

## ВІДЗИВ

про дисертацію **Плющенко Максима Юрійовича**  
**«Темброво-фактурна специфіка транскрипцій**  
**за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова**  
**кінця ХХ – початку ХХІ століття»**

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

Важливим напрямком вітчизняного виконавського музикознавства є дослідження історії та теорії композиторської творчості, новацій композиторського письма, різних аспектів інтерпретології, органології, тембрової специфіки оркестрового та інструментального звучання. У цьому аспекті дисертація Максима Плющенко розширює поле дослідницьких пошуків та розкриває нові обрії вивчення сучасних музично-стильових тенденцій в інструментальній музиці, зокрема трансформацій «жанрових модусів творів-моделей» (с. 79). Такий «жанрово-стильовий синтез» (с. 59) розкриває особливості темброво-фактурної функціональності у вторинній творчості, зокрема їх втілення у баянній та оркестровій музиці.

З великою зацікавленістю я познайомився з дисертаційним дослідженням Максима Юрійовича Плющенко. Для мене, як баяніста, викладача та керівника студентського оркестру це мало не тільки науковий, а і значний практичний інтерес, адже авторові вдалося не лише проникнути в творчу лабораторію з інструментування сучасних композиторів, а й запропонувати науковий концепт – темброво-фактурний комплекс, крізь призму якого розкрити сутність баянної транскрипції у сольній, ансамблевій та оркестровій реалізації. Проблема є дійсно *актуальною*, адже в роботі з оркестром і в процесі викладання гри на баяні постійно приходиться стикатися з репертуарною проблемою та створювати перекладення творів для конкретних педагогічних або концертних потреб. Це пов'язано з різними факторами, зокрема наявністю або відсутністю тих чи інших інструментів у складі оркестру, кількістю учасників тощо.

Автор обрав цікавий ракурс дослідження, а саме: перосмислення першоджерел шляхом композиційних та виконавських засобів через видозміну звукотембрової компоненти транскрипцій. Полеми наукових апробацій стала творчість композиторів Харкова, що видається природним та абсолютно логічним, адже роки становлення автора роботи пов'язані саме з цим містом, а альма-матер Максима Юрійовича – кафедра народних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Матеріалом дослідження обрано твори, з якими дисертант добре знайомий «зсередини», адже на цьому навчальному та концертному репертуарі відбувалося його становлення як баяніста, викладача, диригента, формувалась індивідуальність музиканта.

Дисертації, які вивчають творчість виконавських шкіл окремого міста сьогодні знаходяться під посиленою увагою українських музикознавців. В останні роки захищено ряд робіт з вивчення піанізму Лондонської і Віденської фортепіанних шкіл (О. Степанова, 2018), діяльності Львівської баянної школи (Р. Кундис, 2019), Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (Н. Сторонська, 2021) тощо.

В історії України Харків завжди був потужним осередком та відзначався значним новаторством музичного виконавства. Слід згадати легендарних бандуристів Гната Хоткевича та Івана Кучугуру-Кучеренка, які стояли у витоків музичної освіти України та народно-інструментального навчання відповідно у Харкові (1908-1910) та Києві (1926-32). Важливо, що утверджений цими митцями спосіб гри на бандурі усіма 10 пальцями (взятий на основі народної гри, його використовували слобожанські кобзарі) увійшов у виконавську практику під назвою «харківський спосіб» та «харківська бандура».

Потужними є і баянні традиції Харкова як в сольному, ансамблевому так і в оркестровому виконавстві. Плідні творчі контакти «народників» пов'язують харківські виші з багатьма музичними училищами України тому дисертант логічно доходить висновку, що «харківська університетська школа

народного мистецтва і, зокрема, її баянно-акордеонний напрямок суттєво вплинули на розвиток української культури, вищої школи професійного музикування, композиторської, виконавської творчості, освітянських традицій» (с. 126).

Важливим вектором у розкритті теми роботи є дослідження рис академізації та професіоналізації інструментів народного оркестру. «Вторинні жанри», – пише автор, – стали своєрідним «провідником» для формування професійного, у тому числі класичного репертуару народних інструментів, їх академізації, закріплення концертного статусу, розвитку нових виразових можливостей» (с. 61). Цінним надбанням дисертації вважаємо дослідження «специфіки, прийомів та принципів перекладення і транскрибування для інструментів народного оркестру за участю баяна / акордеона» <...> зокрема «моделювання алгоритму та методики аналізу систем оригіналу та версії» (с. 23). У дослідженні баянних транскрипцій автор детально зупиняється на артикуляційному, темброво-інтонаційному потенціалі та інших виконавських інтенціях у їх звуко-тембровій реалізації. Значної уваги приділено прийомам транскрипційного опрацювання та систематизації транскрипційних принципів.

В аналітичних студіях Третього розділу зосереджено увагу на творчості трьох видатних представників різних поколінь харківської школи, композиторів, знаних виконавців, художніх керівників та диригентів оркестрів, викладачів кафедри народних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Бориса Міхеєва, Олександра Назаренка та Андрія Стрільця. Ключовими є підрозділи, у яких піддаються детальному структурному, композиційному, темброво-фактурному аналізу транскрипції цих авторів. Осмислення репертуарних пріоритетів, композиційних принципів і прийомів, «семантизації фактурних елементів» та їх «тембрової диференціації» автор вилаштовує від транскрипції сольних творів (підрозділ 3.2.), баянних та акордеонних ансамблів (підрозділ 3.3.1.), до оркестрової музики (підрозділ 3.2.3) через

«осмислення культури мелодичного інтонування, ритму, агогіки, динаміки, фразування» (с.121–122).

У транскрипторських новаціях О. Назаренка дисертант відзначає субфактуру квазітембровим фактором, заміником тембру та носієм певного темброво-інтонаційного потенціалу (с. 135), композитор наче компенсує недостатність обертонів баяна прийомами унісонового, інтервального, акордового потовщення мелодії, в результаті чого виникають нові звукові структури, збагачені додатковими мелодичними та гармонічними голосами. Пан Плющенко наголошує на «прагненні інтерпретатора передати темброво-фактурну, динамічну стереофонію, наділити сольний інструмент властивостями ансамблевого, тобто політембрового звучання» (с. 137), що свідчить про «пошук нового тембрового фонізму, різних тембрових обертонів, не схожих на баянне звучання, тобто пошук "небаянного" звука на баяні» (с. 138).

У підрозділі 3.3.1 присвяченому осмисленню транскрипційних аранжувань Андрія Стрільця, розкрито їх жанрову панораму, виявлено різновекторність творчого спрямування музиканта, здійснено аналітику темброво-фактурної компоненти, семантичних властивостей тембру у призмі розгортання форми-композиції та форми-процесу. Автор доходить висновку, що «А. Стрільць створює нову художню цілісність, максимально переглядаючи оригінальну фактурну форму викладу, пропонуючи нову диференціацію та інтеграцію темброво-фактурних елементів» (с. 173). Закцентовано також на таких опозиціях у творчому принципі композиційного розгортання як контрастність – спорідненість, мелодичний тематизм – акомпанемент, «соліст – супровід, фон – рельєф» (с. 169) та інші, що сприяє створенню нової темброво-фактурної концепції творів.

Поле осмислення транскрипцій Б. Міхеєва став склад оркестру, оркестрові принципи трансформації першоджерела, принципи тембральної заміни інструментів симфонічного оркестру палітрою академічного народного інструментарію, а також темброво-фактурні оркестрові пласти,

форма і драматургія, особливості мелізматики. Дослідник визначає, що Міхеєв «переважно, зберігає музично-виразовий комплекс системи оригіналу – його тематизм, структурно-синтаксичний рівень, відповідні до них образно-семантичні характеристики. Водночас, сферою композиторської інтерпретації стають тембровий та фактурний параметри, оркестрова тканина версій, розвиток звуковиразових якостей народних інструментів» (с. 193).

Важливим у роботі є Додаток В, у якому наведено перелік транскрипцій Б. Міхеєва, О. Назаренка та А. Стрільця, проте на нашу думку доречним було б вказати рік написання творів та видання в якому вони опубліковані, якщо це рукопис, то вказати місце його знаходження. Цінним було б також подати у додатках в повному обсязі інтерв'ю з О. Назаренком та Б. Міхеєвим. Вважаємо що публікація таких важливих з методичної точки зору матеріалів матиме значну зацікавленість у фахівців.

Відзначаючи переваги роботи статус опонента зобов'язує поставити запитання та висловити деякі міркування.

1. У роботі Ви класифікуєте баян, як народний інструмент через його популярність у побуті та народному музикуванні (с. 37; 50; 118 та інші), «поєднання із фольклорними традиціями» (с. 64), втілення «народного мелосу (інтонації народного мовлення)» (с. 35), «зорієнтованість на фольклорні першоджерела» (с. 33). Проте не виявляєте альтернативної позиції щодо цього питання, викладеної у фундаментальних дослідженнях з історії баянного виконавства та органології М. Імханицького «Історія баянного мистецтва», де баян визначається як «улюбленець різних народів світу» та М. Хая «Синдром гармошкового кічу як руйнівника традиційного українського інструменталізму». Проте полеміка з цими науковими судженнями була б важливою і значно прояснила позицію автора щодо статусу баяну.

2. На сторінці 7 дисертації Ви пишете про наявність у музичній мові транскрипцій Б. Міхеєва «фольклорних елементів – слов'янської білоруської, російської, української музичної класики». Що Ви розумієте у даному випадку під терміном «музична класика»? На нашу думку потребують уточнення також формулювання «професійні народні інструменти» (с. 70) «професійне народне музикування» (с. 70), а також пояснення, що можна вважати «професійним репертуаром для народних інструментів» (с. 75).
3. В назві дисертації та її розділах не диференціюються твори для акордеона та баяна, проте специфіка гри на цих інструментах різна і їх значно вирізняють саме фактурні можливості правих клавіатур при ідентичності лівої. Темброва палітра, як і конструкторські особливості цих інструментів також мають суттєві відмінності. В межах даного дослідження логічним на нашу думку було б приділити увагу саме фактурі і тембральності як відмінним якостям цих двох інструментів сімейства гармонік.
4. Важливим було б долучити до дисертації основні положення ґрунтовної праці М. Давидова «Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна», оскільки ця робота, включена у список використаних джерел під номером 63, практично не цитується.

У тексті роботи помічені також окремі текстові огріхи (с.с. 125, 142, 128, 151, 169), проте висловлені зауваження і побажання мають дискусійний характер і не впливають на цінність дослідження.

*Наукова новизна* дисертації не викликає сумнівів, оскільки вперше в Україні обґрунтовано та узагальнено досвід системного вивчення транскрипційної творчості композиторів Б. Міхеєва, О. Назаренка, А. Стрільця, а до наукового обігу введено музичні твори, які раніше в українському музикознавстві не розглядалися.

Результати дослідження можуть бути використані у виконавській практиці та у викладанні навчальних курсів «Інструментування», «Інструментовка», «Аранжування», «Історія виконавства», «Оркестровий клас», «Робота з оркестром».

Робота пройшла належну апробацію, автореферат та публікації повністю відбивають зміст дослідження.

Загалом дисертація «Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця ХХ – початку ХХІ століття» відповідає вимогам МОН України до робіт, що висувуються на здобуття наукового ступеня, а її автор – Плющенко Максим Юрійович заслуговує на присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво.

Кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри хореографії та  
музично-інструментального виконавства  
Сумського державного  
педагогічного університету імені А.С.Макаренка

Г. П. Голяка

