскрипцій;

– фонічно-сонорні можливості баяну, можливості утворення так званого «мега-тембру» все більше привертають увагу композиторів-«небаяністів», наприклад, Є. Станковича, К. Цепколенко, Г. Ляшенка, Л. Самодаєву, Ю. Гомельську, В. Ларчікова, В. Щетинського, В. Польову та ін.;

– твори в стилі «модерн-акордеон» демонструють значне поширення смислотворення в образно-змістовному плані з орієнтацією на абстракціонізм: тенденція до звуковираження таких явищ, як релігія, міфологія, фантастика, містика, параномалія, скривлений простір, космос, сни, психологічні стани тощо, наприклад: «Сім слів Христа» С. Губайдуліної; «За тінню звука» Ю. Гомельської; «Три щиросердності», «Delires II. Alhimie du Verbe» (2001), «Формули» (2002), «Quasi sonata» Л. Самодієвої; «Duel-Duo по. 5» (1995), «Як нитка увірветься, годі їй зібрати всі перли знов» (1996), «Знесиллям зламані народи... Цвинтарна музика» (2000), К. Цепколенко; «Слов'янські боги» (2003) С. Азарової; Концертні партити А. Білошицького (1990, 2003); «У лабіринтах душі, або terra incognita» (2000), «У сузір'ї Центавра» (2003) В. Власова; «Esse НОМО» А. Гайденка; «Музика на кінець тисячоліття» (1999) В. Зубицького; «SATory» (1998) А. Карнака; «Ave Maria Stella» (1995-98) В. Ларчікова; «Інтриги» (2002) С. Пилутикова; «Accordion»

(2005) В. Рунчака; «Монолог-хід» (1994) А. Сташевського; «Двоє... паралельно... не перетинаються» (1996) О. Щетинського; «Пісня сходження» на псалом № 130 (1997) Є. Юрцевича та ін.

Таким чином, можна зазначити, що жанрово-стильова палітра баянного мистецтва протягом своєї еволюції та на сьогодні повною мірою демонструє всі художньо-естетичні стилі, напрями і течії, які характеризують загальну еволюцію українського музичного мистецтва, в їх хронологічній послідовності та синхронному співіснуванні з відповідною специфікою даного інструментарію.

Сучасний етап у розвитку музичного мистецтва і культури характеризуються, перш за все, наявністю складної полістилістичної, поліжанрової і, навіть, «полісміслової» ситуації в художній естетиці, що є визначальною ознакою постмодернізму. З цієї точки зору постає питання про актуальність парадигми «діалогу» в композиторській і виконавській творчості.

Апелюючи до концепції О. Самойленко [219; 221] можна навести таке узагальнення: діалог уявляється своєрідною «пам'яттю часу», яка ніби «згортається» в жанрово-стильову модель, котра відображає типологічні ознаки далекої епохи та інтегрується в сучасності, «проростаючи» в її культурний шар. Інтеграційним же підґрунтям «озвученого» діалогу епох й культур, національних та інтернаціональних традицій, жанрових й стильових взаємодій стають загальнолюдські ідеали, що через творчу об'єктивізацію формують духовну атмосферу життя та діяльності. Тобто діалогічна антиномія (неконфліктна) підіймається на високий філософсько-естетичний, світоглядний рівень. Саме така узагальнююча позиція відповідає не тільки композиторській, але й значною мірою виконавській творчості.

Враховуючи вище сказане необхідно підкреслити, що саме діалогічність таких антиномій, як «фольклорне – професійне», «народне – академічне», «традиційне – новаторське», набуває особливого значення в контексті утворення гнучкої системи співвідношення культуровідповідних та

культуротворчих тенденцій в репертуарному забезпеченні баянно-ансамблевого виконавства. Отже, основними характеристиками жанрово-стильового спектру в зазначеній сфері слід вважати:

1. Фольклорний напрям та похідний від нього фольклоризм мають подвійну характеристику. По-перше – це, безумовно, культуровідповідні тенденції в розвитку баянно-ансамблевої літератури, бо природно спираються на усталені творчі традиції, норми мислення, естетичні ідеали та світоглядні позиції. По-друге, саме цей жанрово-стильовий пласт став вихідним з точки зору репертуарного забезпечення зазначеної сфери виконавства в процесі еволюції від аматорсько-напівпрофесійного музикування до професійно-академічного виконавського жанру. Саме в цьому уявляється культуротворче значення фольклорного напрямку. Аналогічна ситуація спостерігається й відносно всього пласту перекладної літератури.

2. На особливу увагу заслуговують такі напрями, як неоромантизм, неокласицизм, необарокко, неоімпресіонізм, неофольклоризм. При цьому необхідно окреслити принципово культуротворче значення оригінальної літератури, яка репрезентує потужний творчий потенціал композиторів щодо переосмислення традиційних жанрово-стильових моделей минулих часів. Саме ці моделі набули значення своєї «творчої лабораторії» в процесі еволюції композиторського мислення.

3. Звернення до джазового напрямку (в академічному розумінні цього явища) має особливе значення з точки зору функціонування такого феномену, як діалог культур. Формування нових художньо-естетичних концепцій в результаті об'єднання виражальних можливостей зовсім різних стилів має, безперечно, культуротворче значення.

4. Щодо такої репертуарної складової як транскрипції та створення джазово-естрадних композицій на популярно-відомому матеріалі, то треба зазначити, що при їх безумовній культуровідповідній орієнтації, культуротворче значення уявляється в прагненні піднесення цього жанрово-

стильового напрямку на високий професійний та культурно-естетичний рівень.

5. Переважно культуротворчим є пласт так званої «нової музики» для баянних ансамблів та колективів змішаного типу. Йдеться про такі стильові напрями, як модерн, авангард, постмодерн. Сучасний стан концертно-фестивальної та конкурсної практики як на всеукраїнському, так і на міжнародному рівні доводить, що саме в цих напрямках акумулюється надзвичайний творчий потенціал зазначеної сфери виконавства.

Таким чином, можна зробити висновок, що на сучасному етапі репертуарна сфера баянно-ансамблевого мистецтва при поважному відношенні до творчих надбань й традицій (культуровідповідність) демонструє неухильний зріст саме культуротворчих тенденцій.

Висновки до Розділу 2

Розгляд питань, що мали з'ясувати значення баянно-ансамблевого мистецтва в музичній культурі України ХХ – початку ХХІ століття дозволив виявити особливості його формування та еволюції як виконавського жанру з відповідними процесами професіоналізації й академізації, поширенням кола соціокультурних функцій та удосконаленням розгалуженого жанрово-стильового спектру репертуарного забезпечення.

Результатом є наступні висновки.

Академізація народних інструментів – і, в першу чергу, баяна-акордеона – та професіоналізація виконавства на них є визнаним фактором розвитку музичної культури як в Україні, так і поза її межами. Логічним наслідком цього є створення ансамблево-оркестрової однотембрової художньо-музичної єдності, що обумовила формування та еволюцію баянно-ансамблевого виконавського жанру.

Баянно-ансамблевий жанр не залишився на рівні аматорського музикування з природним для того часу (кінець ХІХ – початок ХХ ст.)

переважним використанням в напівпрофесійних культурних заходах. Його розвиток демонструє неухильний зріст художньо-естетичних можливостей, що мало безпосередній вплив на творчі пошуки композиторів та виконавців.

Про це свідчить й еволюція соціокультурних функцій баянно-ансамблевого виконавства: від побутово-розважальних до елітарних, духовно-просвітницьких, що поступово формувало могутній культуротворчий потенціал даної сфери музичної творчості.

Жанрово-стильовий спектр баянно-ансамблевого репертуару являє собою творчий діалог культур у загальному культуро-освітньому просторі. Такий дискурс А. Гончаров визначає, як «осмислення сучасної художньої картини світу та усвідомлення своїх надбань в загальній палітрі досягнень музичного виконавства, співставлення етнокультурологічного модусу в системі сучасної світової культури» [57, 92].

Баянно-ансамблеве виконавство на сучасному етапі неухильно претендує на одне з провідних місць в контексті елітарного професійно-академічного мистецтва та репрезентує культуротворчий потенціал «репертуарних здобутків» (тер. С. Калмикова, [129, 148]).

РОЗДІЛ 3

ПОЕТИКА БАЯННО-АНСАМБЛЕВОГО МИСТЕЦТВА

3.1 Феномен духовності як культурологічна категорія в контексті баянно-ансамблевого мистецтва

Постійне поширення та розгалуження царини наукознавчого інтересу до виконавського мистецтва, актуалізація все більшої кількості загальних методологічних підходів та вузькоспеціалізованих методів його дослідження підкреслюють вагомість значення цієї соціокультурної форми творчої діяльності та необхідність її системного вивчення. В такому контексті останнім часом привертає увагу науковців таке поняття як «поетика». Крім суто метафоричного використання воно також отримало певне визнання з точки зору пізнання художньо-естетичної цілісності явищ мистецтва, наприклад: поетика стилю [170], музичної хореографії [1], музично-образного змісту [10; 187; 188], структурна поетика музичного твору [15], поетика оперного жанру [171; 231], понятійно-термінологічний апарат поетики [175], поетика жанру [207] тощо. Особливе місце в цьому ряді посідає наукова концепція Ю. Вахраньова щодо визначення й вивчення поетики виконавства [41].

В результаті розвитку наукової думки поетика, в залежності від обраного об'єкту дослідження, включає теоретичну, історичну та практичну системи, які характеризують відповідні аналітичні й творчі сфери діяльності з притаманним для них методологічним підґрунтям. Культурологія, як наука про теорію та історію культури, безумовно включає в об'єктну сферу всі три зазначені системи, в останню з яких – практичну – входить виконавське мистецтво як специфічна соціокультурна форма культуротворчої діяльності.

Це стало одним з відправних пунктів у зверненні до концепції Ю. Вахраньова, провідною ідеєю якої є те, що поетика, вивчаючи елементи та організацію, тобто формальні моменти художнього цілого, може бути

використана у відношенні виконавства у випадку його розуміння як мистецтва інтерпретації. Науковець зазначає, що виконання як таке, в даному аспекті, репрезентується як окремий предмет виконавського мистецтва, як твір митця-виконавця, який об'єднує суб'єктивні та об'єктивні сторони процесу пізнання в системі відповідних названим сторонам художніх засобів [41, 32]. В цьому простежується безпосередня аналогія методологічних засад між загальною поетикою та культурологічним музикознавством: спільність логіки в системі «розуміння-пізнання» не порушується, а, навіть, підкреслюється в результаті поширення, збагачення й розгалуження спеціалізованого понятійно-термінологічного апарату.

Таким чином, вивчення художньо-естетичних засобів виразності та організації музичного твору корелює з емпіричним досвідом виконавця і безпосередньо відображається в представленій ним концепції, тобто інтерпретації. Саме інтерпретація, як наголошує Ю. Вахраньов, здібна до змін, що забезпечує динамічність поетики як вчення про цілісну, внутрішньо-зовнішню систему художніх засобів виконавського процесу [41, 33]. Таке акцентоване розуміння виконавства як мистецтва інтерпретації підкреслює його значення в процесах комунікації духовних цінностей в межах суспільної культури. Безумовно, що даний аспект стосується будь-яких виконавських жанрів. Але звернемо увагу на наукові й методологічні розробки М. Давидова (київська баянна школа), який вперше в Україні обґрунтував методологічне значення художньої інтерпретації як фактору удосконалення виконавської майстерності [67; 68; 73; 81].

Таким чином, виконавську інтерпретацію, зрештою, можна визначити як актуально-об'єктивізовану форму буття твору, що являє собою об'єкт виконавської поетики як оригінальної філософсько-естетичної галузі культурологічного музикознавства із застосуванням відповідних специфічно-спеціалізованих методологічних засад.

Виконавство, як специфічна соціокультурна форма об'єктивізації музичного твору та практично єдиний засіб забезпечення його збереження у

теперішньому та продовження його буття у майбутньому, має особливі можливості у зв'язку з такими функціонально-визначальними властивостями як комунікативна спрямованість та сугестивність психологічного впливу на реципієнта. Саме цей аспект, останнім часом, найбільш привертає увагу з точки зору феномену «духовності», значення якого постійно підвищується не тільки в контексті мистецьких обривів, але й відносно життя та діяльності – буття як життєдіяльність – людства взагалі і обґрунтовано вважається провідною передумовою майбутнього всієї Світобудови. Необхідність та актуальність наукового розуміння зазначеного феномену О. Олексюк визначає за такими параметрами:

1. Кризовий стан сучасної цивілізації.
2. Необхідність виходу на якісно новий морально-естетичний рівень.
3. Мистецтву належить історична роль упередження незворотних деформацій в духовній сфері людства (суспільства).
4. Прагнення до зберігання, розвитку та формування високих цінностей на суб'єктивно-особистісному, національно-культурному та загальнолюдському рівнях [193–195].

Очевидно, що баянно-ансамблеве мистецтво має безпосереднє відношення саме до останнього пункту, оскільки поряд з морально-етичними, філософсько-світоглядними, науковими, правовими, художніми та іншими цінностями складовою духовної культури є традиції, що, безумовно, безпосередньо відображається в творах мистецтва, в педагогічній та виконавській діяльності. В цьому загальному контексті саме виконавська діяльність є репрезентантом музично-естетичних та моральних надбань і здійснює зв'язок між культурами і генераціями на основі діалогічного співвідношення культуровідповідності та культуротворчості. Одним з прикладів до даної декларації за правом можна вважати багаторівневу систему української баянної виконавської школи. В цьому відношенні важливим уявляється не тільки практичне наслідування певних традицій в процесах навчання й обміну досвідом на концертах, фестивалях, конкурсах,

іспитах, конференціях тощо, але й створення певного пласту *літератури*, присвяченої індивідуальним баянним школам, що закономірно набуло методологічного значення, наприклад: Ю. Акімов (М. Різоль) [3], В. Балик (В. Золотарьов) [11], С. Бреус (А. Семешко) [32], В. Бичков (М. Чайкін) [38], В. Власов (І. Яшкевич) [48], В. Заєць (М. Давидов) [74; 75], А. Душний (А. Онуфрієнко) [97], С. Димченко (М. Різоль) [90], М. Лисенко (квартет баяністів Київської державної філармонії) [168], збірка матеріалів пам'яті О. Шевченка [183], О. Назаренко та О. Кононова (В. Подгорний) [186], А. Стельмашенко (К. Мясков) [234], Б. Пиц (М. Обертюхін) [200] та ін.

Другим, на менш важливим, прикладом культуровідповідного зв'язку культур та генерацій є значний *репертуарний пласт*, призначений для збереження й соціокультурної комунікації народно-інструментальних традицій і зразків української та світової музичної класики, наприклад: транскрипції та перекладення для ансамблів баяністів А. Батршима, численні аранжування для тріо В. Богорядова, ансамблеві інструментовки В. Восьмірова, ансамблеві аранжування Ю. Голоднюка, перекладення та аранжування для тріо Ю. Дебеляка, перекладення для дуету В. Дяченка та для квартету І. Журомського, перекладення для тріо В. Карпія, обробки для баянних ансамблів П. Ковшара, перекладення для дуету Є. Кураєва, ансамблеві аранжування В. Лебедева та В. Лохвицького, перекладення, інструментовки та обробки для ансамблів Е. Мантулева та багатьох інших (див. Додаток Ж).

Поняття «духовність» часто ототожнюють з поняттям «духовна культура», яку розуміють як систему знань та світоглядних ідей, притаманних конкретній культурно-історичній єдності або людству в цілому та втілених в пам'ятках творчої діяльності. На відміну від інших видів мистецтва, музика потребує наявності зв'язуючої ланки між автором та реципієнтом. Більш того, ця «ланка» невід'ємна від суб'єктивно-особистісної причетності до творчого процесу, бо виконання музичного твору є індивідуальною діяльністю, спрямованою на самоусвідомлення та

репрезентацію змістовно-сміслового та емоційно-психологічного планів музичного явища. Саме це стало підґрунтям для представниці одеської баянної школи А. Черноіваненко у визначенні музично-інструментального мистецтва як феномену культури [264].

В результаті аналізу західноєвропейських філософсько-світоглядних концепцій періоду від Сократа і Платона до Гегеля та Шелінга, досліджених у монографії О. Доброхотова [91], можна зробити висновок, що духовність – як один з аспектів категорії «буття» – є одним з найбільш ефективних факторів відродження порушеної гармонії світобудови взагалі та людства зокрема. Це, в першу чергу, стосується того, що вона (духовність) так чи інакше проявляється у відношенні до природи, у відносинах між людьми та у самоусвідомленні індивіда. Своєрідне відображення цих трьох базових позицій можна спостерігати в баянно-ансамблевих творах та творах для змішаних складів за участю баяна (див. Додатки Ж, И):

а) «відношення до природи»: «Вечір в горах» (дуєт), «Над Сеною» (дуєт) А. Гайденка, «Карпатська сюїта» (тріо) В. Зубицького, «Ноктюрн» (ансамбль баяністів) О. Іванька, «Українська рапсодія» М. Чайкіна (для тріо та квартету), соната-експромт «Буковинська» В. Власова (для баяна з ударними), «Фольк-капричіо» для баяна і віолончелі В. Губи, «Sunny day» для флейти, віолончелі, ф-но та баяну В. Зубицького, «Серпнева п'єса» для баяна, ф-но і двох віолончелей В. Ларчикова, «Echos» для сопрано, скрипки, акордеона (баяна) та ф-но В. Польової, «Тихо над річкою» для двох дитячих голосів та ансамблю баяністів В. Рунчака, «Коли місяць сходить» на вірші Ф. Г. Лорки для сопрано, флейти, баяна, скрипки та віолончелі Л. Самодієвої, «Оранжевий кактусів» (для скрипки, гітари і баяна) та «Містерія сонця» (для баяна і ф-но) С. Ярунського та ін.;

б) «відносини між людьми»: Фантазія на теми пісень Великої Вітчизняної війни (для дуєту) Ю. Алжнева, «Здравейте другарі» (для дуєту) та «Куплети безробітного» (для дуєту) А. Гайденка, «Святкове інтермецо» (для дуєту) В. Гальчанського, Фантазія на теми пісень В. Андрющенка про

Північ та Чукотку (для квартету) В. Дигусарова, «Поема про кохання» (тріо) В. Зубицького, «Фантазія» на теми пісень Великої Вітчизняної війни для тріо В. Лебедева, «Бурлаки» (тріо) А. Мухи, 5 концертних п'єс на теми пісень соціалістичних країн (для дуету) К. Мяскова, «Страсти за Владиславом» (симфонія для баяна, читця, рок-гурту, відеоряду та симфонічного оркестру) В. Рунчака, «Дуель-дуо № 5» (для скрипки і баяна) та «Знесиллям зламани народи... Цвинтарна музика» (для баяна та відеоряду) К. Цепколеко, «Діалоги» для скрипки і баяна Ю. Шамо, «Двоє... паралельно... не перетинаються» для кларнета і баяна О. Щетинського та ін.;

в) «самоусвідомлення»: «Шість медитацій за Ш. Бодлером» для дуету В. Зубицького, «Фуга», «Поема» та «Токата» для дуету В. Стеценка, «Маленька сюїта» для дуету Ю. Шамо, перекладення музично-сценічного твору П. Хіндемита «Художник Матіс» (для квартету баяністів та органולי) В. Ронжина, «Метаморфози» для баяна, ф-но, скрипки та віолончелі І. Гайденка, «Не віддалившись від землі» для скрипки, баяна та гітари А. Загайкевич, «Lacrimosa» (для двох баянів, флейти та віолончелі) та «Музика на кінець тисячоліття» В. Зубицького, «Ave Maria Stella» для скрипки і баяна В. Ларчикова, «Пісні невинності» на вірші В. Блейка для сопрано, акордеона (баяна) та кларнета В. Польової, «Kyria eleison» для скрипки і баяна В. Рунчака, «Три откровения» для баяна та скрипки Л. Самодаєвої, «Як нитка увірветься, годі їй зібрати всі перли знов» для саксофона, перкусії, баяна та контрабаса К. Цепколенко та ін.

Історичний аспект духовності полягає в тому, що її зміст та форма знаходяться в безпосередньому зв'язку з історією людства, вона ніби «віддзеркалює» провідні тенденції часу, тобто епохи, культурно-історичного періоду тощо. Невід'ємною складовою даної концепції є також особливості співвідношень феномену «духовності» з етнопсихологічним досвідом та етнологічним комплексом знань. В цьому ракурсі особливо підкреслюються обґрунтованість та закономірність двоспрямованості в історії розвитку духовної культури як людства, так і окремого індивіда: а) засвоєння та

усвідомлення норм та цінностей попередніх поколінь, тобто *культуровідповідна* спрямованість; б) формування, ствердження та розвиток нових еталонів, пріоритетів, ідеалів тощо, які характеризують *культуротворчі* процеси. Очевидно, що цьому аспекту відповідає фольклорний напрям в баянній літературі з подальшою еволюцією в неофольклоризм різних періодів, наприклад:

а) культуровідповідна тенденція (фольклоризм): Фантазія на дві українські народні теми В. Дяченка, «Веснянка» для ансамблю баяністів О. Іванька, обробки для баянних ансамблів П. Ковшара, «Попурі на теми українських народних пісень» для тріо та інші обробки М. Різоля, обробка української народної пісні «Ой, ти, дівчино, зарученая» для тріо Б. Кисильова, українська народна пісня «Розпрягайте, хлопці, коні» для дуету О. Давиденка тощо (див. Додатки Ж, И);

б) культуротворча тенденція (неофольклоризм): Варіації на теми двох російських народних пісень для тріо В. Власова, «Коло», «Плетениця» та «Коломийка» для дуету А. Гайденка, «Гуцульська сюїта» для квартету В. Лістратова, Фантазія на закарпатські теми для тріо К. Мяскова, «Українське капричіо» для тріо В. Подгорного, «Українська рапрсодія» для тріо та квартету М. Чайкіна, «Західноукраїнський танок» та «Веснянка» для дуету В. Зубицького, «Український сувенір» для балалайки та баяна С. Грінченка, «Волинські візерунки» О. Пономарьова та ін. (див. Додатки Ж, И).

Враховуючи концепцію «духовності» як сфери існування та розвитку культури, перевага віддається таким методологічним підходам до її вивчення, як діяльнісний, психологічний та естетичний (ціннісний). Зазначимо, що всі вони є невід'ємними складовими загально-філософського знання. В поєднанні вказаних вище методологічних підходів визначаються такі основні функції «духовності», незалежно від її концептуального визначення як феномена або, скоріше, ноумена культури ([89; 114]):

- *пізнавальна* – формування цілісного уявлення про явище дійсності як об'єкту творчої діяльності;
- *оцінювальна* – диференціація цінностей, збагачення та зберігання традицій;
- *регулятивна* – формування обґрунтованої системи норм творення та рефлексії;
- *інформаційно-комунікативна* – передача та обмін знань, досвіду тощо;
- *соціальна* – культурно-історична й суспільно-етнологічна контекстуалізація творчих та рефлексивно-пізнавальних процесів.

У зв'язку з цим переліком виникають певні паралелі з соціокультурними функціями, які були і є притаманними баянно-ансамблевому мистецтву протягом його становлення й розвитку. Об'єднання функцій «духовності» та соціокультурних функцій баянно-ансамблевого мистецтва, що буди розглянуті в підрозділі 2.1 даної роботи, дозволяють говорити про безпосередню причетність останнього до духовних процесів в українській культурі (див. Таблицю 3.1.1):

Таблиця 3.1.1

Функції баянно-ансамблевого мистецтва

Функції духовності	Соціокультурні функції баянно-ансамблевого мистецтва
Пізнавальна	Естетична Духовно-інтелектуальна
Оцінювальна	Розважальна гедоністична ігрова
Регулятивна	Консолідуєча церемоніальна етико-соціальна естетична духовно-інтелектуальна
Соціальна	Етико-соціальна комунікативна консолідуєча

Інформаційно-комунікативна	Комунікативна естетична духовно-інтелектуальна
----------------------------	--

Це тільки ті паралелі, які знаходяться «на поверхні», але їх взаємозв'язки можливо представити в ще більш деталізованому вигляді. Головне те, що даний аспект демонструє наявну причетність баянно-ансамблевого мистецтва до загальнокультурних процесів. На особливу увагу заслуговують, безумовно, пізнавальна, естетична, інформаційно-комунікативна функції в їх проєкціях на етико-соціальні проблеми. Майже століття тому подібне питання підіймав, наприклад, М. Бердяєв. Обґрунтовуючи свою точку зору на природу творчості, філософ особливо підкреслює значення індивідуально-моральних передумов виникнення потреби діяльності такого типу. Тим самим, М. Бердяєв переводить творчість в сферу етики [17, 117–138]. На сучасному етапі цей аспект знайшов продовження, наприклад, в працях О. Шевченка ([276], донецька баянна школа), В. Самітова ([218], київська баянна школа), О. Олексюк ([193–195], львівська баянна школа) та ін.

В мистецтві музичного виконавства (а також у створенні, слуханні та інших інтерпретаціях) духовність не тільки репрезентує морально-естетичну якість та психологічний стан, але й через визначення сутності артистичного «висловлення» виступає і як процес [41, 6]. За ствердженням Ю. Вахраньова, духовність – це сила виконавського втілення, особлива реальність, яка існує та діє в системі певних координат духовного простору виконавця й музики, особистості та соціуму. Тому особливо гостро постає питання про співвідношення духовності та артистизму. Останній виступає при цьому як упорядкована натхненність виконання (одухотвореність), а духовність музикування являється змістом та вищим критерієм артистичної дії [41, 6]. Як вже зазначалось в попередніх розділах, проблема артистизму посідає досить важливе місце в наукових розробках представників баянного та

баянно-ансамблевого мистецтва, наприклад: М. Давидова [67; 68], І. Єргієва [105; 107]; А. Черноіваненко [267] та ін.

Проблема духовності стає проблемою поетики виконавства, включно й баянно-ансамблевого мистецтва, тому що концепційно вона (духовність) базується на двох провідних функціях: інтерпретаційній та комунікативній. Інтегруючим фактором при цьому вважається інтонування як основа виконання. Так, наприклад, на думку Ю. Вахраньова, саме таким чином здійснюється об'єднання ідеального смислу музики й матеріальної акустики, що не можливо поза інтерпретацією і являється засобом спілкування (комунікації) [41, 11]. Саме інтонація формується під впливом сили духовної діяльності, що проявляється в інтенції (спрямованості) митця на виявлення ідеального смислу музики. Спрямованість на смисл визначає змістовну наповненість музичного вислову, тобто інтонування є імпульсом в пізнанні кожного суб'єкта культурно-музичної комунікації. Нагадаємо, що саме інтонаційна теорія склала основу загальновідомого вчення Б. Асаф'єва, який визначив музику як мистецтво інтонованого смислу [8]. До проблем інтонування як фактору комунікації в контексті баянного виконавства звертаються, наприклад, М. Давидов ([78], київська баянна школа), М. Імханицький ([123], харківська баянна школа), В. Власов [47] та А. Черноіваненко [268] (одеська баянна школа), Ю. Бай ([9], київська баянна школа), В. Дорохін ([94], київська баянна школа) та ін.

Відношення до інтонування як основи виконавської інтерпретації, що простежується в зазначених вище наукових працях, дозволяє включити його до системи культурно-інтелектуального концепту «розуміння-пізнання», яке сприяє поширенню «духовного» простору в контексті поля «людських смислів та значень» (тер. В. Загороднюка [114, 45]). Це доводить також причетність інтонування до сфери об'єктів поетики баянно-ансамблевого мистецтва.

Як зазначалося вище, вузловим моментом в естетичному підході до визначення феномену «духовність» є поняття цінності. І тут постають

одвічні питання: що є цінністю, що є загальним мірилом, загальним критерієм, що визначає цінність для людини та цінність між людьми. Прагнення людини до кінцевої цілі, котрій підпорядковується все як абсолютному масштабу, аналогічно тому, як внутрішня сутність всіх речей співвідноситься з внутрішньою сутністю внутрішніх якостей самої людини. Такої думки додержується В. Гумбольдт [63]. З точки зору музичного виконавства позиція філософа викликає певні аналогії з проблемами визначеності або досяжності (недосяжності) мети даної творчої діяльності: *кінцева мета пізнання твору – інтерпретація; кінцевий результат актуалізації інтерпретації – виконання; кінцева ціль виконання – комунікативно спрямований текст, тобто передача інформації і т.д. Співвіднесеність цілей в контексті «абсолютного масштабу» (тер. В. Гумбольдта) полягає у співіснуванні всіх сутностей і уявляється своєрідною досконалістю, що ототожнюється з «духом», «духовністю».*

У зв'язку з цим набувають особливо значення естетична соціокультурна функція баянно-ансамблевого мистецтва (в межах інформаційно-комунікативної функції духовності) й розважальна, гедоністична та ігрова соціокультурні функції – з точки зору оцінювання художньо-естетичного та змістовно-ціннісного рівня. В цьому контексті показовим є вибір творів так званого «демократичного» напрямку, тобто з урахуванням відсутності професійної підготовки слухача. В таких випадках, як правило, до концертних програм включаються народнопісенні або народно-танцювальні жанри, загальновідомі твори, транскрипції музичних композицій з кінофільмів, популярних естрадних пісень тощо, за якими вже певною мірою закріпилася досить висока художньо-естетична оцінка, наприклад: Фантазія на теми пісень Великої Вітчизняної війни Ю. Алжнева (дуєт), «Пісні перемоги» В. Гальчанського (дуєт), Концертна транскрипція «Чардаша» В. Монті С. Грінченка (квартет), «Естрадні твори сучасних композиторів в перекладенні для ансамблю баяністів-акордеоністів» (редактор-упорядник Л. Кощенко), «Фантазія на теми пісень Великої

Вітчизняної війни» В. Лебедєва (тріо), «Фантазія на теми вальсів Й. Штрауса» А. Мухи (тріо), 5 концертних п'єс на теми пісень соціалістичних країн К. Мяскова (тріо), «Концертний вальс на теми М. Майбороди та В. Соловйова-Сєдова» В. Подгорного (дует), концертні обробки М. Різоля, «Київський вальс» П. Майбороди (дует), «Полонез Огінського» (дует), концертна транскрипція І. Баха «Жарт» І. Яшкевича (тріо), Колаж на теми опери Ж. Бізе «Кармен» Є. Дербенка (тріо), «Московські вікна» Т. Хреннікова в перекладенні В. Поползіна (дует), Мелодія до к/ф «Циган» В. Зубкова та ін.

Провідною ознакою духовності вважається цілеспрямованість, яку «в усі часи та в усіх народах» убачали в регулюванні гармонії мікрокосмосу й макрокосмосу та в їх співвідношенні, що обумовлює її регулюючу функцію. В такому ракурсі особливого значення набувають такі соціокультурні функції баянно-ансамблевого мистецтва, як консолідуєча, церемоніальна, етико-соціальна, естетична та духовно-інтелектуальна (*див. Таблицю 3.1.1*).

Загальна цілеспрямованість духовності на гармонізацію проявляється в тому, що власне удосконалення творчих колективів в контексті загального прагнення до піднесення рівня професійної майстерності має творчий вплив на інших, що приводить до самовдосконалення комунікантів, в результаті чого сукупність «духовностей» як властивостей індивідуумів створює атмосферу «духу людського». До проблеми впливу виконавської творчості на слухача звертаються, наприклад, А. Черноіваненко [267] (одеська баянна школа), В. Салій [213], М. Давидов [82] (київська баянна школа) та ін.

Л. Виготський зазначає, що при розумінні духовності як категорії естетики виникає необхідність внесення певних коректив. Оскільки естетика, як наука, багато в чому виступає як вчення про такі відносини, які характеризують загальний стан, що охоплює та проникає крізь всю людину й має свою відправною точкою й центром естетичне враження, то вона (естетика) повинна розглядатися як психологія естетичної насолоди та художньої творчості [52, 11], що апелює до завдань гедоністичної,

розважальної та ігрової соціокультурних функцій баянно-ансамблевого мистецтва.

До цього ж напрямку можна віднести й концепцію А. Луначарського, який стверджував, що естетика є однією з галузей психології (цит. за [52, 13]). Таким чином, саме на перетині відповідних знань феномен «духовності» потрапляє в контекст таких наукових конструктів, як *естетика психологічних фактів* та *психологія естетичних фактів* (тер. Л. Виготського [52, 25]). В зв'язку з цим наголошується, що оскільки проблеми в розумінні «природи душі» полягають саме в метафізичних та абстрактних судженнях, то завданням естетики, таким чином, повинні бути не метафізичні побудови та конструкти, а тонкий й ретельний аналіз явища мистецтва із застосуванням методологічної бази, яка обумовлюється застосуванням понятійно-категоріального апарату з необхідних наукових сфер (естетика, психологія, філософія, культурологія, мистецтвознавство, семантика, семіотика тощо).

Зазначений аспект уявляється своєрідним «стрижнем» в дослідженнях науковців-представників київської кафедри народних інструментів В. Білоус [25; 26: 27] та В. Самітова [216; 217].

В найбільш глобальному контексті Л. Виготський формулює провідну функціональну ознаку мистецтва таким чином – *мистецтво як пізнання*, тобто пізнання мудрості, «кодування» дійових мотивацій, а також повчання й наставляння – ось, на його думку, основні задачі мистецтва. Те, що ми не можемо пізнати прямо, ми можемо зрозуміти опосередковано, шляхом іномовлення [52, 31]. А мистецтво, як відомо, є вищою формою іномовлення. В даному аспекті й здійснюється об'єднання пізнавальної функції «духовності» й таких соціокультурних функцій баянно-ансамблевого мистецтва, як естетична та духовно-інтелектуальна.

В передачі та інтерпретації духовної інформації – історична змінність мистецтва, його гнучкість та перспектива безкінечного розвитку, його безмежність. Очевидно, що практичному здійсненню та діяльній об'єктивізації даної концепції в суспільному та особистісному житті

виконавська творчість відповідає за всіма параметрами культурологічного знання.

Як відомо, у так званому пересічному розумінні, поняття «духовність» часто асоціюється з такими категоріями як «розум», «мудрість», «сутність», «творчість» тощо. З точки зору виконавського мистецтва в цьому контексті привертають увагу три основні узагальнені філософські позиції:

1. Ідеальна природа духу. Цей підхід є найбільш розповсюдженим в контексті об'єктивного ідеалізму. Так, наприклад, Джон Толанд зазначає, що незмірний та вічний Всесвіт керується Богом, котрий можна назвати розумом та духом Всесвіту. Частинами світу є все те, що в ньому закладено та охоплюється суттєвою природою, яка має досконалий розум. Цю живу силу пантеїсти вважають душею світу, розумом та досконалою мудрістю [161, 24].

Як відомо, в різних релігіях та віруваннях (незалежно від їх етногенетичних й культуро-хронологічних особливостей) музичне мистецтво посідало одне з провідних місць. А визнання специфічних сугестивних властивостей, притаманних виконавству, завжди було безпосередньо пов'язане з проблемами духовного удосконалення як на особистісному, так і на суспільному рівні. Тому воно неминуче включалося в систему своєрідних догматів, відповідних до зводу морально-естетичних законів, репрезентуючих та регламентуючих світогляд певного часу. Релігійно-культурні мотиви не обминули й авторів творів для баянних та змішаних ансамблів за участю баяна, наприклад: соната «Fatum» для тріо В. Зубицького, Л. Бьольман «Готична сюїта» для дуету, «Слов'янські боги» С. Азарової для флейти, баяна, кларнета та віолончелі, «Lakrimosa» В. Зубицького для двох баянів, флейти та віолончелі, «Ave Maria Stella» для скрипки та баяна В. Ларчикова, «Kyria eleison» для скрипки і баяна В. Рунчака, «Пісня сходження» на псалом № 130 для мецо-сопрано, флейти, перкусії та баяна О. Щетинського та ін.

2. Суб'єктивна природа духу. На сьогоднішня в загально-психологічному стані суспільства в цілому та окремої особистості зокрема

спостерігається неухильне зміцнення та концентрація інтровертно-суб'єктивістських тенденцій. Таке тотальне занурення в глибини людського «мікрокосмосу» Л. Шаповалова, наприклад, пояснює тим, що серед множинних проявів Буття людського духу в культурному просторі чільне місце належить саме рефлексії, яка знаходить своє вираження, в першу чергу, в творчості будь-якого виду [274; 275].

«Рефлексивна свідомість – особливий рід інтонаційного мислення та його результат – рефлексивний образ, який є аналогом людини, яка мислить, страждає і через це пізнає світ (*homo cognitio*)» [274, 2]. «*Homo cognitio*» трактується В. Шаповаловою як смислова модель світу (там само). Це ототожнює творчість та духовність – через категорію «рефлексія». В контексті баянного репертуару таку своєрідну рефлексивну зорієнтованість представляють такі твори, як «Шість медитацій за Ш. Бодлером» та Соната «*Fatum*» В. Зубицького, «Ноктюрн» О. Іванька, перекладення музично-сценічного твору П. Хіндемита «Художник Матіс» В. Ронжина, «Фуга» та «Поема» В. Стеценка, «Ля-фа-ре» (імпровізація на три ноти для квартету баяністів) І. Тараненка, Сюїта для квартету Н. Шульмана, «За тінню звуку» для скрипки та баяна Ю. Гомельської, «*SATory*» для скрипки, гітари та баяна А. Карнака, «Страсти за Владиславом» В. Рунчака, «Танок із тінню» для сопрано, скрипки, баяна та ф-но Л. Самодаєвої, «Формули» для кларнета і баяна Л. Самодієвої та ін.

Л. Шаповалова звертає особливу увагу на те, що «... розуміння істинних основ художньої рефлексії означає для музичної творчості вихід з кризисного стану до осмислення синергійної природи музичної мови, спілкування, всіх законів комунікативного буття культури...» [275, 265]. Досліджуючи цей аспект творчої діяльності підкреслює актуальність поняття «синергетика», яким Г. Хакен позначає поняття сумісний, або кооперативний ефект взаємодії великої кількості підсистем у відкритих системах [246, 407]. Концепційна паралель з системою виконавства уявляється досить прозорою в зв'язку з багаторівневою структурою комунікативно-інтерпретаційних

відносин в контексті різноманітних позицій особистісної причетності до емоційно-психологічної інформації, закладеної в музичному творі. Таким чином, саме виконання твору являє собою матеріальну форму буття «духовної сили», тобто синергії. Інтерпретація власно поняття «синергетика» як сумісного ефекту взаємодії безпосередньо апелює до ефекту примноження артистичної енергетики в ансамблевому виконавстві.

3. *Матеріальна природа духу*, таким чином, проявляється в результатах творчо-інтелектуальних процесів, їх об'єктивізації та актуалізації в формах соціокультурної діяльності: композиторській творчості, виконавстві та педагогічній діяльності. Розглянуті раніше особливості становлення та розвитку баянно-ансамблевого мистецтва доводять, що в результаті його еволюції відбувається постійне накопичення та оновлення духовного досвіду в цій сфері української культури з відповідним комунікативним контекстом.

М. Бердяєв, будучи прихильником ідеалізму, проте зазначає, що індивідуально-особистісний характер творчості не обмежується саморефлексуванням, а є природно спрямованим на те, щоб мати соціальний, загальнолюдський, світовий та космічний характер [18, 211]. В цьому проявляється й комунікативна природа баянно-ансамблевого виконавського мистецтва, сама колективна природа якого протистоїть інтровертному самозаглибленню.

Ще за часів Сократа знання та добродієність вважалися тотожними. При цьому стверджувалось, що дійсне знання не може залишити нас в тому самому стані, в якому ми були перед тим – неминуче повинно відбуватися підвищення рівня самопізнання. Таким чином істинність (тобто дійсність, справжність) знання трактувалася в моральному сенсі [91, 22], тим самим духовні засади людства набували як етичного, так і естетичного значення. Як відомо, категорії «добра», «прекрасного» тощо також відносяться до сфери естетики. Основні тези, які декларували «сократики», окреслюють саме цю теорію розуміння духовності як пізнання :

– знання є вищою гідністю для людини;

- знання – відзначна властивість та призначення індивідуума;
- знання невід’ємно пов’язане із буттям;
- людина не може пізнати істину, якщо не володіє відповідним модусом існування [91, 23].

Отже, зазначене філософське розуміння категорії «пізнання» як складової духовної культури також корелює з пізнавальними та просвітницькими функціями, обумовлюючими доцільність існування виконавського мистецтва, зокрема баянно-ансамблевого. Центральним вектором у цьому відношенні представляється прагнення теоретичного й практичного осмислення різних стильових напрямів, які складають найбільш значущі пласти баянно-ансамблевого репертуару, а саме: естрадно-джазовий напрям (М. Булда [36]), неофольклоризм (А. Гончаров [57], А. Шамігов [273]), барокковий стиль (С. Карась [130]), художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства (Д. Кужелев [160], А. Сташевський [232]), «модерн-баян» (І. Єргієв [110]) тощо.

Враховуючи актуальність проблеми «духовності» в сучасному житті доречним уявляється застосувати онтологічний підхід до обґрунтування поняття «духовність» в розумінні наявності певної системи всезагальних понять буття, незалежно від його форм, які досягаються за допомогою надчуттєвої та надраціональної інтуїції. Саме на цьому підґрунті утворюється універсальний комплекс символічних категорій мистецтва взагалі та виконавства зокрема, наприклад: прекрасне, добре, величне, істинне тощо, тобто те, що прийнято називати трансцендентальними ідеями, визначаючими сутність феномену духовності.

О. Олексюк (представниця львівської баянної школи з подальшою діяльністю в Києві) звертається до цього аспекту саме у зв’язку з проблемою визначення поняття «духовного потенціалу» особистості в музичному контексті. Дослідниця наголошує на тому, що *духовний потенціал* мистецтва ґрунтується на втіленні ідеї *Прекрасного* в художньому матеріалі у взаємодії з ідеями *Добра* та *Істини* у формі людських почуттів та концептуально-

логічного бачення ситуації відповідно часу [193]. Тяжіння до відповідної образної сфери можна спостерігати, наприклад, у таких творах: «Вечір в горах», «Палехські замальовки», «Над сеною», «Дощ у Парижі» А. Гайденка, Карпатська сюїта та «Omaggio ad Piazzolo» В. Зубицького, «Нічний експрес» та «Арабеска» О. Іванька, Фантазія на закарпатські теми К. Мяскова, «Сумний паяц» Р. Гальяно, «Самотня гармонь» В. Чернікова, «Картинки Одеси» для скрипки і баяна І. Єргієва, «Музика для чотирьох» (акордеон, дві домри та кобза) В. Власова, «Rossiniana» (для баяна та квартету флейт) В. Зубицького, «Рондо а стилі Велимара» для скрипки-читця та баяна-читця і «...і побачив світло» (Концерштюк № 2 для флейти, кларнета, баяна, двох скрипок, двох віолончелей та фортепіано) Л. Самодієвої та ін. (див. *Додатки Ж, И*).

Повертаючись в минуле, звернемо увагу на філософську позицію І. Канта стосовно трансцендентальних ідей: прекрасне існує без утилітарного інтересу, без мети й без поняття; за своєю діяльністю воно – творчий пошук, а не фіксація даності. Мистецтво не має ніякого відношення ані до істини, ані до добра, не знає саме по собі ані повинності, ані правди. Саме цей парадокс обґрунтовується у І. Канта як особлива роль творчості в синтезі здібностей душі [91, с. 199]. Тим самим підкреслюється сутнісна всеосяжність та універсальність духовності взагалі, яка уявляється єдиною рушійною силою на шляху формування творчого *стилю* («інтонованого світогляду» – тер. В. Медушевського¹). Саме тому науковці приділяють значну увагу питанням формування виконавського стилю, наприклад: М. Давидов [79], О. Катрич [131; 134], О. Маркова [241] та ін.

М. Бердяєв на початку ХХ століття в схожій до сучасності ситуації відчуття і розуміння загального стану світобачення акцентував увагу на тому, що саме творчість як катарсис, медитація та концентрація сенсу, форми та

¹ Медушевский В. Духовно-нравственный анализ музыки: Пособие для студентов педвузов. Глава 4: Стиль и стилевой анализ [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/art/35815.php>

засобу життя обумовлює духовну сутність життєдіяльності у поєднанні потреби пізнання з потребою творення [18, 221–222].

Загальна теорія пізнання в контексті концепції духовності в проекції на виконавство як унікальну сферу творчої діяльності являє собою специфічне втілення ідеї матеріальності та об'єктивності духовних процесів, які, в свою чергу, проявляються в результатах цієї діяльності, що так чи інакше закономірно впливає на загальний культурно-інтелектуальний та морально-психологічний стан особистості та суспільства. Не буде перебільшенням сказати, що виконавська справа в усіх її проявах та можливостях є однією з найбільш важливих функцій духовної діяльності і знаходиться в невід'ємному зв'язку з іншими сферами суспільного життя в його конкретній історичній обумовленості. Дане ствердження певною мірою було продемонстровано на прикладі розвитку баянно-ансамблевого мистецтва з відповідною трансформацією його дефініцій, поширенням соціокультурних функцій, стильовою та змістовно-образною різноманітністю репертуарного забезпечення.

Саме завдяки «духовності» в поєднанні її характеристик Людина є Митцем в усіх аспектах свого існування та й в усіх моментах свого життя та діяльності, життєдіяльності, в творчості будь-якої комунікативно-продуктивної спрямованості, в одвічному прагненні розуміння та пізнання Світобудови.

3.2 Діалогічність баянно-ансамблевого мистецтва як культурне надбання

Феномен діалогу на сучасному етапі все більше набуває значення своєрідної універсалії, що привело до його використання на різних рівнях культурологічної, мистецтвознавчої, філософсько-естетичної, психологічної та інших сфер наукового знання. Показовим уявляється те, що поняття «діалог», так чи інакше, є одним з проявів діалектичності мислення, що

передбачає такі позиції як взаємодія та взаємоперехід (взаємовплив) елементів системи або суб'єктів ситуації при їх відносній самостійності. Саме такий підхід дозволяє зрозуміти діалогічність як властивість будь-якого явища з позиції утворення його унікальної сутності завдяки органічному поєднанню антиномічних складових цілісності.

Для розуміння особливостей діалогічної природи виконавського мистецтва доречно знов звернутися до концепції «духовності» В. Гумбольдта [63], яка включає розгляд взаємодії таких базових понять як «теорія» і «практика». Перше з них походить з можливості пізнання всезагальної взаємодії явищ (в розумінні «гармонії») і через розум, тобто шляхом міркування шукає завершення в світових межах. Друге (практика) – обмежується власною волею та знаходить завершення в світогляді індивіда. Логічним представляється такий висновок, що теорія втілює екстравертивну спрямованість духовності, а практика – інтровертивну. «Постійна взаємодія теоретичного мислення та практичної свободи завжди приводить до такого образу дій, при якому кожний, повністю реалізуючи свою індивідуальну енергію, все ж таки відіграє лише належну йому роль в загальному плані» [63, 338]. Як вже розглядалось в підрозділі 1.2. представленої роботи в контексті баянно-ансамблевого мистецтва теорія й практика утворюють дві базові парадигматичні осі його пріоритетності. Крім того, тісний взаємозв'язок цих двох осей дійсно проявляється в постійній діалогічній взаємодії, оскільки наукові розробки не тільки представляють узагальнення, систематизацію практичного досвіду, але й репрезентують певні «евристичні» ідеї, які стають чинниками оптимізації творчої (тобто практичної) діяльності. Виконавська й композиторська практика, в свою чергу, обумовлюють поширення сфери наукових інтересів як з точки зору вибору тематики й проблематики, так і відносно розробки методологічної основи досліджень. Очевидно, що саме ці аспекти складають основу таких характеристик наукових праць, як актуальність, наукова новизна та практичне значення. В контексті нашої проблематики співвідношення теорії

та практики можна трактувати таким чином: баянно-ансамблеве мистецтво як явище, яке ми сприймаємо (практика), є *феноменом* української культури; а воно ж – в нашому розумінні (теорія) – визначається як ноумен. В аналогічному ракурсі М. Ковалінас розглядає композиторську творчість: поняття «феномен» визначає речі, як вони нам являються («річ для нас»), тобто об'єкти чуттєвого споглядання, досвіду. «Ноумен» позначає умоглядну сутність, предмет інтелектуального споглядання, тобто «річ в собі» [140, 36].

Ще один рівень природної діалогічності баянно-ансамблевого мистецтва полягає в розумінні виконання як інтерпретації та як спілкування, характеристики яких залежать від організації та спрямованості духовно-творчого потенціалу артиста. Виконавець (артист), таким чином, як особистість – це і процес, і завершення; це становлення й невинність в русі від першоджерела до результату. Тому мистецька точка зору на світ, кожний художній твір, який є одним-єдиним, але й, водночас, приховує безмежний зміст і являє собою процес, – є аналогом буття живої людської істоти (або людства взагалі) «в безкінечності його минулих, теперішніх та майбутніх образів долі» [54, 71]. Дана філософська позиція крім визначення особливостей співвідношення теорії і практики (вже в межах інтерпретації як форми творчої діяльності) закладає основи для доведення об'єктивних умов варіантності інтерпретацій [148; 149], що відіграє провідну роль в теорії виконавства. Досягнення науковців із сфери баянного мистецтва відрізняються тим, що вони не тільки розглядають загальні проблеми теорії герменевтики [53] та інтерпретації як, наприклад, Є. Гуренко [65], Н. Корихалова [147], В. Москаленко [180; 181], О. Котляревська [148], – але й конкретизують їх в контексті конкретного фахового профілю (наприклад, [45; 46; 80; 130]).

На значущість діалогічно-інтерпретаційних зв'язків в музичному мистецтві звертає увагу Л. Шаповалова в контексті власної рефлексивної теорії творчості. «Досвід особистісної рефлексії об'єднує в одне

“герменевтичне коло” автора, виконавця та слухача. Осягнення цінностей музики повертає дух людини до первісної гармонії й краси світу. І в цьому – етос творчості рефлексивного митця» [275, с. 265]. Дослідниця зауважує, що ця ситуація має принципове значення особливо з точки зору культуротворення, тому що представляє собою не тільки ретроспрямоване, тобто суто герменевтичне розуміння надбань минулих часів, але й необхідно передбачає продуктивну діяльність, спрямовану на осягнення нових обріїв пізнання. Цьому ж сприяє і те, що на певному рівні людської свідомості «зміст пізнання перестає бути суб’єктивним образом і стає об’єктивним поняттям, тобто розуміння перетворюється на знання» [91, 24].

Феномен діалогу в баянно-ансамблевому мистецтві характеризується, перш за все, міжсуб’єктивними зв’язками, що є природною властивістю творчого колективу. В цьому аспекті безумовно особливого значення з точки зору актуальності й практичного значення набувають, наприклад, наукові й науково-методичні розробки В. Білоус [26], Л. Повзун [203; 204], М. Різоля [211], В. Сіткової [228] та ін.

Ще за часи Античності особлива увага приділялася таким базовим антиномічним категоріям Світобудови як «буття» (царина ейдосів-ідей) та інобуття (світ явищ та людського мислення). Саме «ідеям» належало значення активної творчої сили, яка в прагненні світу до вдосконалення знаходиться в постійному русі від абсолютної сутності до відносного проявлення в конкретних формах діяльності. Показово, що в творах для баянних та змішаних ансамблів (за участю баяна) поняття діалог ніби перетворюється в такого роду «ідею», наприклад: «Ля-фа-ре» імпровізація на три ноти для двох баяністів І. Тараненка, «Прелюдія» для дуету Є. Юрцевича, «Фуга» та «Токата» для дуету В. Стеценка, «Музика для чотирьох» В. Власова, «Діалог № 1» З. Алмаші (баян та віолончель), «Інтриги» для саксафона-альта й баяна С. Пілютикова, «Echos» для сопрано, скрипки, акордеона (баяна) та фортепіано В. Польової, «Дуель-дуо № 5» для скрипки і баяна та «Дуель-дует № 11» для віолончелі і баяна К. Цепколенко,

«Діалоги» для баяна та скрипки Ю. Шамо, «Двоє... паралельно... не перетинаються» для кларнета і баяна О. Щетинського та ін.

В контексті музично-виконавського мистецтва доречно звернутися до концепції діалогу Ю. Лотмана [169], яка вважається одним з найбільш конструктивних та узагальнюючих зразків культурологічного та загально-філософського розуміння цього феномену. Звернемо увагу на особливе значення і актуальність таких її основних постулатів:

1. *Діалог є елементарним механізмом перекладу.* З точки зору виконавського процесу поняття «переклад» доцільно розглядати на різних рівнях:

а) виконавець має справу з музичним твором, який в процесі виникнення інтерпретації в більшій мірі розуміється через сферу образів, емоцій, почуттів, абстрактних ідей тощо, тобто через зовсім іншу семантично-сміслову сферу, на що звертає особливу увагу, наприклад, В. Салій [213];

б) коли виконавець вже уявив собі в цілому, «що» саме репрезентовано у творі, перед ним постає ніби наступне завдання на «переклад»: «як» саме передати за допомогою музичних засобів своє розуміння композиторської «картини світу», закладеної в конкретному творі (наприклад, [93; 94; 119]);

в) особливого значення набуває поняття «переклад» у зв'язку із виконанням творів далеких епох та культур; при цьому окремої уваги заслуговують жанри перекладення та транскрипції, які потребують спеціальних знань та навичок в процесі пошуку найбільш адекватних еквівалентів засобів виразності при адаптації твору для іншого інструменту (наприклад, [45; 46; 47; 80; 266]).

Безумовно, все вище сказане правомірно для виконання на будь-якому інструменті. Однак, значення «переклад» в останньому випадку (підпункт «в») не має перебільшень в контексті баянно-ансамблевої музики. Це пов'язано з тим, що значний пласт репертуару в цій сфері складають численні перекладення творів як стародавніх майстрів, так і сучасних. Крім

того, з поширенням ансамблевої практики актуалізується інтерес до можливостей, які виникають при виконанні первісно сольних творів у транскрипції для колективів різного складу.

2. *Переклад є первісним актом мислення.* Як відомо, будь-яка діяльність визначається як продуктивна або репродуктивна. Виконавство, як творчість, хоча і включає певний момент «роботи за зразком» та спирається на конкретні традиції, все ж таки спрямоване не тільки на відтворення, але й на створення. Як центральна «ланка» в комунікативно-інформаційній системі «композитор – виконавець – реципієнт» виконавство не можна уявити поза розумовою діяльністю, без якої «творча воля» не тільки не буде розвиватися та вдосконалюватися, але й зовсім припинить своє існування. Це є концепційним обґрунтуванням теорії, згідно з якою базовими складовими інтерпретування є процеси логіко-аналітичного й філософсько-психологічного осмислення та усвідомлення духовно-інформаційної сутності явища мистецтва (представниками цієї теорії можна вважати, наприклад Є. Гуренка [65], М. Давидова [81], О. Котляревську [148], Х.-Г. Гадамера [53], В. Москаленка [180; 181] та ін.).

3. *Необхідною передумовою діалогу є асиметрія,* яка проявляється в різниці семіотичних структур учасників діалогу та у чергуванні позицій «передача» та «сприйняття». Усталеними діалогічними парами учасників вважаються «композитор (твір) – виконавець» та «виконавець – реципієнт». До них Ю. Вахраньов [41] додає ще пару «виконавець – інструмент». Очевидно, що в кожному випадку кожний «учасник» діалогу апелює до певної семіотичної системи, яка не співпадає з іншими. Це проявляється у відмінностях між категоріями музичного мислення та загально світоглядними, духовно-психологічними й технологічними, філософсько-естетичними та художньо-образними пріоритетами.

Асиметрія в чергуванні позицій «передача» й «сприйняття» заслуговує окремої уваги з точки зору виконавця як суб'єкту діалогу: він є і реципієнтом

при сприйнятті твору, і «джерелом» подальшого розповсюдження художньо-естетичної інформації.

4. Ще раз підкреслимо, що різницю семіотичних структур та чергування позицій Ю. Лотман визначає як своєрідну «асиметрію» між первісними інваріантами настанов учасників діалогу, яка характеризує специфічний рівень співвідношення між ними і утворює «інтерсуб'єктивну ситуацію» [169, 193], яка є однією з первісних характеристик будь-якого колективу, а особливо – творчого, наприклад, баянного ансамблю.

Як вказувалося вище, діалогічність досить часто визначають як один з найбільш показових проявів діалектичного мислення, характерні ознаки якого (взаємодія та взаємоперехід елементів при їх відносній самостійності) можуть бути, певною мірою, спроектовані і на «інтерсуб'єктивну ситуацію». Саме завдяки означеним принципам взаємодії стає об'єктивно реальним поширення та збагачення знань, традицій та й духовного досвіду взагалі. Двоспрямованість «інтерсуб'єктивної ситуації» проявляється, наприклад, у навчальному процесі, у творчому спілкуванні митців на конкурсах й фестивалях тощо.

З точки зору розвитку виконавства як мистецтва інтерпретації та мистецтва спілкування, тобто культурної комунікації, зазначена концепція Ю. Лотмана уявляється актуальною тим, що дослідник розуміє «діалог» ані як первісну позицію, ані як завершальну [169]. Як зазначає О. Котляревська, цей феномен постає як центр в узагальнюючій системі «розуміння-пізнання», а власно «пізнання» розуміється як специфічна форма діяльності людини: духовна – за ідеалізмом та практична – за матеріалізмом [151, 124].

Як доводить весь процес розвитку виконавського мистецтва – від навчання до концертно-творчої діяльності – пізнавальна спрямованість діалогу має першочергове значення, тому що без цілісної системи «розуміння-пізнання» воно позбувається свого культуротворчого призначення. Виникає тупикова ситуація репродуктивної діяльності або діяльності «за зразком» без досягнення нових утворень, які складають

культурний шар суспільства та забезпечують його розвиток. Виконавство в такому випадку ніколи не досягне своєї головної мети – вдосконалення духовного буття людства, а на сучасному етапі розвитку музичної культури саме виконавство набуває особливого пріоритетного значення в цьому напрямку.

Все більш актуальним і суттєвим з точки зору духовно-культурного розвитку суспільства стає явище «виконавська школа» саме в плані феномену «діалог». Це пов'язано, перш за все, з особливою розгалуженістю в розумінні цього явища, яка вже потребує певної класифікації. Цей методологічний підхід зумовлений специфікою сучасної культурологічної ситуації і безпосередньо відноситься до проблем удосконалення професіоналізації виконавського мистецтва незалежно від інструментальної приналежності. На сьогоднішня вже можна говорити про наявність певної ієрархічної системи в межах цієї сфери соціально-культурної діяльності (з проекцією на баянно-ансамблеве мистецтво):

- Національна виконавська школа – «Українська баянна виконавська школа»;
- Регіональна виконавська школа – київська, львівська, харківська, одеська, донецька;
- Виконавська школа, яка відповідає певному стилю, наприклад: класична, народна, естрадна, брендова тощо – народно-інструментальна та класична (тобто – академічно-професійна);
- Школа виконавської майстерності, яка притаманна певному навчальному закладу, зокрема конкретній кафедрі – кафедри відповідних навчальних закладів України;
- І, нарешті, йдеться про персоніфікацію виконавської школи, тобто про конкретних особистостей, які втілюють у своїй діяльності певну педагогічну культуру – школи І. Алексеєва, М. Геліса, М. Різоля, М. Давидова, М. Обертюхіна, А. Онуфрієнко, В. Власова, В. Воєводіна, В. Бесфамільнова та багатьох інших [225, 5–185].

Специфіка рівнів цієї системи ще не достатньо досліджена і заслуговує окремої уваги фахівців. Формування та розвиток виконавських шкіл, зокрема баянних, на кожному рівні потребують створення спеціальної теоретично-методологічної бази, на що звертають увагу, наприклад, М. Давидов [71], В. Заєць [117], Д. Кужелев [159] та ін. Особливо це стосується перших трьох рівнів. Останні два прогресують за рахунок індивідуальних методичних пошуків виконавців-фахівців. Так, наприклад, в музичних вищих навчальних закладах України набула особливо значення активізація наукового інтересу до сфери баянного виконавського мистецтва та методики навчання гри на цьому інструменті (наприклад, І. Алексєєв [5], В. Власов [45; 46; 47; 49] М. Давидов [74; 78; 79; 81], І. Єргієв [105], В. Заєць [116], М. Імханицький [123; 126; 127], В. Князєв [136; 138; 139], М. Різоль [211] та ін.).

Можна сказати, що більшість кафедр народних інструментів вже реалізують своєрідну «програму» розвитку та вдосконалення виконавських шкіл. Йдеться про розробку спеціальних методик викладання, складання словників та інформаційних довідників, дослідження історії виконавства тощо, тобто про всю різнобічність проблематики, яка висвітлюється в публікаціях та на конференціях, ідеї, які реалізуються на практиці, та спрямовуються на опанування нових горизонтів культурного простору нашого суспільства. Широкомасштабна практика проведення наукових конференцій безпосередньо впливає на обмін досвідом у цій сфері. Це стосується не тільки концепцій за індивідуальним рівнем пріоритетності, але й сприяє розвитку регіональних та національних виконавських шкіл. Таким чином, індивідуальні дослідження та розробки складають методологічну основу наукових планів конкретних кафедр, що, відповідно, впливає на загальну «політику» певного навчального закладу. В свою чергу наукові досягнення цих закладів утворюють своєрідний науковий шар міста, регіону та національної культури взагалі. Така потреба в актуалізації обміном досвіду у будь-якій формі (публікації, захисти, конференції, майстер-класи, індивідуальне спілкування тощо) є безперечним доказом природної

діалогічності виконавсько-педагогічної діяльності в сфері організації процесу виховання нових кадрів в професійному напрямку.

Про активізацію процесу створення виконавських шкіл свідчить поширення практики наукових досліджень, не тільки присвячених проблемам історії та теорії виконавства, а також психології та філософії виконавського мистецтва. Таким чином поняття «школа» набуває особливого дидактичного і теоретичного значення (наприклад, Ж. Дедусенко, І. Котляревський [155], О. Лисенко [166], В. Сумарокова [238]). Цьому сприяє й те, що удосконалення виконавської майстерності супроводжується наукознавчим обґрунтуванням ([27; 67; 68; 73; 81; 82; 117; 212]).

Саме діалогічне співвідношення антиномічних понять «теорія» та «практика» стало на сучасному етапі своєрідним «каталізатором» професіоналізації та академізації в даній сфері музичної культури. З точки зору культурології антиномія «теорія та практика» протягом історичного розвитку суспільства набула значення своєрідної діалектичної універсалії. Безперечно, що у виконавському мистецтві це питання посідає одне з найбільш важливих місць. З педагогічної позиції – це взагалі невід’ємна частина навчально-творчого процесу. Діалогічність цієї антиномії обумовлена історично. Вона формувалась з давніх часів і протягом століть виражалася у різних формах вислову. Наприклад, у вигляді достатньо відомих афоризмів: «Теорія, мій друже, сіра, а древо життя пишно зеленіє» (І. Гете) (цит. за [150, 184]) та «Життя – це частковий вияв теорії» (М. Бердяєв) (там само). Така діалогічність цілком відповідає діалектичності співвідношення універсальних понять «теорія» та «практика» з точки зору філософсько-культурологічного концепту: необхідність наявності взаємодії, взаємопереходу явищ при їх відносній самостійності. Даний аспект знаходить підтвердження та, навіть, своєрідне ствердження в контексті баянно-ансамблевого мистецтва: в розвитку будь-якої виконавської школи теорія і практика представляють собою нерозривне ціле, подібне до «Інь-Ян».

Саме з цих позицій особливого значення набуває питання про два типи шкіл: репродуктивний та продуктивний. І. Котляревський, апелюючи до світового досвіду дидактично-педагогічної діяльності, стверджує, що прихильники репродуктивних шкіл зосереджені на формуванні «внутрішніх» традицій, які є основою моделі діяльності представників шкіл [155]. Репрезентанти продуктивного типу («зовнішні» традиції) базуються на певних постулатах як на контексті, що склався історично і не є концептуальним стрижнем будь-якої доктрини. За словами дослідника «...зовнішні традиції плюралістичні за принципом, а внутрішні — суто концептуальні, спрямовані на формування моделі діяльності» [155, 31]. З цієї точки зору продуктивність української баянної виконавської школи визначається її розгалуженістю й диференціацією на регіональні та індивідуальні позиції.

Звернемо увагу ще на такий момент. У вказаній вище статті І. Котляревського пропонуються узагальнюючі визначення репродуктивного та продуктивного типу шкіл:

- Репродуктивні школи: реально існуюча спільнота суб'єктів, члени якої у своїй діяльності керуються певною моделлю, а рольова система вчитель-учень має ієрархічну структуру з підрядним характером відносин, спрямованих на збереження й передачу внутрішніх традицій.
- Продуктивні школи: реально існуюча спільнота суб'єктів, члени якої у своїй діяльності керуються гнучкою системою особистих мотивацій, а рольова система вчитель-учень базується на супідрядних відносинах, спрямованих на охоплення широкого кола зовнішніх традицій [155, 32].

Необхідно підкреслити, що ієрархічність та підрядність в першому випадку, а супідрядність – у другому вказують на різницю в характеристиці діалогу між вчителем і учнем вказаних двох типів шкіл. Це стосується певних аспектів, необхідних для оптимізації навчального процесу:

- Робота з інформацією, тобто визначення її необхідності тільки у співвідношенні з традиціями або із спрямованістю на рішення творчих мотивацій.
- Наявність або відсутність будь-якої форми керівного «диктату».
- Активна чи пасивна рольова функція учня.
- Чим більше відповідальність учня за вибір власних рішень, тим перспективнішим є утворення нових шкіл у майбутньому.

Таким чином, міра супідрядності в діалозі вчителя та учня стає головним чинником формування та розвитку виконавської школи.

Йдеться про те, що в процесі виховання виконавця суттєвим є орієнтація на перспективу, тобто принциповий настрій на постійний прогрес. Важливо не тільки отримати певні знання, навички. Метою є формування вміння використовувати свої можливості та здібності продуктивно, з перспективою їх подальшого розвитку. З цієї точки зору особливого значення набуває педагогічний професіоналізм представників конкретних виконавських шкіл. Не даремно існує такий вираз як «клас такого-то професора чи доцента тощо». Йдеться вже, таким чином, про формування певного світогляду, про зберігання певних традицій та їх розвиток в контексті постійного оновлення культурного середовища. Необхідно підкреслити, що зазначені вище аспекти складають методологічну базу відповідних розробок І. Алексєєва [5], В. Білоус [27], М. Давидова [81], В. Зайця [117] та ін.

Очевидно, що в контексті запропонованої проблематики логічно виникає питання про антиномію «традиція – новація» саме з точки зору діалогічності у вихованні сучасного виконавця. Як відомо, антиномія – це співіснування протилежних, але однаково обґрунтованих явищ. З точки зору феномену виконавської школи це явище набуває значення особливої гармонії «співзвуччя неспівзвучного», тобто відбувається пошук єдності у протиріччі як своєрідний прояв діалектичного закону «єдність та боротьба протилежностей». Саме в такому сенсі можна розглядати співвідношення

«вчитель – учень»: вчитель як носій традицій, учень, відповідно, є потенційною силою, спрямованою на пошук нових рішень творчих завдань. При цьому, як вже зазначалось, в багатьох методичних працях категорично стверджується, що головною функцією «школи» є збереження традицій.

Безумовно, що поняття «традиція» в будь-якій діяльності є певним стрижнем. При виконанні твору неможливо не враховувати особливості стилю, культури, часу, художнього напрямку, композиторської індивідуальності тощо. Саме цим проблемам присвячена герменевтична концепція. Її основою є дотримання ретроспективної спрямованості при тлумаченні твору, відтворенні його змістовно-сислової сутності [53].

Проте неможливо не враховувати такі моменти, як технічний прогрес у сфері інструментобудування, природність психологічних змін в системі світосприйняття, переоцінка цінностей, постійне удосконалення виконавської техніки, навіть, особистісне відчуття часово-просторових відносин. Все це є невід'ємною складовою культурного розвитку суспільства та цивілізації взагалі.

Тому не тільки існує, але й набуває особливого культурологічного значення поняття «інтерпретація» як специфічна форма «діалогу культур». Як вже зазначалось раніше, питанням виконавської інтерпретації присвячено багато музикознавчих фундаментальних праць. Головна ідея полягає саме в актуалізації особистісного розуміння музичного твору, яке передається реципієнту. Саме ця «особистісність» привносить елемент новації і утворює власне ефект «діалогу культур». Л. Виготський визнає природним, що в різні епохи суспільного розвитку людина отримує від дійсності різні враження, тому що вона дивиться на неї з різних точок зору. Так само, в різні епохи в людські голови потрапляє зовсім неоднаковий матеріал, тому й не дивовижно, що результати його обробки зовсім не однакові [52, 13].

Взагалі, інтерпретація, з філософської та психологічної точки зору, є ментальним феноменом, бо вона являє собою продукт індивідуальної та,

відповідно, суспільної свідомості [148]. Будучи невід'ємною від творчого процесу «пізнання – розуміння» вона не може існувати поза комунікативною системою. Це означає, що інтерпретація фіксується в так званих «текстах», які є засобом передачі інформації. Накопичення інформаційного фонду – це основний рушійний фактор культурного розвитку. А передача та сприйняття інформації – це основа будь-якого діалогу з точки зору культурології, філософії, психології тощо, тим більш, що виконавство як мистецтво спілкування підкреслює нерозривність індивідуальної та соціальної психології.

Саме в цьому контексті, з точки зору пропедевтики та дидактики, особливого значення набуває проблема психологічного співвідношення рольових функцій «вчитель – учень» або «керівник – колектив», на чому акцентує увагу В. Білоус [25; 26]. Відповідно звернемось до раніш розглянутого питання про репродуктивність та продуктивність: чи має сенс, в культурологічному значенні, так зване «виробництво за зразком». На думку спадає, одразу, концепція «діалогу культур» як ситуація зіткнення принципово неспівставлених культур мислення, різних форм розуміння. Іншими словами, діалог поколінь: традицій і новацій. Як відомо, будь-яка традиція існує тільки тоді, коли її підтримують та розвивають.

Таким чином, ми переходимо до особливостей співвідношення культуровідповідності та культуротворчості як в контексті самостійної виконавської діяльності, так і з точки зору оптимізації навчально-творчого процесу. Діалогічність цих двох понять уявляється досить прозорою у співставленні з аналогічними парами понять: «традиція – новація», «репродуктивність – продуктивність», «культуровідповідність – культуротворчість» .

Вище йшлося про розумовий процес як кульмінаційну сутність системи «пізнання-розуміння», яка є центром навчального процесу. Видатний культуролог та філософ ХХ століття С. Веліковський звертав особливу увагу на змінення позиції сучасного мислителя: усякого разу він (мислитель) – не

стільки той, хто знайшов, скільки той, хто шукає. Він розміщує себе не в самому центрі однієї єдиної з можливих істин, а припускає виправданість й іншої точки зору, отже Істина заздалегідь розуміється багатогранною сукупністю, яка недосяжна жодному з власників окремих істин – часткових її складових. Інакше, повсюди прокладає собі дорогу особливе, відносно-доповнююче бачення речей та особистості, яка їх усвідомлює [42, 19].

Така світоглядна позиція повністю співпадає з основними характеристиками феномену діалогу культур. До цієї ж проблеми звертається О. Котляревська, визначаючи ознаки проявлення діалогічності на сучасному етапі [151, 128–129]. На основі вказаних ознак (курсив) пропонуємо своєрідну «проекцію» на характерні особливості баянно-ансамблевого виконавства:

1. *В історичному розвитку цілісної системи музичної культури жодний її компонент не зникає з виникненням іншого, а продовжує своє існування в потенційній або актуальній формах. Тут можна казати про функціонування своєрідної системи рухомих констант.* В наш час характерні особливості органно-клавірної музики або інших стилів минулих епох не втратили своєї значущості та духовної сутності. Подібні твори постійно звучать в музично-виконавській практиці не тільки в «оригіналі», але й у вигляді перекладень для інших – зокрема народних – інструментів. Таким чином, вся відповідна система засобів музичної виразності не втрачає своєї актуальності та існує поряд із сучасними досягненнями.

2. *Діалогічність проявляється на рівні музично-естетичних утворень.* Відбувається певна адаптація найбільш показових елементів одного культурно-історичного походження в іншому контексті, тобто їх переосмислення. В цьому відношенні показовим є активна композиторська та виконавська творчість в таких стильових напрямках, як неофольклоризм, неокласицизм, неоромантизм, необарокко, неоімпресіонізм.

3. *Діалогічні процеси часто супроводжуються утворенням нових жанрів на перехресті, наприклад, усталеної жанрово-стильової системи та*

новітніх композиторських технік або навпаки. Особливої уваги заслуговують інтертекстуальні поєднання (залучення позамузичних засобів), що приводить до формування синкретичних та синтезованих жанрів. На сучасному етапі в баянно-ансамблевому репертуарі а також в творах для змішаних типів ансамблів широко розповсюджена практика застосування новітніх технік та композиційно-драматургічних принципів організації цілісності в межах «класичних» жанрових традицій (мініатюри, сонатно-симфонічні та сюїтні цикли, концертні жанри тощо). Крім того, все більшої популярності набуває застосування відео-ефектів та декламаційних елементів, що безпосередньо пов'язано з визнанням артистично-театрального потенціалу баяну-акордеону (наприклад, «Страсти за Владиславом» В. Рунчака, «Рондо в стилі Велимара» Л. Самодаєвої, «Знесиллям зламани народи... Цвинтарна музика» К. Цепколенко).

4. Діалог в музиці проявляється також у взаємодії різних традицій, іноді настільки різних, що навіть виникає думка про їх несумісність. В баянно-ансамблевому мистецтві це стосується, наприклад: а) поєднання засобів виразності, притаманних різним стильовим напрямам (наприклад, поєднання неофольклоризму з лірико-естрадною віртуозністю в «Старогородській сюїті» В. Чернікова або елементів авангарду та неоромантизму в «Самотньому верблюді» Є. Дербенка); б) співвідношення професійної та народної традицій (неофольклоризм); в) діалог національного та іонаціонального (фольк-естрада) тощо. Жанрово-стильові новоутворення, які є результатом таких діалогічних взаємодій, уявляється можливим віднести до проявів «діалектики музичного твору» [141].

5. Специфічним механізмом діалогізації уявляється інтерпретування як особлива творча форма «пізнання-розуміння» музичного явища. В попередніх розділах представленої дисертації вже зазначалось, наскільки значне місце в виконавській теорії, педагогіці та практиці посідають саме питання інтерпретації в різних її проявах (виконання, аранжування, транскрипція, перекладення тощо). Особливого значення в цьому контексті

набуває проблема співвідношення культуровідповідності (адекватність «прочитання» та збереження традицій) та культуротворчості (поширення репертуарної політики завдяки максимальному використанню художнього та технічного потенціалу баяну-акордеону в ансамблевому поєднанні).

Враховуючи специфіку обраного об'єкту дослідження – баянно-ансамблевого виконавського жанру – необхідно ще раз наголосити на принциповій, природній діалогічності цього виду музичної творчості. Це стосується як співвідношення керівника колективу та його учасників, так і специфіки «спілкування» між артистами, що досить ретельно досліджує В. Білоус [26]: «Творчий виконавський колектив (ансамбль чи оркестр) має свої властивості і свої потенційні можливості, які часом дуже істотно відрізняються від можливостей кожного з артистів виконавської групи. Створюючи, формуючи творчий колектив варто враховувати цю інтегральну можливість членів виконавської спільноти» [26, 40]. Дослідниця розглядає дану проблему з точки зору психології, акцентуючи увагу на таких поняттях, як тип темпераменту, інтерперсональні (міжособистісні) стосунки в колективі, групова сумісність (психофізіологічна та соціально-психологічна). Очевидно, що зазначені вище поняття закономірно відіграють значущу роль в утворенні творчого діалогу.

На особливу увагу заслуговує, безумовно, проблема творчого діалогу між виконавцями та аудиторією, що потребує окремого наукового дослідження, спрямованого на вивчення відповідної комунікативної системи. Саме цей аспект безпосередньо пов'язаний з одним з вищих рівнів діалогу за концепцією О. Самойленко, який є «мета-історичним, епістемологічним і представляє характеристики ноетичних джерел діалогу за допомогою понять “Пам’яті”, “Гри” і “Любові”. Дані поняття є фундаментальними і наскрізними для усіх форм і видів діалогу, але особливо важливим є те, що взаємодія позначених ними явищ, їхні діалогічні відношення, дозволяють визначити якісні типи діалогу залежно від вибору “ідеального Над-адресата”, тобто стають опорними в типології музичного діалогу» [219, 26].

3.3 Культуротворче значення майстерності як фактору виконавського вдосконалення

У сфері баянного мистецтва поняття «майстерність» виходить за межі загальноприйнятої оцінки й набуває значення дефініції професійного статусу виконавця: «Досконале інтонаційно-технічне володіння усіма засобами вираження змісту музичного твору на рівні естетики емоційно-художнього мислення даної епохи» [67, 151]. Водночас, поряд з цим поняттям часто як синоніми застосовують поняття «професійність», «досконалість», «артистизм». Під останнім розуміються «два аспекти комунікативного самовираження і психічного взаємодіявання музиканта зі слухацькою аудиторією: зовнішня театральність і глибинна змістовність музикування на сцені» [67, 145].

Дійсно, коли йдеться про так званий «живий звук», слово «виконавець» часто використовується поряд або навіть замінюється словом «артист». Існують, наприклад, такі визначення: а) виконавець – той, хто виконує, робить щось, артист [111]; б) виконавець – це артист, виконуючий твір на сцені, перед публікою [190; 243]. Очевидно, що простежується певний синонімічний зв'язок між поняттями «виконавець» та «артист», що підтверджується прикладами з Словника синонімів [230]: діяч, музикант, виробник, творець, актор, артист, віртуоз, знавець, виконавець, майстер, митець тощо. Показово, що при визначенні поняття «артист» одне з провідних місць належить саме слову «майстерність» (супровідні – майстер, мистецтво, професіоналізм, досконалість), наприклад:

1. Майстер своєї справи, митець; від лат. «art» – толк, сенс, рація, лад, вміння [85].
2. Визнання майстерності (звання Заслуженого та Народного артиста).
3. Від фр. *artiste* – людина, яка займається творчістю у сфері будь-якого мистецтва. Людина, яка досягла майстерності у своїй справі [111; 243; 245].
4. Особа, яка займається яким-небудь мистецтвом як професією [229].

5. Людина, яка досягла високої майстерності, досконалості в будь-якій справі; творчий робітник, який займається публічним виконанням творів мистецтва [190].

6. Людина талановита, обдарована, яка з великою майстерністю виконує що-небудь [111].

Наведені визначення свідчать про нерозривний зв'язок понять «виконавець» та «артист» у сфері мистецтва взагалі й виконавського зокрема саме через «майстерність» та «досконалість». У зазначених вище словниках поняття «мистецтво» отримує таке тлумачення:

1. Процес та результат вираження почуттів, відображення дійсності в образах.

2. Майстерність, вміння в будь-якій справі.

3. Справа, яка потребує такого вміння.

4. Тонке знання справи, вміння, спритність, вправність, умілість.

5. Система прийомів і методів у будь-якій галузі практичної діяльності, майстерність.

Треба підкреслити, що в синонімічному колі поняття «мистецтво» також важливе місце відведено термінам «артистизм», «майстерність», «творчість», «вміння», «висока кваліфікація». Всі ці спостереження приводять до формування досить чіткого уявлення про ознаки, які характеризують професійну досконалість виконавця. В контексті ансамблевого виконання це залежить від специфіки сукупності індивідуальних особливостей декількох індивідуумів, яка повинна визначатися через злагодженість, гармонійність, цільність, об'єднаність тощо.

Як вже зазначалось вище, поетика виконавського мистецтва концентрується навколо двох основних аспектів: комунікативного та інтерпретаційного (див. 3.1). Саме вони стали визначальними факторами поняття «артистизм» з точки зору творчого самовираження виконавця (або виконавського колективу) та психологічної взаємодії з аудиторією. Перший

аспект – це театральність. Другий – глибина змістовно-сміслового аспекту музикування на сцені. Високо професійні виконавці із значним музикознавчим досвідом (наприклад, М. Давидов) вказують на значущість цього параметру у педагогічно-методологічній справі [67, 145]. В. Комаров взагалі визначає артистизм як феномен музичного мистецтва – невід’ємну частину процесу передачі художньої інформації, найважливіший засіб комунікації виконавця та аудиторії [144, 1].

З цієї точки зору заслуговує уваги усвідомлення та осмислення основних компонентів *музично-виконавської майстерності*, яка, за визначенням В. Білоус, є здатністю особистості, що сформувалася в процесі професійної підготовки та виконавської діяльності, виявляється як вищий рівень надбаних вмінь, навиків й знань, необхідних для реалізації інтерпретаторського творчого надзавдання [27, 3].

Основними компонентами музично-виконавської майстерності в узагальнюючому плані є:

1. *Теоретичний компонент* виконавської майстерності визначається через рівень музичної грамотності. Доцільне та раціональне використання отриманих знань є першоосновою удосконалення художньо-сценічного образу, що є необхідним фактором в культурно-комунікативному спілкуванні артиста з аудиторією.

2. *Технічний компонент* характеризується ступенем точності, швидкості, пластичності, лабільності, пристосованості та енергійності музично-ігрових рухів. До цього ж відноситься і рівень володіння специфічними інструментальними прийомами з урахуванням акустичних можливостей інструмента та здібностей виконавця. Ступінь сформованості цього компонента визначає віртуозність та художню осмисленість гри баяніста. Це заслуговує на особливу увагу, тому що реципієнт досить часто поєднує в собі слухача та глядача. Відповідно, характер його культурно-естетичного смаку має комбіновану природу.

3. *Художній компонент* майстерності дозволяє музиканту не тільки суто грою, але й рухами, мімікою, жестами, позою представити цінність твору, передати реципієнту його емоційний зміст, викликати відповідні почуття, які виконавець вважає адекватними задуму композитора.

З точки зору техніки виконання, педагогічних завдань та формування музично-сценічного образу сучасні музикознавці-баяністи та виконавці-баяністи приділяють цим компонентам значну увагу саме з метою удосконалення та професіоналізації артистичної справи.

На сучасному етапі вказані компоненти визнаються як рушійні фактори у формуванні індивідуального стилю музиканта-виконавця. Завдяки цілісності цього стилю виконавське мистецтво набуває статусу *соціокультурного явища*. Іншими словами, актуалізується *суспільно-психологічний (комунікативний) компонент* музично-виконавської майстерності.

Сутність значення цього компонента полягає в особливостях спілкування митця-виконавця або виконавського колективу із слухачською аудиторією за допомогою «мови тіла» (міміка, жести, музично-ігрові рухи тощо). Важливим уявляється факт, що як підготовлені, так і непідготовлені в професійному плані слухачі дотримуються однієї думки: при відсутності візуального контакту з виконавцем (прослуховування запису) суттєво порушується цілісність музично-естетичного образу твору. Не викликає сумніву, що це не може не вплинути на особливості формування загального духовно-культурного уявлення, тобто на особливості узагальнюючої художньої картини світу. Важко уявити, що знайдеться хоча б один професійний музикант, який не підтримує аксіому важливості саморепрезентації виконавця на сцені.

Звісно, що в першу чергу це стосується *технічного компоненту* виконавської майстерності. Відносно баянного мистецтва постійно підкреслюється, що недостатньо удосконалена технічна підготовка (що вже вказує на відсутність професіоналізму й майстерності) позбавляє баяніста

природної «зверненості» до слухацької аудиторії. Відбувається ніби відсторонення, зайве самозаглиблення в діалог «виконавець-інструмент». Таким чином порушується цілісність комунікативного зв'язку «виконавець-інструмент-слухач» і загальна аура розпадається на окремі фрагменти. Крім того, виникає небажане відчуття, що виконавець недостатньо володіє сценічною ситуацією і відновити гармонічну рівновагу виявляється досить проблематично.

Таким чином, обґрунтованим представляється висновок про актуальність технічної досконалості як фактору артистизму, який вважається найголовнішим чинником формування саме культури виконання.

Більшість питань, присвячених проблемі артистизму у виконавському мистецтві, виявляються актуальними не тільки для баяністів, але й фактично для всіх інструменталістів. Тому виправданим уявляється звернутися до поняття «пластичного», хоча основні положення, які є особливо важливими, були розглянуті В. Колоней в контексті фортепіанного інтонування [142; 143]. В контексті нашого дослідження доцільно провести своєрідне проектування окремих положень із вказаного дисертаційного дослідження [143] на актуальні проблеми баянного-ансамблевого виконавства:

1. «Пластичне» – це здібність предметів, об'єктів, явищ змінювати і, водночас, зберігати свою форму. З точки зору виконавства можна говорити, в даному випадку, про пластику звуку та людського тіла. Зберігання протягом «виступу-вистави» загальної цілісності художньо-сценічного образу безперечно супроводжується постійними змінами у стані його технічних характеристик. Іншими словами, у виконанні як у «формі» утримуються основні комплексні параметри, тоді як саме відтворення потребує мобільності у використанні відповідних засобів.

2. Відповідно зазначеному, формулюється наступна теза: сприйняття «пластичного» здійснюється на двох рівнях: рівень споглядання (статичний вид) та рівень руху (динамічний вид). В контексті виконання на баяні дану тезу можна інтерпретувати таким чином. Своєрідне статичне споглядання,

безумовно, скоріше відповідає позиції слухача. Отже він, насправді, нічого не змінює в процесі виконання. Хоча і це положення досить суперечне, тому що слухач статичний, в основному, лише зовнішньо. Водночас, природно, певні зміни відбуваються в його духовній сфері. Але це вже питання, яке пов'язане з проблемами психології сприйняття і потребує окремої уваги. Виконавці ж однозначно знаходяться на рівні руху, оскільки відтворення «музичної форми як процесу» (тер. Б. Асаф'єва) природно передбачає динаміку. Але статичним, певною мірою, залишається для них цілісний, тобто «симультанний» образ твору, що виконується.

Таким чином, на конкретний момент «вистави» в свідомості виконавця вже сформувався цілісний художньо-сценічний образ із всією сукупністю музично-естетичних і технічних параметрів твору. Це можна назвати виконавською інтерпретацією. В процесі гри баяніст вже не повинен кардинально змінювати цю цілісність, тому виправдано говорити про своєрідне статичне «бачення» твору. З іншого боку, свідомість особистості з усіма притаманними психічними, психологічними та психосоматичними компонентами – це, безумовно, явище динамічне.

3. Людська думка – процесуальна, тобто вона постійно знаходиться в рухомому стані (динаміці). Це, безумовно, відбивається і на особливостях «перенесення» твору з контексту репетування на сцену. Зміни, що відбуваються, відображаються на ігрових рухах, міміці, жестах, іншими словами – на загальній пластиці тіла. З цієї точки зору актуальним уявляється формування специфічної автоматичності в технічних параметрах, тобто їх статичності у розумінні ступеня «відпрацьованості» навичок для досягнення усталеності загального образу. В протилежному випадку «експериментування» на сцені може привести до небажаних результатів, наприклад, до створення враження художньо невиправданої імпровізації. Не викликає сумнівів, що така ситуація викликає порушення у загальній культурно-естетичній аурі в слухацькій аудиторії.

4. «Пластичне» – це філософсько-естетична категорія, яка є однією з основних з точки зору виконавського інтонування. Тут доречно внести деякі пояснення. Поняття «інтонування» в музичному мистецтві поєднує візуальні образи із суто звуковим матеріалом, що сприяє активізації слухацького сприйняття. При цьому певного значення набувають такі філософсько-естетичні категорії як одиничне, особливе та загальне:

- Одиничне – інтонація-образ, який існує в творі потенціально і повинний бути актуалізованим в процесі виконання.
- Особливе – засоби, за допомогою яких виконавець трансформує задану інтонацію-образ до сфери об'єктивізації, тобто інтонування.
- Загальне – втілення інтонаційної ідеї виконавця відповідно його концепції, яка, природно, включає естетичну обґрунтованість використання необхідних технічних засобів.

Відповідно вказаним позиціям наявним уявляється висновок, що властивості категорії «пластичного» не обмежуються візуальними формами. Рух звукового потоку (в статично-технічних та процесуально-динамічних аспектах) є не менш пластичним явищем. В першу чергу, це виявляється в інтонуванні, яке представляє собою змістовно-сміслову визначення музичного мистецтва.

На сучасному етапі розвитку музичного мистецтва взагалі та баянно-ансамблевого виконавства зокрема можна стверджувати, що сам процес інтонування має культурологічний характер, тому що відповідає особливостям тієї чи іншої епохи (тобто має культуровідповідне значення) та стає невід'ємною складовою музичного мислення сьогодення (культуротворчість).

Базовим фактором виконавського процесу є інтонаційна форма музичного мислення. Вона нібито «фіксується» в нотному тексті а потім пластично розгортається у виконавському інтонуванні-музикуванні. Це відбувається в постійній взаємодії мислення та відчуття, що, в свою чергу, втілюється в комплексі доцільних виконавських рухів. В зв'язку з цим стає

більш зрозумілою концепція театральності музичного мислення в баянному мистецтві, яку пропонує А. Черноіваненко [267, 319–327].

А. Черноіваненко звертає увагу на те, що в специфіці виконавського слуху баяніста, його художній техніці з двома взаємозв'язаними аспектами – психофізіологічним та художнім, інтерпретаторським – дуже важливу роль відіграє просторовий фактор. Намагаючись «вкласти» в музику весь світ своїх почуттів, артист привносить і тактильний, дотичний досвід. Подібне театральньо-пластичне висловлення має вже не зображальний, а виражальний (як і саме музика) характер, високий ступінь здібності відобразити складні емоційно-духовні процеси буття.

Таким чином, пластичний «узор» музичного образу, втілення його ознак в міміці, жестах, формах ігрових рухів, набуває самостійного смислового навантаження, тобто стає художньо-виразовим, в значній мірі складним та багатозначним знаковим комплексом в цілісності музично-сценічного образу.

Фактично всі провідні мистецтвознавці, які досліджують дану проблематику, відмічають такий факт: виконання на баяні займає особливе місце в музичному професіоналізмі сучасності. Це пояснюється тим, що вказаній ігровій демонстративності виконання сприяють об'єктивність посадки баяніста обличчям до слухача-глядача, розташування та компактність інструмента, наглядна доступність клавіатур, можливість грати як сидячи, так і стоячи. Відповідно до сучасних наукових уявлень, рухові процеси виконавця технологічного і театрального плану необхідно розглядати не як самостійний фактор, а в комплексі творчої діяльності музиканта, як взаємозалежний та визначуваний нею компонент психічних уявлень. Подібне питання підіймає Ю. Лисенко, досліджуючи образно-стилістичну характерність народно-інструментального театру в сучасному репертуарі для балалайки [167].

В результаті актуалізації даної проблеми в сучасному музикознавстві ствердилися специфічні поняття, на вагомому значенні яких наголошує

М. Давидов у словнику музичної педагогіки [67; 68]. Наведемо найбільш показові з них, які безпосередньо стосуються специфіки баянно-ансамблевого виконавства:

1. *Ігрова природа виконавства* – зумовлена навмисною образністю поведінки виконавця на сцені.

2. *Інструментальний театр* – глобальне проникнення видовищних, пластичних і, навіть, хореографічних елементів в «абсолютну» інструментальну музику.

3. *Театральність виконання інструменталіста* – органічна цілісність особистості виконавця, яка поєднує могутню технічну базу, музичний інтелект, акторську майстерність міміки, жестів та ігрових рухів як вираження психічних переживань.

4. *Театр баяніста* – аналог «театру одного актора» в сценічній діяльності. Така конкретизація викликана видовищністю виступу ансамблю баяністів. Навіть при використанні традиційних засобів виразності, а, тим більш, при використанні авангардно-гетерофонних, сонористичних та інших прийомів.

Необхідно відмітити, що творчий обрис багатьох провідних виконавців-баяністів останніх десятиліть (наприклад, заслужених артистів України В. Мурзи, П. Фенюка, Ю. Федорова, лауреата міжнародних конкурсів І. Єргієва, лауреата міжнародних конкурсів баяністів та композиторів А. Сташевського та ін.) послідовно відображає загальну тенденцію сучасності. Сценічне мистецтво баянних та змішаних ансамблевих колективів (наприклад, Квартет баяністів ім. М. Різоля, тріо «Гармонія», дует М. Шумського та В. Дорохіна, ансамбль народних інструментів «Лабіринт», дует А. Дубія (баян) та І. Харечко (орган) та ін. (див. *Додатки А та Б*) ще більш наочно й переконливо доводить постулат, що недостатньо тільки чути, необхідно ще й бачити. Безумовно, рівень майстерності виконавців визначається відчуттям артистично-театральної міри, рівнем культури та художнім смаком.

Цієї же точки зору дотримується і представник прикарпатської баянної школи В. Князєв, звертаючи особливу увагу на актуальність візуалізації та театралізації виконавства. Автор підкреслює значущість взаємодії звукового та зорового рядів в баянному виконавстві, які стали сприйматися як своєрідні «альфа і омега» в теорії виконавства [136, 20].

Остання третина ХХ століття була відзначена появою нового еволюційного напрямку у розвитку баянного виконавства. Утворився симбіоз музики та «видовища», котрий виражається у специфіці візуального сприйняття виконання баяністів в контексті театралізації їх виступів. Даний артистичний комплекс в академічному напрямку проявляється в ефектній відеопластиці оригінально-баянних, фактурно-технічних прийомів, які використовуються, наприклад, в творах А. Білошицького, В. Власова, Є. Дербенка, В. Зубицького, Л. Самодаєвої, А. Сташевського, В. Чернікова, К. Цепколенко та інших композиторів.

Узагальнюючи зазначене, підкреслимо, що розгалуженість сучасного мистецтва, особливо в сферах, пов'язаних з театральністю, породила артистичні феномени режисерського театру, концертанта-розповідача, постановок-шоу, театру одного актора або ансамблевого колективу. Баянне виконавство своєю конструктивністю, фактурою – в широкому розумінні артистичного смислу (за концепцією А. Черноіваненко [265; 267]) – демонструє штучне поєднання можливостей «переживання» та «уявлення». Не в усіх інструменталістів міміка-пластика виконавця є вихідною стороною сценічного образу. А. Черноіваненко, наприклад, наголошує на тому, що оберненість баяніста обличчям до публіки, наочність ігрових площин клавіатур, руху рук та пальців – все це створює ефект театру баяніста у зв'язку з матеріальністю подачі власне виконавського виступу [268].

Фактурна значущість міміки, жесту, пластики спеціальних рухів стає на сучасному етапі засобом художнього впливу, яке так чи інакше використовується як виконавцями-баяністами, так і композиторами, котрі

враховують таку виражальну можливість в «режисерському» задумі своїх творів.

Баяніст, у порівнянні з виконавцями на багатьох інших інструментах, опиняється в зовсім особливій ситуації по відношенню до слухацької аудиторії. Відома, наприклад, абсолютна візуальна ізолюваність органіста (посадка спиною до залу), частинна ізолюваність піаніста (посадка боком), фактично повна зосередженість на діалозі з інструментом у виконавців на струнно-смичкових інструментах тощо. Можливо, не буде помилкою зазначити, що ближче всього до сценічної позиції баяніста є вокалісти, бандуристи, виконавці на балалайці та інших аналогічних народних інструментах. Ця схожість пояснюється принциповою «відкритістю» як вокального мистецтва, так і традиційного народно-інструментального виконавства. А поперед всього – первісною (природною) комунікативною спрямованістю на слухацьку аудиторію.

Тому, як і кожний «Артист» (саме так, з великої літери) в цій сфері, баяністи-виконавці повинні особливу увагу приділяти сценічній культурі свого виконання. У прагненні акторського вдосконалення не може бути головних або побічних (незначущих) моментів. Художньо-сценічний образ виконавців-баяністів складається з багатьох елементів, і позбавлення будь-якого з них або недостатнє розуміння логіки взаємозв'язку поміж ними обов'язково приводить до порушення стійкої цілісності цього образу. Тому сучасна концепція виконавської техніки баяніста передбачає не тільки віртуозне володіння усім арсеналом технічно-виразових засобів, але й передбачає наявність певних артистично-акторських здібностей. Очевидно, що ці завдання при ансамблевому виконанні помножуються й потребують спеціальної підготовки з точки зору режисерської «постановки» сценічного виступу.

Ю. Вахраньов підкреслює, що виконавець через дію пізнає образ, саме через дію відкриває нові, невідомі грані смислу. В процесі відтворення цього образу крім інтонування не менше значення мають пластика, кінетична

мелодика рук, які невід’ємні від натхненності та «дієвої духовності». До цих складових майстерності безпосередньо відносяться такі в деякій мірі метафоричні поняття як «інтонація рук» (тер. Б. Асаф’єва) та «пластична інтонація» (тер. К. Станіславського) [41, 15].

За часи І. Канта в філософії та естетиці декларувалася думка, що таємниця мистецтва полягає в грі пізнавальних здібностей [91, 197]. На сучасному етапі саме до категорії здібностей звертається О. Олексюк, досліджуючи педагогічні проблеми формування та розвитку духовного потенціалу особистості в контексті музичного мистецтва [193–195]. Показово, що компоненти та характеристики духовного потенціалу, якими оперує дослідниця, мають безпосереднє відношення до виконавської майстерності в контексті баянно-ансамблевого мистецтва:

– *афективні* критерії – здатність до емоційно-емпатичного реагування на музику, здатність до розуміння логіки розгортання музичного образу, здатність до духовно-почуттєвого переживання;

– *нормативно-регулятивні* критерії – глибина категоріально-понятійного фонду, оцінно-критична здатність смаку на ідеал, характер світоглядної установки, узгодженість ідеального «Я» з актуальним «Я»;

– *поведінкові критерії* – прагнення творчої самореалізації в процесі інтерпретаційної та імпровізаційної діяльності, здатність до вироблення особистісних стратегій у вирішенні нестандартних професійних проблем, творча активність в соціокультурній сфері (посилання за [66, 166]).

Зазначені позиції безумовно мають певну рацію відносно ансамблевого виконавства: створення на ціннісно-методологічній основі індивідуально-колективної позиції культуротворчої спрямованості; її удосконалення в контексті поширення естетичного та психологічного досвіду в музичному колективі та творча самореалізація в соціокультурній сфері.

На рівні виконавської майстерності духовність, в першу чергу, є продуктом індивідуально-самостійної діяльності і представляє собою щось первинне, притаманне свідомості конкретної людини. В сфері ансамблевого

музикування «індивідуальне» виходить за межі особистісного цілепокладання й проникає в сферу колективної свідомості, тобто набуває значення сумарності, вираженої в певній соціокультурній формі творчої діяльності. Водночас, кожний колектив має свою індивідуальність, результатом чого виникає феномен варіативного потенціалу (тер. О. Котляревської [148]). Необхідно зазначити, що в даному випадку не йдеться про різний ступінь професійної підготовки, тобто майстерності. Йдеться про природну закономірність формування та об'єктивізації музично-естетичної картини світу як результату репрезентації твору кожним конкретним колективом.

Природно, що в окресленій ситуації закономірно постає питання про критерії оцінювання виконання як кінцевого результату творчої діяльності. Як один з таких критеріїв може розглядатися ефект схожості різних інтерпретацій. Спорідненість в одиничному (повторні виконання конкретного твору одним й тим самим колективом) та в узагальнюючому (виконання твору різними колективами) варіантах надає можливість знайти певну позицію або критерій порівняння й оцінювання. В кожній конкретній культурно-історичній ситуації це обумовлюється:

- пізнанням оточуючої дійсності;
- творчим впливом на оточуючу дійсність;
- перенесенням розуміння світу на індивідуальний рівень;
- проектуванням індивідуального світосприйняття на оточуючу дійсність.

Тобто йдеться про загально усталену світоглядну основу творчості, сконцентровану навколо таких узагальнюючих тем, як «Людина – Світ», «Світ – Людина», «Людина – Світ людини» тощо. Абстрактність тематичних універсалій стає об'єктивною передумовою різноманітності інтерпретацій музичного твору завдяки змінам естетично-світоглядних пріоритетів та орієнтирів на кожному етапі існування суспільства. Це пояснює й безкінечність удосконалення професійного виконавства, його майстерності

відповідно еволюції технічних можливостей інструментарію та закономірним трансформаціям у суспільній свідомості.

Ще одним критерієм виступає позиція збігу пріоритетів як на інтерсуб'єктивному рівні, так і в контексті співвідношення одиничного та загального. Найбільш показовим у цьому аспекті виконавського інтерпретування уявляється принцип наслідування традицій, що на вищому рівні визначається як «культуровідповідна» діяльність, а в перспективі – як «культуротворча» [148, 166-171].

В. Гумбольдт у своїй філософській концепції запропонував своєрідну диференціацію художніх творів відносно соціокультурних форм їх подальшого буття на «живі» та «мертві» [63, 342]. Перші з них функціонально спрямовані на освічення, другі – на повчання. Так само можна розглядати й виконавську форму об'єктивізації образу музичного твору. Одні виконання призначенні для ілюстрування, тобто як своєрідні зразки, які характеризуються ознаками імітування або репродукування, тобто як своєрідна робота «за зразком». Інші виконавські інтерпретації, в свою чергу, демонструють оновлене розуміння вже усталеного, традиційного образу, створюючи об'єктивні передумови для поширення обрив культурного досвіду особистісної та суспільної свідомості. Виникає досить обґрунтована асоціація з продуктивними та репродуктивними виконавськими школами, різниця між якими полягає саме в особливостях співвідношення традиційного та новітнього, тобто в діалозі генерацій, ціннісно-оціночних систем, художньо-естетичних концепцій тощо. Це, відповідно, приводить до формування гнучкого взаємозв'язку між культуровідповідними та культуротворчими тенденціями в сфері музичного виконавства, одна з провідних ролей в чому належить саме майстерності як фактору професійного удосконалення творчо-артистичної діяльності.

Висновки до Розділу 3

Проаналізовано феномени духовності, діалогічності та майстерності як складових виконавської поетики в проекції на культуротворчий потенціал баянно-ансамблевого мистецтва.

Розуміння професійного виконавства як системного явища дозволило організувати аналітичний розгляд обраного об'єкту дослідження з феноменологічної точки зору з конкретизуванням загально-культурологічних, загально-філософських та естетичних категорій в контексті певного виконавського жанру. Зроблено висновок, що абстрактні та узагальнені міркування і судження щодо понять «духовність», «діалогічність» та «майстерність» при безсумнівній можливості застосування відносно будь-якого аспекту мистецтва і культури водночас не втрачають й не змінюють своєї сутності в даному конкретному випадку. Це дозволяє стверджувати наявність актуальності й практичного значення баянно-ансамблевого мистецтва в духовно-культурному просторі, що, в свою чергу, є безпосереднім свідомством досить високого рівня його пріоритетності на сучасному етапі з відповідними перспективами подальшого розвитку.

В цілому можна сказати, що проаналізовані властивості, специфічні ознаки та особливості проявів духовності, діалогічності й майстерності набули значення певних критеріїв пріоритетності баянно-ансамблевого виконавського жанру. Це стосується, наприклад, таких основних позицій:

1. Баянно-ансамблевий виконавський жанр як соціокультурна форма творчої діяльності є репрезентантом духовних цінностей музичного мистецтва минулих часів та сучасності.

2. Зазначений жанр бере активну участь в процесі подолання й упередження незворотних деформацій в духовній сфері суспільства: як в побутово-розважальній сфері, так і на високому професійно-академічному рівні.

3. Культуровідповідність баянно-ансамблевого мистецтва як тенденція до збереження й розвитку національних і професійних традицій в поєднанні з культуротворчим потенціалом створює реальну основу для продуктивного функціонування феномену «діалогу культур».

4. Багатоаспектна система діалогічних зв'язків в зазначеному контексті є передумовою й сукупністю факторів еволюції та удосконалення професійної майстерності виконавських колективів.

5. Підвищення професійного рівня й оптимізація творчого потенціалу баянно-ансамблевого мистецтва в композиторській й, природно, виконавській проекції обумовлює діалогічність обміну досвідом на світовому рівні, що сприяє збагаченню загального духовно-інформаційного поля в найвищому морально-етичному значенні цього поняття.

6. Категорії «духовність», «діалогічність» та «майстерність» утворюють своєрідну тріадну систему, функціонування якої обумовлює культуротворче значення баянно-ансамблевого виконавства, доводить його визначення як своєрідного феномену української музичної культури.

ВИСНОВКИ

У дисертації здійснено інноваційну концептуалізацію проблем, пов'язаних з осмисленням баянно-ансамблевого мистецтва України як цілісного явища культури в сукупності його теоретичного, історичного та практичного аспектів.

Відповідно до поставленої мети і визначених завдань, у дослідженні баянно-ансамблевого мистецтва зроблено висновки та окреслено перспективу подальшої розробки представленої проблематики.

1. На основі систематизованого огляду мистецтвознавчих та культурологічних теоретичних праць встановлено, що баянно-ансамблева творчість та виконавство в існуючому арсеналі наукових розвідок щодо народно-інструментального мистецтва фігурують лише як складова більш узагальненого за змістом об'єкту вивчення, залишаючи ступінь розробленості означеної проблеми недостатньою. Брак наукових напрацювань, спрямованих на розкриття особливостей, притаманних баянно-ансамблевій сфері, визначення внеску в розвиток баянно-ансамблевого мистецтва України художніх колективів доводить актуальність вивчення баянно-ансамблевого мистецтва України ХХ – початку ХХІ століття. Сучасні мистецтвознавчі та культурологічні принципи аналізу забезпечили вирішення передбачених науковою проблематикою завдань та дозволили закласти необхідні методологічні основи для дослідження баянно-ансамблевого мистецтва як феномену.

2. Проведений мистецтвознавчо-культурологічний аналіз баянно-ансамблевого мистецтва України надав можливість охарактеризувати та визначити особливості баянно-ансамблевого виконавства в музичній культурі України ХХ – початку ХХІ століття. Визначення поняття «пріоритетність» у контексті виконавського мистецтва на прикладі баянно-ансамблевого жанру, характеристика якого проводиться відповідно до двох базових осей поняттєвої парадигми: теоретичної та об'єктної, дозволяє прослідкувати діалектичність

співвідношення теорії та практики на основі взаємозв'язків «наукової проблеми» і «виконавського жанру» як об'єктів оцінювання.

3. Обґрунтовано та доведено значення репертуарного забезпечення баянно-ансамблевих художніх колективів з точки зору методологічних проблем та культуротворчого потенціалу. Розкрито, що збереження і розвиток традицій, їх еволюція й оновлення, проблеми вирішення питань щодо відбору музичного матеріалу (репертуару) та методів роботи над ним складає основу для формування «інтегруючої моделі» сучасного народно-інструментального мистецтва. Підкреслюється, що саме репертуар є тим носієм духовної інформації, що в системі комунікації «композитор – виконавець – слухач» набуває значення культуротворчого фактора щодо удосконалення світоглядних позиції соціуму. Встановлено, що репертуар є беззаперечним фактором оптимізації творчої діяльності баянно-ансамблевих колективів, забезпечує їх розвиток та підвищує культуротворче значення їх функціонування. В цьому полягає методологічне значення репертуару як сутнісного компонента баянно-ансамблевого мистецтва.

4. Конкретизовано хронологію розвитку баянно-ансамблевого виконавського мистецтва відповідно до його дефініцій та соціокультурних функцій. Виявлено, що протягом розвитку зазначеного виду виконавського мистецтва відбувалося розширення його соціокультурних функцій: від розважально-гедоністичної до духовно-інтелектуальної, що свідчить не тільки про поширення практики баянно-ансамблевого жанру, але й про неухильне зростання художньо-естетичних вимог до нього. З'ясовано, що наприкінці XIX – початку XX століття колективні форми виконавсько-творчої діяльності виконували розважальну, гедоністичну, комунікативну та ігрову соціокультурні функції. У 20-60-ті роки XX століття у процесі формування та розвитку баянно-ансамблевого мистецтва як виконавського жанру додаються етико-соціальна, консолідуюча та церемоніальна функції. З 70-тих років XX століття до сьогодення як певний стиль мислення баянно-

ансамблеве мистецтво виконує естетичну та духовно-інтелектуальну соціокультурні функції.

5. Охарактеризовано процеси професіоналізації та академізації баянно-ансамблевого мистецтва, які простежуються в практичному і теоретичному аспектах. Розкрито питання формування та функціонування київської, львівської, одеської, харківської та донецької баянно-виконавських шкіл. Визначено головні показники їх діяльності. Доведено, що у процесі професіоналізації баянно-ансамблевого виконавського мистецтва визначальне значення мала актуалізація проблеми удосконалення конструкції баяна та створення на базі виконавського музикознавства спеціалізованої «музично-теоретичної системи», об'єктом якої є баянне мистецтво. В об'єднанні ієрархічних систем композиторської, виконавської та наукових шкіл формується поняття «Українська баянна школа».

6. На основі здійсненої періодизації систематизовано жанрово-стильову палітру існуючого баянно-ансамблевого репертуару, що доводить майже необмежені художньо-естетичні та технічні можливості цього виду мистецтва та необхідність підвищення уваги сучасних композиторів до нього.

Науково обґрунтовано, що кінець 80-х років XIX ст. – початок XX ст. характеризується створенням обробок, аранжувань, транскрипцій, перекладень здійснених керівниками аматорських колективів (М. Белобородов, В. Хегстрем) на фольклорній основі (танець, спів), а також у західноєвропейському стилі сучасності та попередніх епох. У 20-ті роки XX ст. керівники вже напівпрофесійних колективів (М. Радзівський, А. Штогаренко) залишили попередні підходи і використовували основні жанри і стильові напрями попереднього історичного періоду. 30-50-ті роки XX ст. характеризуються появою перших оригінальних творів для камерно-інструментальних ансамблів, репертуар яких вже базується не тільки на фольклорній основі, а на традиціях класичної формобудови та стильових особливостях романтизму. Набуває розквіту творчість тріо баяністів у складі

А. Кузнєцова, М. Макарова і Я. Штогаренко та квартету баяністів М. Різоля). Відомими і затребуваними стають обробки та перекладення М. Різоля, В. Подгорного, Є. Юрцевича та ін. Для репертуару 1960-х – 70-х років ХХ ст. характерними стають обробки, аранжування, фантазії, транскрипції, академічні інструментальні жанри: мініатюри, великі та циклічні форми, акомпанементи. У стилях фольклоризму, неофольклоризму, романтичному, класицистичному стилях, у стилі бахівської епохи та масово-популярної естради й джазу працюють композитори й аранжувальники М. Різоля, А. Шалаєв, М. Худяков, І. Яшкевич, М. Обертюхін, О. Тимошенко, В. Грідін, М. Чайкін, А. Штогаренко, А. Філіпенко, І. Шамо, К. Домінчен, К. Мясков, М. Михайлов, С. Рустамов, В. Косенко, Л. Ревуцький, М. Раков, А. Репніков, В. Золотарьов, А. Кусяков, В. Подгорний, Є. Дербенко. У 80-90-ті роки ХХ ст. до вже існуючих жанрів композиторами С. Беринським, В. Власовим, О. Грінберг, С. Губайдуліною, А. Загайкевич, В. Зубицьким А. Кусяковим, Л. Самодаєвим, Г. Тарановим, К. Цепколенко, Ю. Шамо, О. Щетинським та ін. додаються нові оригінальні твори в провідних на той час жанрах та стилях – неофольклоризмі, інших нео-напрямах, авангардному стилі та стилі модерн. Початок ХХІ століття ознаменувався впровадженням практично всього жанрово-стилістичного арсеналу сучасності, в тому числі й синтезованого. Характерними є як неофольклоризм та інші нео-напрямки, авангардний стиль та стиль модерн, так і полі стилістика, як характеристика постмодерну. Відомі композитори та автори обробок й перекладень цього періоду – Ю. Гомельська, В. Зубицький, С. Пілютиков, В. Польова, В. Рунчак, Л. Самодаєва, А. Сташевський, І. Тараненко, К. Цепколенко, О. Чуєв, Ю. Шамо, О. Щетинський та ін.

7. Визначено особливості феноменів духовності, діалогічності та майстерності як складових виконавської поетики в проєкції на культуротворчий потенціал баянно-ансамблевого мистецтва. Через поняття «духовність» баянно-ансамблеве виконавство безпосередньо включено до продуктивних надбань вітчизняної духовної культури, завдяки широкому

спектру соціокультурних функцій, що обумовлює доцільність його існування. Іншим фактором доцільності визначено *діалогічну природу* баянно-ансамблевого мистецтва, що проявляється на різних рівнях освітніх та культурно-комунікативних процесів, специфіки репертуарної політики, організації творчої діяльності ансамблевого колективу та його діалогічних зв'язків із аудиторією. Доцільність існування баянно-ансамблевого жанру підтверджує міра *майстерності*, що визначає рівень пріоритетності і культуротворчу спрямованість творчої діяльності. Аналіз основних позицій у розумінні поняття «майстерність» певною мірою зміщує акцент із вузькоспеціалізованого аспекту на рівень його усвідомлення як високого щабля артистичної досконалості в загальному комунікативному процесі, що апелює до естетичних і духовних чинників культури.

Зазначені висновки обумовлюють перспективу подальшого розвитку запропонованої проблематики в мистецтвознавчому та культурологічному напрямках. Доцільним є використання запропонованої концепції визначення поняття «пріоритетність», її складових та критеріїв, відносно інших виконавських жанрів як методологічної основи констатуючого аналізу їх особливостей та подальшого виявлення творчих можливостей.

Дослідження не вичерпує всіх питань, пов'язаних з порушеною проблематикою. Виявлені в його результаті факти і закономірності можуть стати перспективною основою для подальшого вивчення мистецького феномену і специфіки баянно-ансамблевого мистецтва України XXI століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абдоков Ю. Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01. Москва, 2009. 192 с.
2. Академія музичної еліти України: Історія та сучасність: До 90-річчя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського / авт.-упор. : А. П. Лашенко та ін. Київ : Музична Україна, 2004. 560 с.
3. Акимов Ю. Николай Иванович Ризоль. *Баян и баянисты*. Москва : Сов. композитор, 1981. Вып. 5. С. 85-110.
4. Александрова Н. Канонические жанры в контексте «посткомпозиторского мышления»: к проблеме авторского стиля в современной музыке. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство*. 2004. Вип. 37. С. 74-83.
5. Алексеев І. Методика викладання гри на баяні. Київ : Мистецтво, 1957. 150 с.
6. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства / науч. ред. и вступ. ст. проф. В. П. Шестакова ; пер. с англ. Г. Е. Крейдлина. Москва : Прометей, 1994. 352 с.
7. Артёменко В. Национальный образ мира (Опыт музыковедческой интерпретации понятия). *Київське музикознавство: проблеми музичної інтерпретації*. 1999. Вип. 2. С. 23-34.
8. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Ленинград : Госмузиздат, 1963. 279 с.
9. Бай Ю. Теоретические основы совершенствования внутренней структуры музыкально-игровых движений баяниста : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Вильнюс, 1986. 23 с.
10. Байкиева Р. Герой как категория музыкальной поэтики в пьесах детского фортепианного репертуара : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Уфа, 2010. 280 с.

11. Балик В. Владислав Золотарьов: життя і творчість. Реконструкція та виконавський аналіз творів для баяна / ред.-упор. Б. Пиц, А. Славич. Дрогобич : Просвіт, 2008. 103 с.
12. Басурманов А. Баянное и аккордеонное искусство. Москва : Кифара, 2003. 540 с.
13. Безклубенко С. Природа творчества: О некоторых сторонах художественного творчества. Москва : Изд. полит. лит., 1982. 166 с.
14. Безугла Р. Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2004. 20 с.
15. Беличенко Н. Структурная поэтика музыкального произведения (на материале музыки современных композиторов 80-х годов) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 1992. 161 с.
16. Бендерский Л. Киевская школа воспитания исполнителя на народных инструментах. Свердловск : Изд-во Уральского ун-та, 1992. 192 с.
17. Бердяев Н. О назначении человека. Москва : Республика, 1993. 383 с.
18. Бердяев Н. Самопознание (Опыт философской автобиографии). Москва : Книга, 1991. 446 с.
19. Берегова О. Комунікаційні аспекти сучасного розвитку музичної культури України : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2007. 35 с.
20. Берегова О. Комунікація в науково-освітньому просторі сучасності: дискурс креативності. *Українське музикознавство*: наук.-метод. зб. 2010. Вип. 36. С. 242-254.
21. Бесфамильнов В. В., Семешко А. А. Воспитание баяниста. Вопросы теории и практики. Київ : Музична Україна, 1989. 200 с.
22. Библер В. Диалог. Сознание. Культура: (идея культуры в работах М. М. Бахтина). *Одиссей. Человек в истории. Исследования по социальной истории и истории культуры*. Москва, 1988. С. 21-59.

23. Библер В. Мышление как творчество: Введение в логику мысленного диалога. Москва : Политиздат, 1975. 399 с.

24. Білоус В. Майстерність музиканта-виконавця: поняття, структура. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. 2004. Вип. 33. С. 243-251.

25. Білоус В. Психологічні аспекти формування виконавської майстерності музиканта виконавця. *Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру* : Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції до 100-річчя Київської консерваторії (НМАУ) ім. П. І. Чайковського / ред.-упоряд. М. А. Давидов. Київ, 2012. С. 211-214.

26. Білоус В. Психологічні основи функціонування інструментального ансамблю. *Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру*: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції до 100-річчя Київської консерваторії (НМАУ) ім. П. І. Чайковського / ред.-упоряд. М. А. Давидов. Київ, 2012. С. 40-48.

27. Білоус В. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2005. 16 с.

28. Білоус В. Психологічні аспекти художньої майстерності виконавця-інструменталіста. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*: Музичне виконавство. 2004. Вип. 40. Книга десята. С. 48-56.

29. Боженський А. Сьогоднішня Львівської школи народно-інструментального мистецтва. *Крымские диалоги: культура, искусство, образование*. 2011. Вып. 5. С. 39-41.

30. Большакова Т. Концертні твори для баяна Анатолія Гайдєнка. Харків : ХДАК, 2007. 118 с.

31. Бондарчук В. Музичний професіоналізм в розрізі наукових реалій. *Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру*: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції до 100-річчя

Київської консерваторії (НМАУ) ім. П. І. Чайковського / ред.-упоряд. М. А. Давидов. Київ, 2012. С. 168-180.

32. Бреус С. Сад Мастера. Баянная школа Анатолия Семешко. Днепропетровск : Пороги, 2001. 24 с.

33. Британов Г. Русские народные инструменты в советской музыкальной культуре (историко-социологический анализ) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Ленинград, 1978. 17 с.

34. Булда М. Львівська баянна школа та її вплив на композиторську творчість Віктора Власова. *Львівська баянна школа та її видатні представники (70-річчю від дня народження А. Онуфрієнка присвячується)* : зб. мат. наук.-практ. конф. / ред.-упор. А. Душний, С. Карась, І. Фрайт. Драгобич, 2005. С. 12-19.

35. Булда М. Теоретичні аспекти стильових напрямків естрадно-джазової музики для акордеона (баяна). *Феномен школи і музично-виконавському мистецтві: тези міжнародної науково-теоретичної конференції*. Київ, 2005. С. 51-63.

36. Булда М. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17. 00. 03. Харків, 2007. 20 с.

37. Бурлаков М. Клавірна и органная музыка эпохи барокко в баянной интерпретации. *Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства: сборник трудов Российской академии музыки имени Гнесиных* / отв. ред. Михаил Иосифович Имханицкий. 2010. Вып. 178. С. 54-77.

38. Бычков В. Николай Чайкин. Москва : Сов. композитор, 1986. 96 с.

39. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм: Исторические очерки. Москва : Музыка, 1988. 80 с.

40. Васильев В. Формирование современного камерно-академического репертуара для баяна. *Вопросы современного баянного и аккордеонного*

искусства: сборник трудов Российской академии музыки имени Гнесиных / отв. ред. Михаил Иосифович Имханицкий. 2010. Вып. 178. С. 36-53.

41. Вахранёв Ю. Исполнение музыки (поэтика)/рец. Л. Бабий. Харьков : Харьковский институт искусств им. И. П. Котляревского, 1994. 336 с.

42. Великовский С. Культура как полагание смысла. *Одиссей. Человек в истории*. Исследования по социальной истории и истории культуры. Москва, 1989. С. 16-20.

43. Виннічик М. Еволюція народного інструментарію України ХХ ст. (до проблеми ансамблевого виконавства). *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. 2007. Вип.12. С. 156-167.

44. Вірановський Г. Музично-теоретичні системи (предмет і принципи побудови). Київ : Музична Україна, 1978. 87 с.

45. Власов В. Исполнение полифонических произведений на баяне. Одесса: ОГК, 1980. 62 с.

46. Власов В. Исполнительская интерпретация джазовых стилей на баяне. Київ : НМАУ, 1998. 25 с.

47. Власов В. Методика работы баяниста над полифоническими произведениями. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2004. 103 с.

48. Власов В. О творческой деятельности И. А. Яшкевича. *Баян и баянисты*. 1984. Вып. 6. С. 3-26.

49. Власов В. Способы исполнения штрихов на баяне : в помощь молодому педагогу-баянисту. Одесса: ОГК, 1984. 24 с.

50. Водолеева Н. О некоторых закономерностях исполнительской организации музыкальной архитектоники. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. 2004. Вип. 37. С. 198-205.

51. Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства. Сборник трудов Российской академии музыки имени Гнесиных / отв. ред. Михаил Иосифович Имханицкий. 2010. Вып. 178. 256 с.

52. Выготский Л. Психология искусства / под ред. М. Г. Ярошевского. Москва : Педагогика, 1987. 344 с.
53. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики: / общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова; пер. с нем. Москва : Прогресс, 1988. 704 с.
54. Гачев Г. Содержательность художественных форм (Эпос, Лирика, Театр). Москва : Просвещение, 1968. 302 с.
55. Голяка Г. Сучасна Київська народно-інструментальна школа на теренах європейського виконавства. *Феномен школи в музично-виконавському мистецтві* : тези міжнародної науково-теоретичної конференції. Київ, 2005. С. 34-36.
56. Голяка Г. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2008. 16 с.
57. Гончаров А. Неофольклоризм як стимул до театралізації в музичному виконавстві. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичне виконавство. 2002. Вип. 22. Книга восьма. С. 81-93.
58. Гончаров А. Неофольклористичні тенденції в баянній творчості В. Зубицького : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2006. 16 с.
59. Гончаров А. Творчість В. Зубицького на зламі століть. *Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції до 100-річчя Київської консерваторії (НМАУ) ім. П. І. Чайковського / ред.-упоряд. М. А. Давидов. Київ, 2012. С. 76-83.
60. Горохівська С. Інструментальний театр у творчості українських композиторів (В. Рунчака, С. Зажицька, М. Шоренкова). *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. 2011. Вип. 37. С. 189-204.

61. Грабовська О. Тенденції сучасного музично-виконавського мистецтва Львова в аспекті академічного камерно-ансамблевого музикування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2008. 20 с.
62. Грица С. Ендогенна природа фольклору. *Філософська і соціологічна думка* : український науково-теоретичний часопис. 1994. № 7-8. С. 62-80.
63. Гумбольдт В. Язык и философия культуры / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. В. Рамишвили; пер. с нем. яз. Москва : Прогресс, 1985. 452 с.
64. Гуменюк Т. Естетика постмодернизма. Конец стиля? *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. 2004. Вип. 37. С. 13-20.
65. Гуренко Е. Исполнительское искусство: методологические проблемы. Новосибирск : НГК, 1985. 86, [2] с.
66. Давидов М. Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2010. 4000 с.
67. Давидов М. До словника музичної педагогіки. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичне виконавство. 2000. Вип. 14. Книга шоста. С. 144-155.
68. Давидов М. До словника музичної педагогіки (продовження). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичне виконавство. 2002. Вип. 22. Книга восьма. С. 193-205.
69. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник для вищ. та сер. муз. навч. закладів. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. 592 с.
70. Давидов М. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. 223 с.
71. Давидов М. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва як Ренесанс жанру ХХ століття. *Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції до 100-річчя Київської консерваторії

(НМАУ) ім. П. І. Чайковського / ред.-упоряд. М. А. Давидов. Київ, 2012. С. 6-12.

72. Давидов М. Народно-інструментальна культура України (здобутки та проблеми). *Українське музикознавство* : Музична україністика в контексті світової культури : наук.-метод. зб. 1998. Вип. 28. С. 74-79.

73. Давидов М. Наукова термінологія як чинник інтелектуалізації музичної педагогіки (до проблеми формування самостійності мислення молодого виконавця). *Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції до 100-річчя Київської консерваторії (НМАУ) ім. П. І. Чайковського / ред.-упоряд. М. А. Давидов. Київ, 2012. С. 181-210.

74. Давидов М. Основні принципи музичної педагогіки академічного народно-інструментального мистецтва в Україні, започатковані професором М. М. Гелісом. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музична освіта в Україні: теорія і практика. 2003. Вип. 29. С. 91-98.

75. Давидов М. Пам'ятки київської давнини – в музичному сьогоденні. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичне виконавство. 2002. Вип. 22. Книга восьма. С. 9-15.

76. Давидов М. Проблеми збереження і розвитку академічного народно-інструментального мистецтва України : 2-е вид., доп. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, кафедра народних інструментів, 2008. 404 с.

77. Давидов М. Професор М. Геліс – засновник першої кафедри народних інструментів (до 100-ліття від дня народження). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичне виконавство. 2003. Вип. 26. Книга дев'ята. С. 7-28.

78. Давидов М. Ритмодинаміка виконавського інтонування на баяні (акордеоні). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичне виконавство. 2004. Вип. 40. Книга десята. С. 9-16.

79. Давидов М. Стильність гри як критерій виконавства (баянно-акордеонне мистецтво). *Столична кафедра народних інструментів як*

методологічний центр жанру : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції до 100-річчя Київської консерваторії (НМАУ) ім. П. І. Чайковського / ред.-упоряд. М. А. Давидов. Київ, 2012. С. 157-168.

80. Давидов М. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна. Київ : Музична Україна, 1977. 120 с.

81. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста : підручник для студентів вищих навчальних закладів. Київ : Музична Україна, 2004. 290 с.

82. Давыдов Н. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 308 с.

83. Давидов М. Теорія виконавської майстерності в працях українських дослідників. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичне виконавство. 1999. Вип. 3. С. 7-22.

84. Давидов М. Виконавське музикознавство. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2009. Вип. 82. С. 4-13.

85. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: Т. 1-4. Москва : Русс. яз., 1989-1991. URL : <https://slovari.yandex.ua/~книги/Толковый%20словарь%20Даля/МАСТЕР/>

86. Дедусенко Ж. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2002. 20 с.

87. Дейнега В. Музичний інструментарій як показник специфіки оркестру народних інструментів. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичне виконавство. 2002. Вип. 22. Книга восьма. С. 119-129.

88. Деревянченко Е. Неофольклоризм как фактор обновления стиля в музыке XX века. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. 2004. Вип. 37. С. 84-90.

89. Деятельность: теории, методология, проблемы / сост. И. Т. Касавин. Москва : Политиздат, 1990. 366 с.

90. Димченко С. Микола Ризоль – корифей українського баянного мистецтва. *Українське музикознавство*. 2000. Вип. 29. С. 260-270.

91. Доброхотов А. Категория бытия в классической западноевропейской философии. Москва : Изд. Московского университета, 1986. 248 с.

92. Донецька державна музична академія ім. С. С. Прокоф'єва: Довідково-інформаційне видання / Ред. колегія В. В. Воеводін, Т. В. Тукова, О. В. Скрипник та ін. Донецьк : Юго-Восток, ЛТД, 2003. 49 с.

93. Дорохин В. О факторе инструментария в артикуляции на баяне клавирной музыки И. С. Баха. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. 2004. Вип. 37. С. 273-280.

94. Дорохін В. Принципи та фактори артикуляції у виконанні на баяні : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2010. 19 с.

95. Дубій А. Баяна чи орган? Генетична спорідненість баянно-органної історії. *Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції до 100-річчя Київської консерваторії (НМАУ) ім. П. І. Чайковського / Ред.-упоряд. М. А. Давидов. Київ, 2012. С. 83-98.

96. Дубій А. Інтегруюча модель народного інструментального мистецтва та перспективи її функціонування в музичній освіті. *Музична освіта в Україні: сучасний стан, проблеми розвитку* : матеріали науково-практичної конференції. Київ, 2001. С. 86-89.

97. Душний А. Анатолій Онуфрієнко: життя присвячене музиці: монографія / заг. ред. Б. Пица. Дрогобич: Посвіт, 2010. 328 с.

98. Душний А. Дослідження національної школи баянно-акордеонного мистецтва України (друга половина ХХ – початок ХХІ століття). *Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру* : Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції до 100-річчя

Київської консерваторії (НМАУ) ім. П. І. Чайковського / ред.-упоряд. М. А. Давидов. Київ, 2012. С. 146-156.

99. Душний А. І., Пиц Б. Р. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва : довідник. Дрогобич : Просвіт, 2010. 216 с.

100. Душний А. І. Методика активізації творчої діяльності студентів педагогічних університетів у процесі музично-інструментальної підготовки : автореф. дис. ... канд. педагогічних наук : 13.00.02. Київ, 2006. 20 с.

101. Душний А. І., Пиц Б. Р. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва : довідник. Дрогобич : Просвіт, 2010. 216 с.

102. Душний А. І., Пиц Б. Р. Розповсюдження баяну у Західній Україні. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Виконавське музикознавство: історія, теорія, практика. 2012. Вип. 103. С. 83-93.

103. Евдокимов В. Одесская академическая школа народно-инструментального искусства. Одесса, 1999. 94 с.

104. Егоров Б. Перспективы дальнейшего конструктивного и акустического совершенствования современного баяна. *Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства* : сборник трудов Российской академии музыки имени Гнесиных / отв. ред. Михаил Иосифович Имханицкий. 2010. Вып. 178. С. 247-253.

105. Ергиев И. Артистическая психотехника исполнителя-инструменталиста. *Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції до 100-річчя Київської консерваторії (НМАУ) ім. П. І. Чайковського / ред.-упоряд. М. А. Давидов. Київ, 2012. С. 223-234.

106. Ергиев И. Модерн-аккордеон как новое явление исполнительского искусства. *Музичне мистецтво і культура*: науковий вісник. 2002. Вип. 3. С. 307-315.

107. Єргієв І. Акордеонна творчість композиторки Кармели Цепколенко. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичне виконавство. 2003. Вип. 26. Кн. дев'ята. С. 173-184.

108. Ергиев И. Артистическая одарённость в системе психологической типологии. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Виконавське музикознавство: історія, теорія, практика. 2012. Вип. 103. С. 27-38.

109. Єргієв І. Мистецтво українського «модерн-акордеона» у світовому процесі. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичне виконавство. 2004. Вип. 40. Книга десята. С. 150-162.

110. Єргієв І. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2006. 18 с.

111. Ефремова Т. Толковый словарь словообразовательных единиц русского языка. Москва : АСТ, Астрем, 2005. 640 с.

112. Жайворонок Н. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2006. 20 с.

113. Жайворонок Н. Музичне виконавство як явище культури. *Актуальні проблем и історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. праць. 2005. Вип. XV. С. 221-227.

114. Загороднюк В. Целеполагание в практике, культуре, познании. Київ : Наукова думка, 1991. 172 с.

115. Заєць В. Авторські школи в контексті розвитку традицій виконавського мистецтва: нове в школі М. А. Давидова. *Феномен школи в музично-виконавському мистецтві* : тези міжнародної науково-теоретичної конференції. Київ, 2005. С. 36-37.

116. Заєць В. До понятійно-термінологічної системи виконавської педагогіки (на прикладі науково-методичної школи М. А. Давидова). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичне виконавство. 2004. Вип. 40. Книга десята. С. 223-231.

117. Заєць В. Науково-практична школа М. А. Давидова як феномен формування виконавської майстерності баяніста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2012. 16 с.

118. Заєць В. Фаховий поняттєво-термінологічний комплекс як базовий елемент професійно-творчої діяльності. *Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції до 100-річчя Київської консерваторії (НМАУ) ім. П. І. Чайковського / ред.-упоряд. М. А. Давидов. Київ, 2012. С. 70-76.

119. Зеленін В. Симультанний образ музичного твору у професійному виконавстві музиканта-інструменталіста. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Художні цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. 2005. Вип. 48. С. 280-287.

120. Зинькевич Е. Элитарное и массовое в контексте постмодернизма. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. 2004. Вип. 37. С. 21-30.

121. Иванов Є. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1995. 17 с.

122. Иванов Є. Акордеонно-баянне мистецтво України. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичне виконавство. 1999. Вип. 1. С. 25-37.

123. Имханицкий М. Артикуляция и штрихи в интонировании на баяне (по прочтении книги И. А. Браудо «Артикуляция»). *Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства* : сборник трудов Российской академии музыки имени Гнесиных / отв. ред. – Михаил Иосифович Имханицкий. 2010. Вып. 178. С. 78-190.

124. Имханицкий М. История баянного и аккордеонного искусства. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с.

125. Имханицкий М. Кафедра народных инструментов НМАУ им. П. И. Чайковского как один из центров профессионально-академического исполнительства в мире. *Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції до 100-річчя Київської консерваторії (НМАУ) ім. П. І. Чайковського / ред.-упоряд. М. А. Давидов. Київ, 2012. С. 13-16.

126. Имханицкий М. Новое об артикуляции и штрихах на баяне: Учебное пособие по курсу методики обучения игре на баяне (акордеоне). Москва : РАМ им. Гнесиных, 1997. 44с.
127. Имханицкий М. И., Мищенко А. В. Дуэт баянистов: Вопросы теории и практики. 2002. Вып. 2. 88 с., нот.
128. Калмиков С. Баянный ансамблево-оркестровый інструменталізм в історико-стильовій проєкції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2003. 16 с.
129. Калмиков С. Про актуалізацію ідеї баянних ансамблів та оркестрів в професійній музиці ХХ-ХХІ століть. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичне виконавство. 2004. Вип. 40. Книга десята. С. 142-149.
130. Карась С. Інтерпретація музики бароко на баяні : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2006. 19 с.
131. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2000. 16 с.
132. Катрич О. Національно-стильовий фактор та сучасне музично-виконавське мистецтво: традиції, перспективи розвитку. *Українське музикознавство* : науково-методичний збірник. 2004. Вип. 33. С. 227-233.
133. Катрич О. Поняття стильового «архетипу» в композиторській та виконавській творчості. *Київське музикознавство* : Проблеми музичної інтерпретації. 1999. Вип. 2. С. 124-129.
134. Катрич О. Стильові аспекти музично-виконавського мистецтва. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичне виконавство. 2000. Вип. 5. Книга четверта. С. 59-65.
135. Катрич О. Теоретичні аспекти музично-виконавського стилезнавства. *Музична освіта в Україні : сучасний етап, проблеми розвитку* : матеріали науково-практичної конференції. Київ, 2001. С. 77-79.

136. Князев В. Еволюція виконавської техніки в Українській баянній школі (друга половина ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2005. 20 с.
137. Князев В. Еволюція елементів баянної техніки. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичне виконавство. 2002. Вип. 22. Книга восьма. С. 166-177.
138. Князев В. Теоретичні основи виконавської підготовки баяніста-акордеоніста : навчально-методичний посібник. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2011. 216 с.
139. Князев В. Удосконалення виражальних можливостей баяна як стимул до розвитку виконавської техніки. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичне виконавство. 2004. Вип. 40. Книга десята. С. 17-27.
140. Ковалинас Н. О музыкальном ноумене. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. 2005. Вип. 48. С. 36-43.
141. Ковалинас Н. От диалектики творческого процесса к диалектике музыкального произведения. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичний твір як творчий процес. 2002. Вип. 21. С. 113-121.
142. Колоней В. О роли «пластического» в исполнении музыкального произведения. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичний твір як творчий процес. 2002. Вип. 21. С. 214-221.
143. Колоней В. Пластичне у фортепіанно-виконавському інтонуванні : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2004. 17 с.
144. Комаров В. Артистизм как феномен музыкального искусства: на материале музыки для баяна и аккордеон: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Оренбург, 2010. 168 с.
145. Кононова М. Виконавська рефлексія як об'єкт дослідження сучасного музикознавства. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Виконавське музикознавства: історія, теорія, практика. 2012. Вип. 103. С. 38-48.

146. Кононова М. Ідеальне як еталонне в системі категорій музично-виконавського мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2009. 18 с.

147. Корыхалова Н. Проблема объективного и субъективного в музыкально-исполнительском искусстве и её разработка в зарубежной литературе. *Музыкальное исполнительство*. Москва, 1972. С. 47-93.

148. Котляревская Е. И. Вариативный потенциал музыкального произведения: культурологический аспект интерпретирования : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Київ, 1996. 196 с.

149. Котляревська О. І. Об'єктивно-суб'єктивні параметри буття музичного твору. *Теоретичні та практичні питання культурології*. 1997. Ч. I. С. 3-10.

150. Котляревська О. Теоретичні та практичні музичні системи в їх історичній взаємодії. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки* : Мистецькі обрії'2009. 2009. Вип. 2 (11). С. 183-185.

151. Котляревська О. Феномен «діалогу» в культурологічному контексті (до проблеми визначення). *Науковий вісник НАМУ ім. П. І. Чайковського* : Наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка. 2002. Вип. 1. С. 123-130.

152. Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания: Методы изучения и классификации. Киев : Музична Україна, 1983. 158 с.

153. Котляревський І. Пріоритетність як фактор розвитку музикознавства. *Теоретичні та практичні питання культурології* : Українське музикознавство на зламі століття. 2002. Вип. IX. С. 32-40.

154. Котляревський І. Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. 2000. Вип. 7. С. 31-34.

155. Котляревський І. Про два типи шкіл. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музична педагогіка. 2007. Вип. 54. С. 29-33.
156. Крицький В. Формування художньо-інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичне виконавство. 1999. Вип. 3. С. 110-116.
157. Кужелев Д. О. Баянне виконавство в музичній культурі 70-90 років. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичне виконавство. 2000. Вип. 5. Книга четверта. С. 48-58.
158. Кужелев Д. О. До питання взаємозв'язку композиторської та виконавської творчості в сучасній баянній музиці. *Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції до 100-річчя Київської консерваторії (НМАУ) ім. П. І. Чайковського / ред.-упоряд. М. А. Давидов. Київ, 2012. С. 219-222.
159. Кужелев Д. О. До питання української баянної школи. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичне виконавство. 2004. Вип. 40. Книга десята. С. 190-202.
160. Кужелев Д. О. Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2002. 20 с.
161. Кузнецов В. Н., Мееровский Б. В., Грязнов А. Ф. Западноевропейская философия XVIII века : учебное пособие для студентов философских факультетов университетов. Москва : Высш. шк., 1986. 400 с.
162. Кундис Р. Львівська школа баянної гри з позицій типологічних ознак регіональної виконавської школи. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні техніки*. 2010. № 7(9). С. 283-290.
163. Кучма О. П. Діалогічність як принцип стильового мислення в музиці 2-ї половини ХХ століття (на прикладі творчості Р. Щедрина) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2008. 16 с.

164. Липс Ф. Новые тенденции в отечественной музыке для баяна на рубеже XX-XXI веков. *Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства* : сборник трудов Российской академии музыки имени Гнесиных / отв. ред. – Михаил Иосифович Имханицкий. 2010. Вып. 178. С. 7-35.
165. Липс Ф. О переложениях и транскрипциях. *Баян и баянисты*. 1977. Вып. 3. С. 86-108.
166. Лисенко О. В. Музичне виконавство та проблема його системного вивчення. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музикознавство: з XX у XXI століття. 2000. Вип. 7. С. 162-171.
167. Лисенко Ю. М. Образно-стилістична характерність народно-інструментального театру в сучасному репертуарі для балалайки. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Драматургічна організація музичного твору. 2012. Вип. 104. С. 14-21.
168. Лысенко Н. Квартет баянистов Киевской государственной филармонии. Київ : Музична Україна, 1979. 9 с.
169. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. Москва : Языки русской культуры, 1996. 464 с.
170. Лукашенко Н. О. Стилєві основи фортепіанної поетики В. П. Задерацького : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2011. 16 с.
171. Маркарян Н.А. Проблемы поэтики современного оперного спектакля: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01. Санкт-Петербург, 1994. 189 с. URL : <http://www.dissercat.com/content/problemy-poetiki-sovremennogo-opernogo-spektaklya> (дата звернення: 19.03.2018).
172. Маркова Е. Вопросы теории исполнительства : материалы исполнительства для магистров и аспирантов. Одесса: Артопринт, 2002. 128 с.
173. Маркова Е. Культура музыкальных отношений в истории искусства и исполнительство. *Українське музикознавство* : науково-методичний збірник. 2004. Вип. 33. С. 378-387.

174. Марченко В. Транскрипція – різновид інтерпретації. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичне виконавство. 1999. Вип. 3. С. 127-133.
175. Махов А. Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики : дис. ... доктора филологических наук : 10.01.08. Москва, 2007. 415 с.
176. Мациевский М. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования. *Актуальные проблемы современной фольклористики*. Ленинград, 1980. С. 143-170.
177. Мирек А. Гармоника. Прошлое и настоящее . Москва : Интерпрекс, 1994. 534 с.
178. Мирек А. Из истории аккордеона и баяна. Москва : Музыка, 1967. 195 с.
179. Міщенко О. Перекладення музичних творів для дуету баянів: навчально-методичний посібник. Харків: Крок, 2000. 254 с.
180. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации: учебное пособие. Київ : ТОВ Типографія Клякса, 2012. 27 с. : ил.
181. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): Исследование. Київ : КГК им. П. И. Чайковского, 1994. 157 с.
182. Музыкально-теоретические системы : программа для музыкальных вузов по специальности №№ 2207, 2208 «Композиция», «Музыковедение» / сост. Холопов Ю. Н. Москва, 1982. 61 с.
183. Музыкант и время. Памяти профессора А. И. Шевченко: статьи и материалы / ред.-состав. В. В. Варнавская]. Донецк: Дружба, 2012. 328 с.
184. Мурзіна О. Індивідуальне та колективне у теоретичних концепціях фольклористики. *Мистецтвознавство України*. 2005. Вип. 5. С. 84-90.
185. Мухина Т. К вопросу о развитии музыкальной одарённости. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Виконавське музикознавство: історія, теорія, практика. 2012. Вип. 103. С. 285-293.

186. Назаренко О., Кононова О. Володимир Подгорний. Київ : Музична Україна, 1992. 46 с.
187. Некрасова И. М. Поэтика тишины в отечественной музыке 70-80 гг. XX век а: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2005. 174 с.
188. Немковская В. И. Персонаж как категория музыкальной поэтики : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Екатеринбург, 2002. 178 с.
189. Одеській державній музичній академії імені А. В. Нежданової – 90 / упор. О. В. Сокол, Р. М. Розенберг, О. І. Самойленко та ін. Одеса: Друк, 2003. 224 с.
190. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук. Институт языка им. В. В. Виноградова: 4-е изд., доп. Москва : Азбуковник, 1999. 944 с.
191. Олексів Я. В. Баянні сюїти в контексті інструментальної музики другої половини ХХ століття. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Виконавське музикознавство: історія, теорія, практика. 2012. Вип. 103. С. 169-180.
192. Олексів Я. Рецепція жанрів сюїти і партити в українській баянній музиці другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2011. 20 с.
193. Олексюк О. М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва / О. М. Олексюк, М. М. Ткач. Київ : Знання України, 2004. 264 с.
194. Олексюк О. М. Формування духовного потенціалу студентської молоді : монографія/відп. ред. Л. Г. Коваль. Київ : КДУК, 1996. 253 с.
195. Олексюк О. М. Формування духовного потенціалу студентської молоді в процесі професійної підготовки : автореф. дис. ... доктора педагогічних наук : 13.00.01. Київ, 1997. 50 с.

196. Опарик Л. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2003. Вип. 26. Книга дев'ята. С. 215-225.
197. Пасічняк Л. М. Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2007. 17 с.
198. Пасічняк Л. М. Розвиток ансамблевого баянно-акордеонного виконавства в Україні. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : музичне виконавство. 2004. Вип. 40. Книга десята. С. 162-171.
199. Петрик В. В. Категорія інструмента в музичній творчості (на прикладі домрового мистецтва): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2006. 16 с.
200. Пиц Б. Перший професійний композитор-баяніст Львівщини. *Музикознавчі студії* : наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка / ред.-упор. А. Душний, С. Карась, С. Пиц. 2006. Вип. 11. С. 93-107.
201. Платонова С. М. Новые тенденции в современной советской музыке для баяна (1960-е – первая половина 1980-х годов) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Вильнюс, 1988. 26 с.
202. Платонова С. М. Современный оригинальный репертуар баяниста (к вопросу об образно-интонационном строе и выразительных средствах музыки 60-70 годов). *Музыкальная педагогика и исполнительство на русских народных инструментах*. 1984. Вып. 74. С. 95-115.
203. Повзун Л. І. Ансамблевий інструменталізм як сумарна якість колективної творчості. *Музичне мистецтво і культура = Music art and culture* : науковий вісник. 2012. Вип. 15. С. 353-366.
204. Повзун Л. І. Концертмейстер у співтворчості з виконавцями на академічних народних інструментах. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичне виконавство. 2000. Вип. 14. Книга шоста. С. 208-218.

205. Полтавцева Г. Музыкальная телесность: исполнительский аспект. *Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть*. 2002. Вип. IX. С. 339-351.
206. Польська І. І. Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2003. 35 с.
207. Попова Е. В. Духовная музыка отечественных композиторов: поэтика «жанровых форм»: конец XX-XXI вв. : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2011. 205 с.
208. Пясковський І. Формування художньо цілісності в процесі глобалізації музичних культур. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. 2005. Вип. 48. С. 3-10.
209. Ржевська М. До питання формування нової концепції українського музично-культурного процесу XX ст. *Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку* : матеріали наукової конференції/голова ред. кол. І. Д. Безгін. Київ, 2000. С. 106-108.
210. Ржевська М. На зламі часів. Київ : Автограф, 2005. 351 с.
211. Ризоль Н. И. Очерки о работе в ансамбле баянистов: на основе опыта квартета баянистов Киевской филармонии / общ. ред. и пред. Н. Я. Чайкина. Москва : Сов. композитор, 1986. 221 с.
212. Салій В. Вплив виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) на розкриття художнього образу музичного твору. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Виконавське музикознавство: історія, теорія, практика. 2012. Вип. 103. С. 267-274.
213. Салій В. Методика роботи над музичним образом у процесі навчання підлітків гри на баяні (акордеоні) : автореф. дис. ... канд. педагогічних наук : 13.00.02. Київ, 2010. 20 с.
214. Самітов В. З. Перша кандидатська дисертація І. Алексеева «Викладання гри на баяні» як узагальнення методики професора

Геліса М. М. *Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції до 100-річчя Київської консерваторії (НМАУ) ім. П. І. Чайковського / ред.-упоряд. М. А. Давидов. Київ, 2012. С. 62-66.

215. Самітов В. З. Слухо-моторне мислення музиканта-виконавця. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наукових праць. 2007. Вип. 12. С. 13-22.

216. Самітов В. З. Специфіка виконавського мислення музиканта виконавця. *Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції до 100-річчя Київської консерваторії (НМАУ) ім. П. І. Чайковського / ред.-упоряд. М. А. Давидов. Київ, 2012. С. 211.

217. Самітов В. З. Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця (психо-фізіологічний аспект) : монографія. Київ : ДАКККіМ, 2009. 200 с.

218. Самітов В. З. Творча спрямованість процесу сумісної діяльності педагога та студента як становлення особистості якостей музиканта-виконавця : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1992. 17 с.

219. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2003. 36 с.

220. Самойленко А. И. Игровые интенции музыкального текста: к проблеме неоклассицистского диалога. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичний твір: проблема розуміння. 2002. Вип. 20. С. 51-60.

221. Самойленко А. И. Стиль как музыкально-культурологическая категория в свете теории диалога М. Бахтина. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. 2004. Вип. 37. С. 3-13.

222. Светов А. Харківська баянна школа та її видатні представники. *Проблеми взаємодій мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб.

наукових праць / ред. та упорядник Л. В. Шаповалова. 2009. Вип. 25. С. 90-98.

223. Селиванов А. Профессиональная терминология в баянной индустрии. *Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства* : сборник трудов Российской академии музыки имени Гнесиных / отв. ред. – Михаил Иосифович Имханицкий. 2010. Вып. 178. С. 216-246.

224. Семенов В. А. Об искусстве регистровки на органе. *Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства* : сборник трудов Российской академии музыки имени Гнесиных / отв. ред. Михаил Иосифович Имханицкий. 2010. Вып. 178. С. 191-204.

225. Семешко А. А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ-ХХІ століть : довідник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. 244 с.

226. Сидоров Ю. Вопросы совершенствования технического мастерства баяниста в музыкальном вузе и училище. *Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства* : сборник трудов Российской академии музыки имени Гнесиных / отв. ред. Михаил Иосифович Имханицкий. 2010. Вып. 178. С. 205-215.

227. Сирятська Т. Артистична енергетика та її вплив на формування визначальних рис виконавського стилю. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. 2004. Вип. 37. С. 190-198.

228. Сіткова В. Ретроспективний аналіз розвитку мистецтва концертмейстера з позицій сьогодення. *Українське музикознавство* : науково-методичний збірник. 2004. Вип. 33. С. 311-318.

229. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка / под ред. А. Н. Чудинова. Изд. 3-е, исправ. и доп. СПб : Издание В. И. Губинского, 1910. 989 с.

230. Словарь синонимов русского языка: практический справочник / под ред. З. Е. Александровой. 11-е изд., перераб. и доп. Москва : Русский язык, 2001. 568 с.

231. Смагина Е. В. Оперная поэтика Глинки в контексте национальных культурных традиций : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2002. 204 с.

232. Сташевський А. Я. Баянне мистецтво в Україні: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2004. 20 с.

233. Сташевський А. Я. Нариси з історії української музики для баяну : навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів мистецтв і освіти. Луганськ : Поліграфресурс, 2006. 152 с.

234. Стельмашенко А. Костянтин Мясков. Київ : Музична Україна, 1981. 48 с.

235. Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції до 100-річчя Київської консерваторії (НМАУ) ім. П. І. Чайковського / ред.-упоряд. М. А. Давидов. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. 303 с.

236. Сторінко історії львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка : науково-популярне видання / упор. В. Камінський. Львів : Сполох, 2009. 352 с.

237. Сумарокова В. Г. Виконавська традиція як частина художньої інтерпретації музичного твору. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 1999. Вип. 3. С. 117-126.

238. Сумарокова В. Г. Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичне виконавство. 2004. Вип. 40. Книга десята. С. 180-190.

239. Сумарокова В. Г. Семантический аспект музыкально-исполнительского искусства. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичне виконавство. 2000. Вип. 5. Книга четверта. С. 86-101.
240. Сюта Б. О. Музична творчість 1970-1990-х років: параметри художньої цілісності. Київ : Грамота, 2006. 255 с.
241. Тимошенко О., Лащенко А. Музичне життя України на сучасному *Мистецвознавство України* : зб. наук. пр./редкол.: А. Чебикин (голова) та ін. 2003. Вип. 3. С. 74-81.
242. Тихомиров О. К. Психология мышления : учебное пособие. Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1984. 272 с.
243. Толковый словарь русского языка: в 4 тт. / под ред. Дмитрия Николаевича Ушакова. Москва : репринтное издание, 1995, 2000.
244. Тукова И. Г. «Жанротворчество» и «творчество в жанре». *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичний твір як творчий процес. 2002. Вип. 21. С. 31-38.
245. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка/пер. с нем. и дополнения чл.-корр. АН СССР О. Н. Трубачёва; под ред. и с предисловием проф. Б. А. Ларина ; изд. второе, стереотипное : в четырёх томах. Москва : Прогресс, 1986-1987.
246. Философский словарь/под ред. И. Т. Фролова. 6-е изд., перераб. и доп. Москва : Политиздат, 1991. 560 с.
247. Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Pro Domo Mea: Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського / ред. Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджян, Г. Л. Ботунова та ін. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. 336 с.
248. Харківський інститут мистецтв імені І. П. Котляревського: 1917-1992 / упор. й відповід. за випуск П. А. Калашник, Г. І. Ігначенко. Харків : ХІМ ім. І. П. Котляревського, 1992. 49 с.

249. Харченко О. Розвиток ансамблевого мистецтва на народних інструментах на Харківщині (у другій половині ХХ сторіччя). *Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців* : Мат-ли Всеукраїнської науково-творчої конф. студентів та аспірантів 16-18 березня 2005 р./відп. ред. Г. Я. Ботунова. Харків, 2005. С. 53-54.

250. Хлебнікова О. В. Дидактичні аспекти професійної підготовки музикантів-виконавців. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичне виконавство. 2003. Вип. 26. Книга дев'ята. С. 297-307.

251. Хлебнікова О. В. Методологічні засади змісту професійної підготовки музикантів-виконавців. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичне виконавство. 2002. Вип. 22. Книга восьма. С. 130-141.

252. Хлебнікова О. В. Формування досвіду музично-виконавської діяльності у студентів вузів культури : автореф. дис. ... канд. педагогічних наук : 13.00.02. Київ, 1998. 16 с.

253. Холопова В., Канарис Л., Саркова Е., Тапанец С. Неоевропоцентризм: музикальна культура на рубеже тисячелетий : монографія : в 2 кн. / рец. А. Г. Баканурский, А. И. Самойленко]. Кн. 1. Одесса: Астропринт, 2006. 164 с.

254. Цукер А. Жанрово-стилевые взаимодействия академической и массовой музыки: Возможности. Пути. Перспективы. *Стилевые искания в музыке 70-80х годов ХХ века*. Ростов-н/Д., 1994. С. 34-53.

255. Чабан В. О развитии и национальных особенностях белорусской баянной школы. *Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції до 100-річчя Київської консерваторії (НМАУ) ім. П. І. Чайковського/ред.-упоряд. М. А. Давидов. Київ, 2012. С. 126-137.

256. Чабан В. А. Становление интонационного стиля искусства гармоники-баяна : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Вильнюс, 1985. 24 с.

257. Чайка О. В. Про національні риси виконавської інтерпретації концерту для бандеона та камерного оркестру «ACONCAGUA» А. П'яцолли. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Виконавське музикознавство. 2006. Вип. 58. Книга дванадцята. С. 207-214.

258. Чеботаренко О. В. Культурологічні аспекти виконавської форми в музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 1998. 17 с.

259. Черепанин М., Булда М. Естрадний олімп акордеона. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2008. 256 с.

260. Чернова І. В. Музичне виконавство в ситуації постмодернізму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2007. 20 с.

261. Черноиваненко А. Д. Аккордеонистика в контексте современной музыкальной культуры. *Музичне мистецтво і культура* : науковий вісник. 2002. Вип. 3. С. 224-232.

262. Черноиваненко А. Д. Динаміка національного та розвиток баянного мистецтва. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). 2002. Вип. 16. С. 335-364.

263. Черноиваненко А. Д. Музыкально-инструментальное искусство как культурный феномен. *Музичне мистецтво і культура* : науковий вісник. 2012. Вип. 15. С. 70-79.

264. Черноиваненко А. Д. Музична інструментальна культура: міфологія і тембро-фонізм. *Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції до 100-річчя Київської консерваторії (НМАУ) ім. П. І. Чайковського / ред.-упоряд. М. А. Давидов. Київ, 2012. С. 234-246.

265. Черноиваненко А. Д. Образно-драматургічна роль фактури в музиці для баяна другої половини ХХ століття. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичне виконавство. 2000. Вип. 5. Книга четверта. С. 146-156.

266. Черноіваненко А. Д. Про втілення виражальних особливостей джазу в музиці для баяну. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичне виконавство. 1999. Вип. 3. С. 95-109.

267. Черноіваненко А. Д. Сучасне баянне виконавство у театралізованому художньому мисленні ХХ століття. *Музичне мистецтво і культура* : науковий вісник. 2001. Вип. 2. С. 319-327.

268. Черноіваненко А. Д. Фактура у визначенні речовності в баянному мистецтві композиторської і виконавської творчості. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичне виконавство. 2000. Вип. 14. Книга шоста. С. 199-207.

269. Черноіваненко А. Фактура у виявленні виражальних властивостей баянної музики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2001. 20 с.

270. Черноіваненко А. Д. Фактура як детермінант виражального потенціалу професійної інструментальної творчості (на прикладі баянного мистецтва). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Музичне виконавство. 2003. Вип. 26. Книга дев'ята. С. 256-268.

371. Чеченя К. Інструментальна музика в Україні другої половини ХVІ – середини ХVІІІ століття і проблеми автентичності у виконавській культурі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2008. 20 с.

272. Чижик И. Стилевое и внестилевое в механизме мены системы стиля. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. 2004. Вип. 37. С. 51-59.

273. Шамігов А. Особливості опосередкування фольклору в оригінальній музиці українських композиторів для баяна соло (фольклорний неоромантизм, неофольклоризм, нова фольклорна хвиля) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2011. 16 с.

274. Шаповалова Л. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2008. 31 с.

275. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков : Скорпион, 2007. 292 с.

276. Шевченко О. Основні тенденції соціально-естетичної еволюції баянного виконавства та деякі проблеми формування учбово-концертного репертуару в класі баяна у музичному вузі. *Актуальні питання педагогічної підготовки студентів музичних учбових закладів*. 1993. Ч. II. С. 69-81.

277. Шульгіна В. Творчий розвиток музикознавця-виконавця. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: музична педагогіка*. 2007. Вип. 54. С. 76-83.

278. Юдкін І. Бароко – визначник стильового розвитку українського мистецтва Нового часу. *Українська художня культура* : навч. посібник. Київ : Либідь, 1996. С. 222-234.

279. Юдкін І. Неостилістичні течії в українській культурі ХХ ст. *Українська художня культура* : навч. посібник. Київ, 1996. С. 289-298.

280. Юник Д. Увага як фактор формування виконавської надійності баяніста у вузах музично-педагогічної спеціальності : автореф. дис. ... канд. педагогічних наук : 13.00.03. Київ, 1993. 17 с.

ДОДАТОК А

БАЯННІ АНСАМБЛІ

ДУЕТИ

1. Артеменко В., Дядечко С.
2. Басюл В., Шаров В.
3. Білецька М., Білецька Р. (до 1948)
4. Мурзіна Т., Гаценко А. (1967-1992)
5. Дует «Classik»: Гетьман А. з Шаршоном Д.
6. Горовий В., Аріфов Ш.
7. Харківський філармонічний дует баяністів, 1976-1996: Гура Л., Липницький І.
8. Дем'янченко Т., Тердленко І.
9. Ніжинський дует баяністів: Дорохін В. та Шумський М. (з 1986)
10. Дяченко В., Крюков А.
11. Журомський І., Різоль М. (1937-1939)
12. Кузик М., Савка Р. (кер. О. В. Залуцький)
13. «Прикарпатський дует»: Максимов С. та Чумак В. (з 1982 р.)
14. Міщенко О., Снедков І.
15. Одинцов В., Тихончук А. (1964-1966)
16. Орлов О., Назарчук М.
17. Пірог Б., Пірог Р.
18. Поліщук В., Сич Р.
19. Романков Р., Романков С.
20. Дует «Menghini»: Серотюк І. та Серотюк М.
21. Тарасенко А., Жоров С.
22. Фейда Ю., Фейда О.
23. Шмиков О., Россі К.
24. Яковенко Ю., Сторожук В.
25. Кураєв Є., Грінченко С.
26. Шумський М., Дорохін В.

ТРІО

1. Житомирське тріо баяністів «Гармонія»:
 - Богорядов В. (до 2004), Губанов В., Омельчук В.
2. Тріо баяністів Ворошиловградської обласної філармонії:
 - Голоднюк Ю., Фоменко А., Фоменко Л. (Афанасьєва) (1977-1984)
 - 4. Грачов В., Фільчов В., Тюфяков С.
5. Переяслівське тріо баяністів: Дебеляк Ю. та ін.
6. Дем'янченко Т., Чубій Л., Старіна О.

7. Зеленюк В., Луньов В., Мараховський Ю.
8. Зуєва Л., Зуєв П., Рудюк В.
9. Карпій В., Мельник В., Науменко А. (1975-1977)
10. Коцюба М., Воєводін В., Паньков В.
11. Мартиш Л., Тимошенко О., Нікітін Ю. (педагогічний склад Дніпродзержинського музичного училища, 1970-1973)
12. Матвєєв М., Текучев В., Турко Б.
13. Мельник І., Ключівський, Ганчак Т.

КВАРТЕТИ

1. Квартет під керівництвом М. Різоля
2. 1939-1941, 1945-1978: Білецька М., Білецька Р., Журомський І., Різол М.
3. 1978-1991: Різол М., Білецька М., Білецька Р., Тихончук А. Квартет ім. М. Різоля:
4. 1992-1999: Грінченко С., Одинцов В., Самофалов В., Різол М.
5. З 1999-2002: Молоченко Р., Грінченко С., Самофалов В., Шиян О.
6. З 2002: Саєнко І., Молоченко Р., Грінченко С., Шиян О.
7. Квартет баяністів-викладачів музичних шкіл м. Києва.
8. Пірог О., Пірог В., Пірог Б., Пірог Р.
9. Ужгородський викладацький квартет баяністів 1973-1987: Рошахівський А., Хазитарханов А. та ін.
10. Сергєєв В., Протопопов В., Черєпаха П., Кріцин І.
11. Квартет баяністів "Гармонія": О. Драч, М. Паньків, М. Головчак, П. Чигис.
12. Запоріжський педагогічний квартет баяністів (кер. О. Брюхацький)
13. Квартет баяністів Сумського культосвітнього училища (кер. О. Вакал)

БАЯННІ АНСАМБЛІ ІНШИХ ФОРМ

- 1-й Український ансамбль баяністів ім. Комсомолу (1926-1930): кер. А. Штогаренко.
- Ансамбль баяністів та акордеоністів Харківського інституту мистецтв.
- Ансамбль баяністів Львівського палацу піонерів: кер. А. Батршин.
- Ансамбль баяністів Луцького (нині – Волинського) педагогічного інституту: кер. А. Гордійчук.
- Ансамбль баяністів Чернівецького університету: кер. О. Залуцький.
- Ансамбль баяністів-викладачів Чернівецького музучилища: кер. В. Лохвицький.
- Дрогобицький педагогічний університет: педагогічний ансамбль баяністів «Гармоніка» – кер. Е. Мантулев.
- Октет баяністів: Дяченко В., Крюков А. та ін.
- Севастопольський ансамбль гармоністів: кер. П. Савченков.

ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ АНСАМБЛІ ЗМІШАНОГО ТИПУ ЗА УЧАСТЮ БАЯНА

1. «3+2», ансамбль народної музики: І. Снедков (фундатор та кер.)
2. «Бряц-band», київський інструментальний шоу-квартет: С. Троценко (баян, один з фундаторів)
3. «Будьмо!», інструментальний ансамбль: С. Дідок (артист)
4. «Бурлеск», ансамбль під орудою Р. Гіндіна: Г. Любаров (артист)
5. «Веселі музики», фольклорний ансамбль Київської філармонії: Ю. Різоль (від 1988 – артист), С. Хитряков (від 1988 фундатор, кер.)
6. «Веселка», ансамбль Полтавської обласної філармонії: Б. Козлов (артист, 1966-1975)
7. «Віртуози фольку» (ансамбль, Київконцерт): О. Бесфамільнов (соліст, 1994-1995)
8. Волинь, студентський ансамбль баяністів та педагогічний ансамбль народної музики Інституту мистецтв Волинського університету: П. Шиманський (фундатор та керівник)
9. Державний ансамбль народного танцю під кер. П. Вірського (нині – Національний заслужений академічний ансамбль народного танцю ім. П. Вірського): Гусаковський В. (артист, 1961-1963), Завгородній Г. (артист, 1950-2003), Б. Пірог (від 2002), О. Чеберко (від 2001 – головний диригент)
10. «Джаз-квінтет»: В. Янчак (кер. та учасник)
11. «Джерело», квартет народних інструментів: В. Колядюк (кер. та артист), О. Олексієнко (з 1993), Є. Черказова (солістка та кер.)
12. «Джокер», квартет народних інструментів: О. С. Шевченко (від 2005 – соліст та керівник)
13. «Дивограй», ансамбль Національної філармонії України: В. Маруніч (артист)
14. «Дивосвіт», ансамбль народної музики (В. Скляр худ. кер.)
15. «Дон», фольклорно-етнографічний ансамбль Луганського обласного центру народної творчості: О. С. Шевченко (артист)
16. «Донбас», Заслужений академічний ансамбль пісні і танцю: О. Чеберко (1980-1985 – концертмейстер та диригент, 1988-2001 – худ. кер. та головний диригент)
17. Дубій А. (баян), Харечко І. (орган)
18. Дубінін Г. (баян), Вершинін Н. (акордеон)
19. «Зарево», Донецький Заслужений ансамбль танцю: О. Чеберко (1975-1978 – баяніст-концертмейстер)
20. «Збиранка»: В. Янчак (з 2003 – учасник ансамблю)
21. Інструментальний дует: А. Балджи (баян) та М. Кирилін
22. Інструментальний дует: Ю. Яковенко (баян) та С. Рогашко (балалайка)
23. Інструментальне тріо: В. Маруніч (баян), К. Гончарова (домра), Н. Маруніч (домра)

24. Інструментальне тріо баян-акордеон-баян: В. Рудюк, П. Зуєв, Л. Зуєв
25. Інструментальний квартет Сторожинецького будинку культури: В. Соколенко (артист)
26. «Каданс», камерно-інструментальний дует: І. Єргів (баян), О. Єргієва (скрипка)
27. «Калина», фольклорний ансамбль: О. Бесфамільнов (концертмейстер та соліст, 1990-1995, з 1998), М. Буравський (кер., 1983-1986)
28. Київ, Квартет баяністів-викладачів музичних шкіл м. Києва: Л. Перехрест (артистка, 1979-1987)
29. «Київська Русь», ансамбль народних інструментів Луганської обласної філармонії: В. Фалалєєв (від 1989 – худ. і муз. кер.)
30. Кураєв Є. (баян) та Тростянський Є. (балалайка)
31. «Лель», ансамбль народних інструментів: В. Грачов (артист)
32. Луцький педагогічний інститут (тепер Волинський університет), ансамбль народних інструментів: А. Гордійчук (кер. 1979-1987)
33. «Льонок», Поліський народний ансамбль: В. Недашківський (концертмейстер-баяніст), А. Пашкевич (баяніст-концертмейстер, 1963-1965), А. Пашкевич (баяніст-концертмейстер, 1963-1965), І. Сльота (від 1970 – худ кер.) В. Проценко (кер., 1993-1995)
34. «Медіатор», народно-інструментальний ансамбль: М. Корейчук (фундатор та кер.), М. Матвєєв (концертмейстер та соліст)
35. «Мелодія», інструментальний квінтет, Донецьк: В. В'язовський (1987, фундатор та кер.)
36. «Мозаїка», ансамбль народних інструментів Одеської обласної філармонії: Є. Прохоренко (худ. кер.), В. Редьков (фундатор), В. Проценко (від 1996 – артист, з 1997 – муз. кер.)
37. «Мурза», інструментальне тріо: В. Мурза (баян), С. Мурза (домра), О. Мурза (балалайка)
38. «Настрій», філармонійний інструментальний ансамбль: В. Самофалов (1975-1991, організатор та учасник)
39. «Отрада», педагогічне інструментальне тріо Криворізького музичного училища: О. Мовчан (засновни, керівник, артист)
40. «Перлини Одеси», ансамбль: С. Брикайло (концертмейстер від 2003)
41. «Повітове місто», ансамбль народних інструментів: С. Пелюк (кер.)
42. «Поліські соколи», ансамбль народних інструментів: В. Проценко (кер.)
43. «Полтава», ансамбль Полтавської обласної філармонії: Ю. Михайловський (1985-1987 – соліст-інструменталіст, 1987-1988, 1996-2006 – муз. кер.)
44. «Райдуга», інструментальний ансамбль: А. Балджи (фундатор), В. Фалалєєв (1980-1986, муз. кер.)
45. «Рапсодія», концертний ансамбль (Кривий Ріг): О. Мовчан (артист), Є. Прохоров (кер.)
46. «Рідні наспіви», ансамбль народних інструментів Національної філармонії України: О. Іванов (артист ансамблю), Ю. Карнаух (артист, з 2007)

- керівник), А. Мамалига (1980-1988 – артист, 1988-1996 – худ. рук.), Ю. Федоров (1980-1986 – артист)
47. «Русь», ансамбль народної музики: П. Савченко (фундатор та кер.)
48. «Романтичне тріо»: А. Моргун (баян, блок-флейта), О. Дубовик (скрипка, мандоліна), М. Суд (гітара)
49. Сімейне інструментальне тріо: А. Балджи (кер. та соліст), Ю. Балджи
50. Сташевський А. (баян), Сташевська Т. (скрипка)
51. «Стрельченко-бенд», інструментальне тріо: К. Стрельченко (баян), В. Корнієнко (контрабас), А. Мороз (перкусія)
52. «Сувенір», квартет: В. Грачов (артист)
53. Суми, ансамбль народних інструментів Сумського культосвітнього училища: О. Вакал (кер.)
54. «Троїсти музики», ансамбль народної музики: М. Губар (кер.)
55. «Узори», ансамбль народних інструментів Миколаївської обласної філармонії: А. Сирота (участь в становленні ансамблю), О. Добровольський (артист)
56. «Усмішка», інструментальний ансамбль: Ю. Фейда (фундатор та муз. кер.)
57. «Фантазія», інструментальний ансамбль: В'яч. Богорядов (кер.), В. Губанов (учасник)
58. «Фарос», викладацький ансамбль грецької музики: Б. Каці (засновник, кер., аранж., соліст)
59. Харківська обласна філармонія, квартет народних інструментів: О. Харченко (артист)
60. «Чураївна», ансамбль Полавської філармонії: Б. Козлов (артист, 1995-2004)
61. «Чарівні струни», дует: А. Мамалига (баян), І. Орлова (домра)
62. «Шумка», Маріупольський міський фольклорний народний ансамбль: В. Клочко (соліст), В. Мільшин (муз. кер. та соліст)
63. «Ярмарок», ансамбль народної музики: В. Гейко (кер. і соліст)
64. «Ятрань», ансамбль народного танцю: І. Демиденко (концертмейстер)

ДОДАТОК В

Таблиця В 1

**ПЕРІОДИЗАЦІЯ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ОРИГІНАЛЬНОЇ
МУЗИКИ ДЛЯ БАЯННО-АНСАМБЛЕВИХ КОЛЕКТИВІВ**

ПЕРІОД	Композитори та автори обробок й перекладень	Основні жанри	Стильові напрями
Кінець 80-х років XIX ст. – початок XX ст.	Керівники аматорських колективів (М. Белобородов, В. Хегстром)	Обробки, аранжування, транскрипції, перекладення, Фантазії	Фольклорна основа (танець, спів), західноєвропейські стилі сучасності та попередніх епох
20-ті роки XX ст.	керівники напівпрофесійних колективів (М. Радзієвський, А. Штогаренко);	Обробки, аранжування, транскрипції, перекладення, Фантазії	Фольклорна основа (танець, спів), західноєвропейські стилі сучасності та попередніх епох
30-50-ті роки XX ст.	керівники напівпрофесійних колективів (наприклад, тріо баяністів у складі А. Кузнецова, М. Макарова і Я. Штогаренко, квартет баяністів М. Різоля); обробки та перекладення М. Різоля, В. Подгорного, Є. Юрцевича та ін.	Обробки, аранжування, транскрипції, перекладення, фантазії, перші оригінальні твори (камерно-інструментальні ансамблі)	Фольклорна основа (танець, спів), західноєвропейські стилі сучасності та попередніх епох, романтизм; традиції класицистичної формобудови
1960-70-ті	М. Різоля, А. Шалаєв, М. Худяков, І. Яшкевич, М. Обертюхін, О. Тимошенко, В. Грідін, М. Чайкін, А. Штогаренко, А. Філіпенко, І. Шамо, К. Домінчен, К. Мясков, М. Михайлов, С. Рустамов, В. Косенко, Л. Ревуцький, М. Раков; А. Рєпніков, В. Золотарьов, А. Кусяков,	Обробки, аранжування фантазії, транскрипції, академічні інструментальні жанри: мініатюри, великі та циклічні форми, акомпанементи,	Фольклоризм, неофольклоризм, романтичний, класицистичний стилі, стилі бахівської епохи, масово-популярна естрада й джаз

	В. Подгорний, Є. Дербенко		
80-90 роки	Ю. Шамо, С. Губайдуліна, А. Кусяков, С. Беринський, В. Власов, О. Грінберг, Г. Таранов, А. Загайкевич, Л. Самодаєв, К. Цепколенко, О. Щетинський, В. Зубицький,	До існуючих жанрів додається оригінальна література провідних жанрах	Неофольклоризм та інші неонапрямки, авангардний стиль та стиль модерн
Початок ХХ століття	В. Зубицький, В. Рунчак, О. Щетинський, К. Цепколенко, С. Пілютиков, Л. Самодаєва, Ю. Гомельська, Ю. Шамо, О. Чуєв, І. Тараненко, А. Сташевський, В. Польова	Задіяний практично весь жанровий арсенал сучасності, тому числі й синтезовані	Неофольклоризм та інші неонапрямки, авангардний стиль та стиль модерн. Полістилістика як характеристика постмодерну

**ПЕРІОДИЗАЦІЯ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ
ОРИГІНАЛЬНОЇ МУЗИКИ ДЛЯ БАЯНА**
(надається за А. Сташевським [233, 104-105])

<p>I етап: Підготовчий (або непрофесійний) 50-і роки XIX ст. – 30-і роки XX ст.</p>	<p><i>1-й період:</i> 50-і – початок 80-х років XIX ст.</p>	<p>Період проникнення й розповсюдження примітивних зразків гармонії в Україну. Створення найпростіших п'єс гармоністами-аматорами в жанрах побутової музики (Мазурка І. Телетова)</p>
	<p><i>2-й період:</i> 80-і роки XIX ст. – 10-і роки XX ст.</p>	<p>Період становлення професійного виконавства на гармонії. Поява вдосконалених інструментів та яскравих професійних виконавців-гармоністів, що природно вплинуло на якість створення оригінальних п'єс.</p>
	<p><i>3-й період:</i> 20-і – 30-і роки XX ст. Цей період можна характеризувати як безпосередньо підготовчий</p>	<p>Період, пов'язаний з поширенням баяна – інструмента нової конструкції, що містив великий художньо-виразний потенціал, а так само із загальним розквітом гармоніко-баянного виконавського мистецтва. У п'єсах фольклорного напрямку закладаються основи жанру обробки.</p>
<p>II етап: 40-і – пер. пол. 70-х років XX ст., протягом якого відбувається становлення професійної літератури для баяна в українській музиці</p>	<p><i>4-й період:</i> 40-і – пер. пол. 50-х років XX ст. є початком становлення професійної літератури для баяна в українській музичній культурі</p>	<p>Пов'язаний з появою перших творів на народній основі, що відрізнялися певним професійним рівнем та витримали спробу часу (обробки М. Різоля та В. Подгорного)</p>
	<p><i>5-й період:</i> Друга пол. 50-х – перша пол. 70-х років XX ст., період становлення</p>	<p>Поява перших великих творів для баяна в академічних жанрах (концертів та сюїт В. Дикусарова, К. Мяскова, В. Власова, Г. Шендерьова,</p>

	професійності української оригінальної літератури для баяна академічного напрямку	Я. Лапінського, М. Сільванського; сонати Н. Шульмана та ін.)
III етап: друга половина 70-х років ХХ ст. – сьогодення. Класифікується як сучасний етап розвитку вітчизняної оригінальної літератури для баяна	6-й період: Друга половина 70-х – 80-і роки ХХ ст., характеризується виходом баянної музики на рівень літератури провідних академічних інструментальних жанрів	Розповсюдження готово-виборного, багатотембрового баяна. Звертання до баянної музики провідних українських композиторів (В. Зубицький, І. Шамо, Г. Ляшенко, Ю. Іщенко, В. Бібік та ін.)
	7-й період: Друга пол. 80-х років ХХ ст. – сьогодення. Авангардний період	Звернення до баяна провідних українських композиторів, які працюють у руслі авангардного мистецтва (В. Рунчак, О. Щетинський, К. Цепколенко, С. Пілютиков, Л. Самодаєва, Ю. Гомельська та ін.)

Баянно-ансамблеві твори з Міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів «Perpetuum Mobile» та Всеукраїнського конкурсу баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття»

- Абреу З.** «Тіко-тіко»
Альбіноні А. Адажіо
Анджеліс Ф. Сюїта «Б. Б. (Брель – Бах)»
Бабаджанян А. Елегія
Баканов В. Концертна п'єса
Барбер С. Адажіо
Барток Б. «Вечір в селі»
Бах І. Токката і fuga ре-мінор, Концерт для органа До-мажор, Фантазія та fuga до-мінор
Бенда Я. Граве
Бізов А. «Ти одесит, Мішко», «Марш-гротеск»
Буї Р. «Зустріч з Гершвінім»
Бьольман Л. «Готична сюїта»
Братанова В. «Тангоманія» (попурі на теми творів А. П'яцолі)
Вильольдо А. «Ель Чокло»
Вівальді А. Фінал концерту а-moll, «Літо» з концерту «Пори року»
Вівальді А. – Бах І. Концерт ля-мінор
Власов В. «У сузір'ї Центавра», «Бассо остинато», «Акордеоніст на естраді», «Нічна варта», Парафраз на народну тему
Галинін Г. Інтермецо
Ганцер Ю. «Механіка»
Вершюрєн А. В стилі «мюзет»
Вільхгам В. «Веселе інтермецо»
Войтарович Я. «Little Story»
Гільяно Р. «Сумний паяц»
Грачов В. Танок на дві теми М. І. Різоля
Гріг Е. Прелюдія із сюїти «З часів Хольберга»
Грідін В. «Розсипуха», «Утушка луговая», «Озорные наигрыши», «Святковий хоровод», Фантазія на тему рос. нар. пісні «Тонка рябина»
Грінченко С., Тростянецький Є. «Український сувенір»
Губанов В. «Коли іде дощ»
Давиденко О. Обробка української народної пісні «Розпрягайте, хлопці, коней»
Дербенко Є. «Самотній верблюд», «Золота рож», «Старовинна гравюра», «Циганська венгерка», «Старий мотив», «Гармоніст грає твіст», «Полька-хвилька», «Гострий ритм», «Біг часу», Сюїта «Золоте теля», «Гірлянди», «Весняна самба», «Самба карнавалу», Колаж на теми опери Ж. Бізе «Кармен»
Диніку Г. Румунський весняний хоровод

Дмитрієв В. «Стара карусель»
Дога Є. «Паризький каскад»
Доренський А. «Веселий настрій», Сюїта до к/ф «Білосніжка та сім гномів»
Ежек Й. «Бугатти Шаг»
Ермос У. Ламбада.
Жиро Ю. Вальс-мюзет «Під небом Парижу»
Завальний В. «Дощик»
Зигель А. «Тамбурін», «Іспанія-вальс»
Золотарьов Вл. Дві п'єси, Рондо-капричіозо
Зубицький В. «Західноукраїнський танок», «Веснянка», «Річка життя»,
 Соната «Фатум», «Omaggio ad Astor Piazzola»
Зубков В. Мелодія до к/ф «Циган»
Іванько А. «Нічний експрес»
Караєв К. частини з балету «Стежками грому»
Ковтун В. «Кубинський карнавал»
Кошнар С. Танго «Мартушка», «Аметист»
Конфрі З. «Головокружительные пальцы»
Коняєв С. Концертна п'єса
Крилатов Є. «Колискова ведмедиці»
Кукузенко Ю. Сюїта «Подорож сіренького козлика»
Курсков Г. «Лабіринт»
Лапченко В. Сюїта на теми українських народних пісень
Лоренцоні Б. «Оksamитові ручки»
Малигін М. «Прощальний вальс»
Марценюк А. Полька «Янка»
Мат'яно Б. «Молдавские наигрыши»
Мендель Дж. «Тінь твоєї посмішки»
Монно М. «Пісенька бідного Жана»
Моріа П. Менует
Музоніус Х. «Коротко і зрозуміло»
Мясков К. «Куручка з півником»
Мурена Б., Коломбо Дж. Вальс-мюзет «Байдужість»
Пейдж Б., Стоун А. «Модний гавот»
Петкевич А. Обробка латгальської народної пісні
Пешков Ю. «Паризький вальс», вальс «Ностальгія», «Наслідування іспанського»
Піццігоні П. Вальс-мюзет «Світло та тіні»
Подгорний В. «Ретро-сюїта»
Поползін В. «Московські вікна»
Преч Б. Токката
П'яцолла А. «Лібертанго», «Смерть янгола», «Fuga у Misterio», «Ундертанго»
Решетиллов П. Етюд фа-мінор
Римський-Корсаков М. «Політ джмеля»

- Різоль М. Попурі на теми українських пісень, «Київський вальс»
 П. Майбороди (обробка), обробка «Амурські хвилі»
 Родрігес Х. «Кумпарсіта»
 Романов Ю. «Воронежские наигрыши»
 Рубінштейн С. обробка українського народного танцю «Гопак»
 Савельєв В. Танго
 Самойлов Д. «Кадриль-жарт»
 Сен-Санс К. «Танець смерті»
 Строк О. Ретро-сюїта «Чорні очі»
 Савельєв Б. Пісенька
 Семенов В. «Балканська рапсодія», «Болгарська сюїта», «Болгарська хора»
 Стахнів Р. «Smale», Фантазія на тему укр. нар пісні «За нашим столом»
 Страхов Є. «Гармошечка»
 Суханов А. «Валері-вальс»
 Табачник Я. «Угорські мелодії»
 Таймуленіс Й. «Диявольська токата»
 Тичало А. «Іспанська дівчина»
 Тіхонов С. «Ранчо веселого Джека»
 Трофімов В. «“Утушка” в латинській Америці»
 Феррарі Л. «Доміно»
 Фоссен А. «Флік-флак», «Летаючі листя»
 Фроссіні П. «Веселий кабальєро», «Концертне танго», «Любовні посмішки»
 Хачатурян А. «Танок із шаблями»
 Хейда Т. «Імровізація-діксі»
 Холмінов А. «Пісня»
 Цфасман А. «Сніжинки»
 Чайковський П. «Італійське капричіо»
 Черніков В. «Відрада», «Старогородська сюїта», «Самотня гармонь»
 Черногорський Б. Органна fuga до-мінор
 Шалаєв А. «Метелиця», «Трепак», Молдавський танець
 Шеверс Ч. «Вітерець в пустелі»
 Штейбельт Д. «Адажіо»
 Шуберт Ф. «Ave Maria»
 Шуберт Ф. – Ф. Лист «Лісний цар»
 Шнітке А. Сюїта «Ревизька казка»
 Штогаренко А. «Український танець»
 Штраус Й. Полька «Да здравствует мадьяр», Полька «Трік-трак»

ПРЕДСТАВНИКИ ПРОВІДНИХ БАЯННИХ ШКІЛ УКРАЇНИ

<p>Київська школа</p>	<p>Авдієвський А., Алексєєв І.*, Альошина З., Андрійчук П.*, Антоненко О., Бай Ю., Бензюк О.*, Березін О., Бєсфамільнов В.*, Бєсфамільнов Є.*, Бєсфамільнов О.*, Білаш О.*, Білецька М.*, Білецька Р.*, Білошицький А.*, Болгарський А.*, Бровченко М., Булавко В.*, Буравський М.*, Варакута В.*, Вахрамєєва Р.*, Виноградчий В., Вірясова В., Воєводін Вол. І., Воєводін В'яч., Гаценко А.*, Гейченко М., Геліс М.*, Глотко Г., Голіусова Л., Голіусов Ю., Голоднюк О., Голоднюк Ю., Горбачова О., Горенко Л., Гребенюк А.*, Гризлов В., Грінченко С.*, Губар М., Гуральник М.*, Гусаковський В.*, Давидов М.*, Далекій (Дальокий) А., Дейнега В.*, Денисов О.*, Дигусаров В., Должиков О.*, Дорохін В., Дубина А.*, Дубій А.*, Дяченко В., Єргієв І., Желудов В., Живцов А., Жуков К., Журомський В.*, Журомський І.*, Завадський І., Заєць В.*, Злотник О.*, Золнін А., Зубицький В.*, Іванов О.*, Іванський Р., Івченко О., Ільїн Р., Ільницький С., Калмиков С., Карнаух Ю.*, Карпичев В., Кистєньов М., Кіпень Ю., Ключко В., Кміть О., Козицький В., Козлов Г.*, Колодочка М., Корецький М.*, Коротенко В.*, Костін О., Коцюба М.*, Крапива С.*, Крутоус О.*, Крюков А., Кузнєцов І., Кулик А.*, Кураєв Є.*, Лапінський Я.*, Лєлюшкін Ю., Лисенко А.*, Лохвицький В., Любаров (Офференгенден) Гаррі*, Магдик О., Маделян А.*, Максимов Є., Мамалига А.*, Мартиш Л., Маруніч В.*, Марченко І.*, Михайловський Ю., Михальченко М., Мірошніченко Л.*, Мітін В., Мітіна А., Молоченко Р.*, Мурзіна Т.*, Мясков К., Налізко І.*, Обертюхін М., Одинцов В.*, Омельчук В., Павленко В., Панкевич А.*, Паньков В.*, Паньков О., Пацукевич В.*, Перехрест Л.*, Пірог Б.*, Пірог В., Пірог Р.*, Пономарьов О.*, Потапов М., Прохоров Є., Різоль І.*, Різоль М.*, Різоль П.*, Різоль Ю.*, Романков Р., Романков С., Ронжин В.*, Роццахівський А., Рунчак В.*, Саєнко І.*, Саїк І.*, Самітов В.*, Самойленко В.*, Самофалов Вол.*, Самофалов В'яч.*, Селентій А.*, Семешко А.*, Сергейко В., Синєок Г.*, Скляр В.*, Сморода І., Стеценко В., Стиркул Є., Стрига А., Стрига М., Столова Є.*, Сторожук В., Тарасенко А., Тимошевський В., Тарасенко А., Титов С.*, Тихончук А.*, Ткаченко О.,</p>
------------------------------	---

	Тронь В., Троценко В.*, Троценко С.*, Фалалєєв В., Федоров Ю.*, Фенюк П.*, Хаврун В., Хазитарханов А., Хваста С., Хижняк А., Хитряков С.*, Хорт В., Хрустевич О.*, Чайкін М., Чапкін С.*, Чембержі М.*, Чуприна Ю.*, Шаврук Л., Шеляг А., Шепельський І., Шиманський П., Шиян О.*, Шкарбан С., Шкарупа М., Штогаренко А., Шумський М., Юник Д., Юсипей Р., Ягольницький Б., Якимчук В., Янкевич О., Яшкевич І.*
Харківська школа	Абраменко А., Алжнев Ю.*, Андренко Д.*, Артеменко В.*, Безгодков О.*, Безус В., Буравський М., Воєводін Я., Воробйов Л., Гайдєнеко А.*, Горєнко Л., Гура Л.*, Дунаєв А.*, Дядєчко С.*, Єгупов І., Зелєнюк В.*, Золкін А., Зуєв П., Імханицький М.*, Кантор Я., Козлов Б., Корсун Л., Крат В., Кріцин І., Курисько Г., Липницький І.*, Лоза Ю., Малихін Є.*, Метьолкін Г., Михальченко М., Міщенко О.*, Мясков К.*, Назарєнко Л.*, Назарєнко О.*, Овод В., Плотнікова В., Подгорний В.*, Пономарьов М., Потапов П.*, Протопопов В., Рєпка М., Рудюк В., Сергєєв В., Снедков І.*, Стрілець А.*, Татарцев В., Титарєнко В., Харченко О.*, Цивадіц Г., Чайкін М., Чєкмарьов М.*, Шейко М.*, Штогарєнко А., Яковєнко Ю., Яровий О.*
Одеська школа	Авдїєвський А., Андриєвська Р.*, Базилєвич В.*, Білаш С., Божкова О.*, Бурий І., Бурих Л., Вакулін П.*, Власов В., Гавричков С.*, Гринішин М., Дигусаров В., Дубінін Г., Євдокимов В.*, Єогієв І.*, Жєлудов В., Жолтиков В.*, Жуков Є., Залуцький О.*, Злотник О., Калмиков С.*, Колодочка М., Коритько В., Кощенко Л.*, Кулаков Г., Могилєвич М., Москалюк В.*, Мурза В.*, Олійник В., Островерхов Д.*, Павлішина В.*, Перельман Л.*, Пірог О., Прохорєнко М.*, Рєдьков В., Романіченко В.*, Серотюк І., Серотюк М., Сєбов І.*, Сєрков А., Сєтраков В., Сокол О.*, Усатєнко С., Чембержі М., Черноіванєнко А.*, Чєфранов В.*, Шаврук Л., Шкварєнко Ю., Яковлєв Л.*, Ярко Л.
Львівська школа	Андрущенко І., Балик В., Батршин А.*, Береза А., Білей В., Бондарєнко В., Бородин В., Власов В., Воєводін В'яч. В., Голубничий В., Гуран Б.*, Доцина Є.*, Дмитришин М., Душний А., Іванський Р., Капранов Р., Карась С.*, Керєцман М., Клименко О., Ковальчук Я.*, Колядюк В., Корчинський М.*, Кужєлєв Д., Кухтюх А., Кучєрук В., Максєм Ю., Максимов С., Мантулєв Е.*, Нікіфорук А., Нікіфорук С., Обєртюхін М., Олєксів Я.*, Олєксюк О., Ошуфрієнко А.*, Панкєвич А., Поліщук В., Стєгней В., Стєгней С., Стєцун В.*, Хороша Л., Чумак Ю., Шарабрин Л., Янчак В.
Донецька	Аверін В.*, Белік П., Борисєнко Е., Булгаков В., Бур'ян К.,

школа	Вашколуп В., Воєводін В'яч. , В'язовський В.*, Гетьман А., Горовий В.*, Дигусаров В., Жоров С., Жуков К.*, Карлов С., Кірьязієв М.*, Костін О., Крат В., Лебедев В., Мирончук Б.*, Михальченко М., Мільшин В., Нижник А.*, Олійник В.*, Парумба Б., Протопопов В., Романков Р., Романков С., Рудницький А., Рунов П., Семешко А., Старчиков Ю., Стасевич В.*, Сташевський А., Стеценко В.*, Стрельченко К., Султанов Д., Тарасенко А., Улахлі В., Філатова Л., Чеберко О.*, Чембержі М., Чухрай О., Шевченко О.*, Шестаков Є., Шпаков В.
--------------	---

Пояснення:

- синій колір – випускники вузів зазначених міст, які продовжували активну концертну та (або) педагогічну діяльність в інших містах;
- червоний колір – прізвища діячів, чия діяльність (концертна, педагогічна, композиторська та ін.) мала особливе значення в зазначених містах (освіту отримали в інших містах);
- червоний колір та позначка “*” – прізвища тих діячів, хто і отримав вищу освіту і продовжував свою творчу діяльність в зазначених містах.

ТАБЛИЦЯ ПОСТУПОВОГО ОНОВЛЕННЯ КОНСТРУКЦІЇ БАЯНУ
(надається за А. Сташевським [233, с. 11])

	<i>Види інструментів (кількість рядів у правій клавiатури)</i>	<i>Деякі характерні ознаки</i>
I	Примітивні однорядні діатонічні гармоні	5-10 клавiш у правій, 2-3 у лівій клавiатурах
II	Дворядні діатонічні гармоні («німки» та «віденки»)	Збільшення звукоряду
III	Хроматичні дворядні та багаторядні гармоні	Хроматизація, збільшення діапазону
IV	Трирядні готові (басово-акордові) і виборні баяни та напівбаяни	Фіксація основних конструктивних чинників
V	Трирядні готово-виборні баяни	Біфункціональність лівої клавiатури
VI	Три-, чотирирядні, триголосні Готово-виборні баяни	Розширення тембрального спектра правої клавiатури
VII	П'ятирядні готово-виборні багатоголосні (чотири- та п'ятиголосні) баяни	Подальше розширення тембрової палітри
VIII	П'яти- та шестирядні мультиголосні (з багатоголосною лівою клавiатурою)	Тембральне збагачення басового та виборного мануалів, оркестралізація інструмента

ХРОНОЛОГІЧНА ТАБЛИЦЯ УДОСКОНАЛЕННЯ КОНСТРУКЦІЇ БАЯНА

80-ті роки XIX ст.	Одеса	Налагодження вітчизняного виробництва англійського концертино
Кінець XIX ст.	Харків, К. Міщенко	Налагодження вітчизняного виробництва віденської дворянки та нім. Гармоніки
1905 рік	Харків, К. Міщенко	Трирядна хроматична гармоніка за системою Мірвальда
1910-1912 роки	Харків, К. Міщенко	Концертна хроматична гармоніка (перший зразок вибірного баяна), застосований принцип «ламаної деки» як основа багато-тембрового реєстрування та 4-голосної системи в правій клавіатурі. Масового поширення ця конструкція не отримала
20-ті роки XX ст.	В. Самсонов	Поєднання в лівій клавіатурі вибірної і готова системи акомпанементу
1929 рік	П. Стерлігов	Баян з перемикачем готових акордів на вибірній звукоряд.
1922-1952 роки	Харків, конструктори-майстри В. Комаренко та К. Міщенко	Робота над створенням оркестрових інструментів: баян-пікколо, баян-сопрано, баян-баритон, баян-бас, гармоніка-флейтон (використовувалися а оркестровому складі та ансамблях, наприклад ансамбль баяністів, створений А. Штогаренком у 1926 році)
Кінець 20-х – початок 30-х років XX ст.	Київ, Харків (1931), Кремінне (1933), Житомир (1934)	Серійне виробництво віденських гармонік та «хромок»
30-ті роки	Житомир, Горлівка, Кремінне	Виготовлення дитячих малогабаритних готово-вибірних баянів
1951 рік	Ф. Фіганов, М. Селезньов (на замовлення баяніста Ю. Казакова)	Чотириголосий багато тембровий готово-вибірний баян
1960-80-ті роки	В. Колчін, Ю. Волкович, М. Самоделкін, Проскурдін, Козлов, Г. Стативкін	Удосконалення баяну у напрямку покращення звукових якостей, збільшення діапазону та зміни форми інструменту: «Росія» (1962), «Соліст» (1962), «Рубін» (1965), «Юпітер» (1969), «Апасіоната» (1970), «Русь» (1982), «Мир» (1982), дитячі й оркестрові баяни тощо
1970-80-ті роки		Розповсюдження електронних баянів
З 1978 року	Житомир (музична фабрика)	«Україна» (аналог «Юпітеру»)
Кінець XX ст. – початок XXI ст.	Сорокопуда (Дніпропетровськ), Шефер (Нікополь), Грабовський (Житомир), Брюхацький (Запоріжжя), Фурсов, Лук'яненко, Кузовий (Умань) Е. Борисенко (Донецьк), В. Сергейко (Вінниця), Б. Єгоров (Москва), І. Себов	Удосконалення баяну у напрямку покращення звукових якостей, збільшення діапазону та зміни форми інструменту (аналоги, наприклад, «Юпітера» та «Апасіонати»)

**ХРОНОЛОГІЧНА ТАБЛИЦЯ ЕВОЛЮЦІЇ
БАЯННО-АНСАМБЛЕВОГО МИСТЕЦТВА**

<i>Час</i>	<i>Вид музично-виконавської діяльності</i>	<i>Інструмент</i>	<i>Професійні автори “адаптованої” (обробки, аранжування, перекладення) та оригінальної літератури</i>
Кінець XIX - п. п. XX ст.	Побутове музикування	Діатонічна гармонь	Автори перекладень, обробок та аранжувань – керівники аматорських та напівпрофесійних колективів. Серед авторів оригінальних творів та професійних аранжувань (обробок, перекладень) В. Базилевич, А. Батршин, В. Бородін, І. Власов, В’яч. Воєводін, Д. Островерхов, М. Різоль, М. Чайкін та ін.
50-60-ті роки XX століття	Академічне концертне виконавство	Трирядний, готовий баян	В. Базилевич, В. Власов, В’яч. Воєводін, В. Дикусаров, В. Дяченко, І. Журомський, Г. Мироненко, К. Мясков, Д. Островерхов, В. Павленко, В. Подгорний, В. Протопопов, М. Різоль, М. Чайкін, Г. Шендерьов та ін.
Кінець XX - початок XXI ст.	Академічно-професійне концертне виконавське мистецтво	П’ятирядний, багатотембровий готово-виборний баян	Г. Білоненко, В. Власов, В’яч. Воєводін, В. В’язовський, А. Гайденко, В. Гальчинський, Ю. Дебеляк, О. Должиков, В. Дяченко, В. Зубицький, Р. Іванський, О. Іванько, М. Кистеньов, В. Клочко, Л. Кощенко, Є. Кураєв, В. Кучерук, В. Лебедев, В. Лохвицький, С. Максимов, Е. Мантулаєв, І. Марченко, В. Мельник, В. Мітін, Т. Мурзіна, К. Міясков, С. Пелюк, В. Подгорний,

			В. Протопопов, М. Різоль, В. Ронжин, В. Самофалов, І. Снедков, В. Стеценко, К. Стрельченко, С. Троценко, Віктор Фалалєєв, А. Хазитарханов, М. Чайкін, В. Чумак, Ю. Чумак, Г. Шендерьов, Є. Шестаков, Ю. Яковенко та ін.
--	--	--	---

БАЯННО-АНСАМБЛЕВА ЛІТЕРАТУРА

Алжнєв Юрій

Фантазія та теми пісень Великої Вітчизняної війни (для дуету)

Балджи Анатолій

«Грецький танок» (для дуету)

Батршин Алім

Транскрипції та перекладення для ансамблів баяністів

«Татарські танці» для дуету і тріо

Богорядов В'ячеслав

Численні аранжування для тріо баяністів

Вільчик Леонід

Твори для дуету

Власов Віктор

Варіації на теми двох російських народних пісень (для тріо, 1956)

«Гумореска» (для тріо, 1976)

«Флотська полька» (для тріо, 1957)

Думка і скерцо (для дуету, 1978)

Восьміров Валерій

Ансамблеві інструментовки

Гайденко Анатолій

«Вечір в горах» (для дуету, 1977)

«Палехські замальовки» (для дуету, 1979)

«Коло» (для дуету, 1979, ред. 2002)

«Здравейте другарі» (для дуету, 1985)

«Невестіно коло» (для дуету, 1987)

«Плетеніца» (для дуету, 1990; ред. для тріо – 2001)

«Коломийка» (для дуету, 2003)

«Куплети безробітного» (для дуету, 2003)

«Над Сеною» (для дуету, 2003)

«Дош у Парижі» (для дуету, 2003)

Гальчанський Володимир

«Святкове інтермецо» (для дуету)

«Пісні перемоги» (для дуету)

Голоднюк Юрій

Численні ансамблеві аранжування

Грінченко Сергій

Концертна транскрипція «Чардаш» В. Монті (для квартету, 2001)

Дебеляк Юрій

Численні перекладення, аранжування для тріо

Дикусаров Віктор

Фантазія на теми пісень В. Андрющенка про Північ та Чукотку (для квартету, 1977)

Дяченко Віктор

Численні оригінальні твори та перекладення для дуету, наприклад:

«Вальс»

«Мазурка»

«Полька»

«Ой, у полі криниченька», фантазія на тему укр. нар. Пісні

Фантазія на дві українські народні теми

В. Монті «Чардаш» (перекладення)

В. Корнєв «Віртуоз» (перекладення)

Журомський Іван

Численні перекладення (для квартету)

Зубицький Володимир

Дивертисмент для двох баянів

Шість медитацій за Ш. Бодлером (для дуету, 1989)

Три фольклорні п'єси (для дуету, 1994)

Сюїта в 3-х частинах (для дуету, 1994)

Український танець (для дуету, 1995)

Токата і бурлеска (для тріо, 1978)

Поєма про кохання (для тріо, 1999)

Карпатська сюїта (для тріо, 1999)

«Omaggio ad Piazzolla» (для тріо, 1999)

Соната «Fatum» (для тріо, 2000)

Іванько Олександр

«Веснянка» (для ансамблю баяністів)

Ноктюрн (для ансамблю баяністів)

Самба (для ансамблю баяністів)

Нічний експрес (для ансамблю баяністів)

Шведська полька (для ансамблю баяністів)

Арабеска (для ансамблю баяністів)

«Панас в Торонто» (для ансамблю баяністів)

Карпій Віктор

Перекладенні для тріо

Кмить Омелян

Автор і редактор музично-видавничого проекту «Класичні твори у перекладі для 2-х баянів»

Ковшар Павло

Обробки для баянних ансамблів

Кощенко Леонід

Ред.-упор. збірки «Естрадні твори сучасних композиторів в перекладенні для ансамблю баяністів-акордеоністів»

Кукузенко Юрій

«Подорож сіренького козеня» або «Сон в літню ніч», сюїта-жарт (для дуету)

Кураєв Євген

Перекладення для дуету

Лебедєв Віктор

- Ансамблеві аранжування
«Фантазія» на теми пісень Великої Вітчизняної війни для тріо
Лістратов Володимир
Гуцульська сюїта (для квартету, 1995)
Лохвицький Володимир
Ансамблеві аранжування
Мантулєв Ернест
Перекладення, інструментовки та обробки для ансамблів
Мітін Володимир
П'єси для дуету баяністів (рукопис та комп'ютерний набір, 1984-2001)
Міщенко Олександр
Перекладення для дуету баяністів (у співавторстві з І. Снедковим)
Мурзіна Тамара
Перекладення для дуету
Муха Антон
«Спогад», українська полька (для дуету, 1949)
Фантазія на теми вальсів І. Штрауса (для тріо, 1960)
«Бурлаки» (для тріо, 1972)
Прелюдія і фуга-скерцо (для тріо, 1972)
Мясков Костянтин
Фантазія на закарпатські теми (для тріо, 1961)
Болеро (для тріо, 1970)
5 концертних п'єс на теми пісень соціалістичних країн (для дуету, 1977-78)
Островерхов Дмитро
Ансамблеві аранжування
Павленко Володимир
Твори та обробки для ансамблів
Подгорний Володимир
Концертний вальс на теми П. Майбороди та В. Соловйова-Сєдова (для дуету, 1991)
Українське капричіо (для тріо, 1981)
Різоль Іван
Переклади для баянних ансамблів
Різоль Микола
Концертні обробки: П. Майборода «Київський вальс» (для дуету, 1962),
М. Огінський «Полонез» (для дуету, 1968),
В. Мітькін «Козацька кавалерійська» (для дуету, 1973)
М. Лисенко «Українська рапсодія» (для дуету)
«Во поле березка стояла», обробка рос. нар. Пісні (1969)
Из репертуара Квартета баянистов Киевской филармонии. Вып. 1, 2 (М., 1975, 1978)
Концертний репертуар квартету баяністів (К., 1981)
Ронжин Валерій
Перекладення музично-сценічного твору П. Хіндеміта «Художник Матіс»
(для квартету баяністів та органі)

Самофалов В'ячеслав

Аранжування та перекладення для квартету баяністів

Ред.-упор. збірки «Из репертуара Ризоль-квартета». Вип. 1-3 (Санкт-Петербург, 2001)

Снедков Ігор

Перекладення для дуету баяні (у співавторстві з О. Міщенком)

Стеценко Володимир

Фуга (для дуету)

Поема (для дуету)

Токата (для дуету)

Тараненко Іван

«Ля-фа-ре», імпровізація на три ноти для двох баяністів

Чайкін Микола

«Українська рапсодія» для квартету (1949)

«Українська рапсодія» для тріо (1963)

Шамо Юрій

«Маленька сюїта» (для дуету, 2001)

Шендер'юв Георгій

Концертні п'єси для дуету та тріо

Шестаков Євген

Ансамблеві аранжування

Шкарупа Микола

Ансамблеві аранжування

Шульман Натан

Сюїта для квартету (1956)

Шумський Микола

Перекладення для двох баянів

Юрцевич Євген

Фантазія на теми комсомольських пісень (для дуету)

Жига (для дуету)

Прелюдія (для дуету)

Яшкевич Іван

Концертна транскрипція: І. С. Бах «Жарт» для трьох баянів (1970)

ДОДАТОК И

ТВОРИ ДЛЯ АНСАМБЛІВ ЗМІШАНОГО ТИПУ
ЗА УЧАСТЮ БАЯНА**Азарова Світлана**

«Слов'янські боги» для флейти, кларнета, віолончелі та акордеона (баяна), 2003

Алмаші Захар

«Діалог № 1» для віолончелі і баяна, 1999

Батршин Алім

Концерт для баяна з фортепіано

«Дитячі танці» для ансамблю

Башмаков Петро

Баянна редакція Сьомої симфонії для органа і струнних В. Бібіка

Власов Віктор

«Буковинська», соната-експромт (для баяна з ударними, 1985)

Музика для чотирьох (для акордеона, двох домр та кобзи)

Гайденко Ігор

«Метаморфози» для баяна, фортепіано, скрипки та віолончелі, 1993

Гомельська Юлія

«За тінню звуку» для скрипки і баяна, 2000

Грінченко Сергій

«Український сувенір» для балалайки і баяна (у співавторстві з Є. Тростянецьким, 1985)

Парафраз на тему пісні В. Темнова «Кадриль» для балалайки і баяна (у співавторстві з Є. Тростянецьким, 1983)

Губа Володимир

«Фольк-капричіо» для баяна і віолончелі, 1996

Дикусаров Віктор

Концертні варіації на тему рос. нар. пісні «Коробейники» (для балайки, баяна та фортепіано, 1972)

Єргієв Іван

«Променад по Парижу» для скрипки і баяна, 2005

«Zum abshid...» для баяна і контрабаса, 2005

«Картинки Одеси» для скрипки і баяна, 2007

Загайкевич Алла

«Не віддалившись від землі» для скрипки, баяна та гітари, 1994

Зажитько Сергій

«Чорні лебеді Серафима Тигіпко» для вокалістів, ударних та баяна, 2005

Зубицький Володимир

«Шість медитацій за Ш. Бодлером» для флейти та баяна (1988)

«In the mountains», сюїта для баяна і флейти (1979)

«Lacrimosa» для двох баянів, флейти та віолончелі (1989)

«Rossiniana», Концерт для баяна та квартету флейт (1984), для баяна і фортепіано (1994)

«From Fancelli to Galliano» для баяна та фортепіано (1998)

«Salute, Castelfidardo» для баяна та скрипки (віолончелі, 1990)

«Чардаш» для баяна та скрипки або флейти (1996)

«Музика на кінець тисячоліття» для флейти, віолончелі, фортепіано та баяна (1999)

«Omaggio ad Piazzolla» версія для баяна, ф-но, ударних та оркестру

«Елегія» для флейти, віолончелі, ф-но та баяна (1999)

«Sunny day» для флейти, віолончелі, ф-но та баяна (2000)

Карнак Андрій

«SAtory» для скрипки, гітари та баяна (1998)

Киценко Дмитро

«Циганський танець» для акордеона і віолончелі (2003)

Каці Борис

Цикл творів для інструментального ансамблю «Альбом грецької музики»

Клочко Віктор

Ансамблеві аранжування

Ларчиков Вадим

«Ave Maria Stella» для скрипки і баяна (1995-98)

«Серпнева п'єса» для баяна, ф-но і двох віолончелей, 2003-2004

Луцьов Святослав

«Pezza de la Piazza» Концерт для баяна і струнних

Мартинюк Володимир

«Con fuoco» для флейти, скрипки, акордеона, гітари, контрабаса та ударних

Мироненко Григорій

Обробки народних пісень й танців для народно-інструментальних ансамблів

Ніколаєв Володимир

«Концерт-бароко» для флейти, ф-но, скрипки, баяна, труби та камерного оркестру (2002)

Павленко Володимир

Обробки для ансамблів народних інструментів

Пелюк Сергій

Ансамблеві аранжування

Пілютиков Сергій

«Інтриги» для саксафона-альта і баяна (2002)

Польова Вікторія

«Echos» для сопрано, скрипки, акордеона та ф-но (1999)

«Пісні невинності» на вірші В. Блейка для сопрано, акордеона та кларнета (2002)

«Цветіння» для сопрано, кларнета та баяна (2003)

Пономарьов Олександр

«Україна моя»

«Волинська полька»

«Гуцулка»

«Волинські візерунки»

«Буковинський»

Рунчак Володимир

«Kugie eleison» для скрипки і баяна (2003)

«Страсти за Владиславом», симфонія для баяна, читця, рок-гурту, відеоряду та симфонічного оркестру

«Тихо над річкою», обробка української народної пісні для двох дитячих голосів та ансамблю баянів

«Портрет Стравинського» для баяна, балалайки та симфонічного оркестру (2003)

«Гуцульська мозаїка» для домри і баяна (2006)

Самодаєва Людмила

«Три откровения» для баяна та скрипки (1995)

«Коли місяць сходить» на вірші Ф. Г. Лорки (для сопрано, флейти, баяна, скрипки, віолончелі та баяна, 1994)

«Рондо в стилі Велимара» для скрипки-читця та баяна-читця (1996)

«... і побачив світло», Концертштюк № 2 для флейти, кларнета, баяна, двох скрипок, двох віолончелей та фортепіано (1996)

«Танок із тінню» для сопрано, скрипки, баяна та ф-но (2001)

«Pas de trios», для саксафона, баяна та ф-но (1999)

«Формули» для кларнета і баяна (2002)

«Мій Гоголь», кіноп'еса для баяна, скрипки та ударних (2003)

Сюїта для баяна і скрипки (1994)

«Квазі-квінтет» для двох скрипок, альту, віолончелі і баяна (1999)

Семикович Володимир

15 обробок укр. нар. Пісень для сопілки, баяна, кларнета та фагота (2002)

Скорко Юрій

«Ретропрелюдія» для баяна і органа (2003)

Станкович Євген

«Ранкова музика» для скрипки і баяна (2005)

Стегней Володимир

Оркестровки для ансамблю народних інструментів

Степурко Віктор

«Маленька партита» для баяна та бандури

Цепколенко Кармелла

«Вихід» для голосу, кларнета, баяна та ф-но (1996)

«Дуель-дуо № 5» для скрипки і баяна (1995)

«Як нитка увірветься, годі їй зібрати всі перли знов» для саксофона, перкусії, баяна та контрабаса (1998)

«Знесиллям зламани народи... Цвинтарна музика» для баяніста та відео-ряду (2000)

«Десять перетворень у ніщо» для 10 виконавців, включаючи баян (1999)

«Дуель-дуо № 11» для віолончелі і баяна (2005)

Шамо Ігор

Симфоніст-концерт для скрипки, ф-но, баяна (органа), челести та камерного оркестру (1965)

Шамо Юрій

Соната для акордеона і ф-но

«Діалоги» для скрипки і баяна

«Ностальгія» для віолончелі і баяна (1992)

Фантазія для акордеона (баяна), валторни й ударних (2002)

Шмиков Олександр

Камерна сюїта «10 заповідей» для гобоя, баяна та струнних

Щетинський Олександр

«Together», п'ять п'єс для скрипки і баяна (1995)

«Промінь надії» для флейти, гобоя, альту, віолончелі та баяна (1992)

«Тихими голосами» для кларнета, баяна та струнних (1995)

«Двоє... паралельно... не перетинаються?» для кларнета і баяна (1995)

«Пісня сходження» на псалом № 130 для мецо-сопрано, флейт, перкусії та баяна (1997)

Ярунський Сергій

«Оранжева квітуча» для скрипки, гітари і баяна (1992-1994)

«Богиня Мокоша» для флейти, фагота, фортепіано, скрипки, гітари і баяна (1997)

«Містерія сонця» для баяна і ф-но (1990-91).