

ВІДГУК  
офіційного опонента  
на дисертацію **Мотузка Дмитра Федоровича**  
**«ЕВОЛЮЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА:  
ТРАДИЦІЙНІ ТА СУЧАСНІ АСПЕКТИ»**,  
представлену до захисту на здобуття наукового ступеня  
доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»

Сучасна наукова думка виявляє чітку тенденцію до системного охоплення явищ та процесів, за межами якого сьогодні дійсно неможливі ні аналіз, ні структурування, ні прогнозування ані надлишкових *big data*, які одночасно здатні охоплювати ціле та ускладнювати інформативним обсягом наукові завдання (у тому числі, в музикознавстві, в історії та теорії виконавського мистецтва), ані локальних системних утворень. На третьому десятиріччі ХХІ століття ми вже усвідомлюємо гостру необхідність парадигмальної зміни у музичній науці, зокрема, пошуку нових форматів обробки і урахування постійно поновлюваних наукових досягнень та музичного матеріалу навіть у локальній сфері професійних інтересів. І дійсно науковці-мистецтвознавці останнім часом, попри заяву крізь два сторіччя французького мораліста П'єра Клода Буаста: «Творець системи — це арештант, який має домагання висвітлювати світ лампою своєї темниці»<sup>1</sup>, все більш виявляють, аналізують, типологізують та узагальнюють функціонування цілісних крупних і локальних систем різноманітних мистецьких явищ, включаючи стильові та жанрові парадигми різних рівнів — від історичних, національних до індивідуально-авторських; теоретичні конструкції, які невтомно ускладнюються та збагачуються міждисциплінарними маркерами; соціально-культурні інститути, не менш урізноманітнені та ускладнені; окремі та загальні музичні інструментальні, вокальні та синтетичні параметри тощо.

Втім, на фоні подібних плинних процесів глобалізації у житті, культурі, науці, мистецтві та інших сферах неможливо обійти науковою увагою і

---

<sup>1</sup> Цит. за: Сурмін Ю.П. Теорія систем і системний аналіз. К.: МАУП, 2003. С. 51.

явища глокалізації, які у свою чергу, в системній сукупності буття виступають у співвідношенні відцентрових/доцентрових його якостей, а також у складній ієрархії систем – підсистем – субсистем – полісистем тощо.

Акордеонне мистецтво тривалий час розглядалося науковцями (перш за все, виконавцями, які теоретизують позиції виконавської, композиторської, освітньо-професійної творчості та інструментальної органології) у сукупності баянно-акордеонних засад цього виду творчості, тобто, цілісної системи язичково-пневматичних аерофонів ручного типу – з їх можливою диференціацією, відповідно до конструкції правої клавіатури, на клавішні та кнопкові акордеони. Саме така дефініція притаманна європейському та американському інструментознавству, на відміну від вітчизняного – акордеон (з правою клавіатурою фортепіанного типу) та баян (з кнопковою правою клавіатурою). Адже загальновідомо, що у Європі та США «акордеоном» прийнято називати інструмент із кнопковою АБО клавішною (фортепіанного типу) системами правої клавіатури (що походять від «акордіона» К. Деміана, запатентованого 1829 року, правда, через революційну новацію «готового» набірною акорду у лівій клавіатурі), а ось у вітчизняних музикознавстві і теорії виконавства (прізвища дослідників удосталь наводяться п. Мотузком) чітко диференціюються поняття «баян» та «акордеон» (з різними типами правої клавіатури), що термінологічно впроваджується через апробовані у наукових працях назви «баянно-акордеонне», «баян та акордеон» (з урахуванням можливостей поширеної практики виконання на акордеоні чисельно значно переважаючих творів для баяна; викладання баяністами гри на акордеоні; спільних навчальних та конкурсних програм) – їх час від часу використовує і наш дисертант. Але в останніх дослідженнях (О. Показаннік, В. Марченко, Б. Кисляк та ін.), в силу помітної специфікації та зростання популярності в академічній сфері піано-акордеонного (нечастий термін, але також має місце) типу виконавства здійснюється чітка дефініція поняття «акордеон» (передусім, в дисертації В. Марченка, широко використовуваний п. Мотузком і опонований свого часу авторкою даного відгуку).

Вказане синтетичне поєднання баянно-акордеонної творчості (у практичній та науково-теоретичній площинах) було пов'язане з об'єктивними позиціями спільності засобів звуковидобування й звуковедення при буквальній схожості лівого полукорпусу інструмента, практичного збігу навчального і концертного репертуарів, багато і чому – методики викладання (принаймні, тривалий час), практикою переходу з акордеона на баян і навпаки, деяким «запізненням» розповсюдження акордеона та наслідуванням ним баяна щодо входження до академічної інструментальної культури з об'єктивних історичних соціально-політичних та жанрово-стильових причин. Тож в результаті майже усі автори наукових робіт у сфері язичкових аерофонів в Україні вже традиційно використовували предметні ідіоми «баян (акордеон)», «баян-акордеон», «баянно-акордеонне» («акордеонно-баянне») мистецтво, виконавство, репертуар, культура і так далі, не диференціюючи специфікацій, а у кращому випадку коротко наголошуючи на логіці спільних засад їх творчого буття.

Сьогодні ж наявною є тенденція до все більш глибокого усвідомлення акордеонної та баянної специфікацій (при вказаній одночасній спорідненості). Якщо ще наприкінці ХХ століття ці сфери сприймалися як спільний напрямок музичного мистецтва (і у них, дійсно, дуже багато спільних творчих та технологічних напрацювань), то останніми десятиріччями і виконавці, і композитори, і науковці, звичайно (вслід за першими), все більше диференціюють їх, відділяючи, передусім, акордеонну галузь від баянної (за різними чинниками). Адже дійсно неможливо не враховувати як важливість теоретичного та творчо-практичного осягання конструктивно-клавiатурних розбіжностей правого полукорпусу, різності ширини міху, ваги, тембрики, звукових образів баяна і акордеона та пов'язаних з цим аплікатурних, постановочних, фактурно-артикуляційних, тембральних, теситурних, методичних проблем, когнітивно-виконавських просторово-клавiатурних і жанрово-стильових інтенцій, репертуарної стилістики та пріоритетів, так і помітну тенденцію до все більшого кількісно-

якісного розповсюдження клавішного акордеона у порівнянні з кнопковим баяном серед студентів професійних музичних навчальних закладів та концертних виконавців останнім часом.

Така тенденція останніх десятиріч безумовно віддзеркалює *історико-культурні виміри* явища язичково-аерофонного мистецтва, так би мовити, «материнське середовище» та наслідки його впливу, а також сучасні процеси у творчій практиці цілісних систем професійного, у тому числі академічного, музичного інструменталізму та вказаної баянно-акордеонної культури, але важливими є і чисто музичні (виконавські, репертуарні жанрово-стильові, органологічні чинники). Отже помітна специфікація акордеоністики у сьогоденних музичних науці і практиці уходить корінням як до сфери культурологічних науково-творчих засад (тобто – виявлення філософських, історичних, соціологічних, культурних, естетичних, психологічних, національних, жанрово-стильових параметрів), так і до музичних явищ і музикознавчих категорій – у їх необхідній цілісній взаємодії. Саме це обумовлює поєднання в роботі «загальнонаукових, історико-культурних, музикознавчих та мистецтвознавчих підходів», забезпечуючи «всебічне осмислення обраної теми наукової роботи» (с. 13-14), що, безперечно, є її позитивною, сучасною науковою якістю.

Тому обрана тема дисертації п. Мотузка є актуальною, а також напрямУ пов'язаною з музичною практикою сьогодення, тобто, робота на таку проблематику володіє теоретичною та практичною значущістю. Сама постановка проблеми про специфіку функціонування акордеонного мистецтва в Україні як окремої системи, культурного та мистецького явища залишається актуальним ракурсом сучасного наукового дослідження (не дивлячись на постійне поповнення списку робіт у річищі проблематики системної самодостатності акордеонного мистецтва В. Марченком, О. Гармашем, М. Гафичем, Б. Кисляком та іншими), адже остаточне вибудовування стрункої теоретичної моделі такої системи у поєднанні з апробацією останньої історичними та найсучаснішими («сьогодні на

сьогодні») практичними творчими актами все ще триває – як триває і сам процес розвитку вказаної самодостатності акордеонного мистецтва сучасності. Своєчасність і необхідність подібного напряму дослідження з огляду на вказані плинні процеси підтверджує відома заява Поля Рікера «Смисл завжди на боці того, що влаштовується зараз»<sup>2</sup>.

Структура роботи п. Мотузка відповідає шляху до узагальнень щодо вказаного Рікером смислу: від «Історичних витоків європейського акордеонного мистецтва» (назва Розділу 1), включаючи й «Розвиток вітчизняного акордеонного виконавства» (підрозділ 1.3.) – тобто, дисертант відносить останнє до європейської традиції, хоча вони мають відмінності попри усі відомі збіги – до заявлених специфікацій акордеонної (я маю на увазі інструмент з правою клавіатурою фортепіанного типу) інструментальної культури конкретно в Україні (регіональні школи, композиторські і виконавські персоналії, конкурсно-фестивальний акордеонний рух та естрадно-джазова галузь) аж до зворотного процесу «Інтеграції українського акордеонного мистецтва у світовий культурний простір» (назва останнього підрозділу – 3.3.). Але при ознайомленні з текстом підрозділів виявляється, що як у розгляді питань «Становлення акордеонного мистецтва на території Європи» (підрозділ 1.2.) та в Україні (підрозділ 1.3.), «Особливостей функціонування регіональних шкіл українського акордеонного мистецтва (2.1.), «композиторської та виконавської творчості представників вітчизняного акордеонного мистецтва» (2.2.), «конкурсно-фестивальному русі» (2.3.) – *нечітко визначаються* (суміщаються, вільно перемежаються або навіть підміняють один одного, не конкретизуються, плутаються, чи то узагальнюються-поєднуються чи не розділяються?) *предметні значення стосовно баянної та акордеонної творчості з точок зору специфікації останньої, їх відмінності або*

---

<sup>2</sup> Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / Пер. с фр. и вступит. ст. И. Вдовиной / Поль Рикёр. М.: КАНОН-пресс-Ц, 2002. С. 64.

*аргументації спільних етапів та кроків розвитку. Виникає питання: на яку поняттєву модель (європейську чи вітчизняну) орієнтується дисертант?*

Якщо у викладенні актуальності роботи п. Мотузок чітко проголошує «унікальність історії розвитку» акордеона на шляху від «естрадного музикування» до «класичної, академічної та експериментальної сфер» (дані поняття, викладені через кому також вимагають пояснень), справедливо нарікаючи на прийнятий «розгляд вітчизняного акордеонного мистецтва у контексті баянного, без глибокого аналізу його історичних витоків, еволюції та перспектив» (с. 12 – що дозволяє опоненту сприймати поняття «акордеонного» у даному контексті як такого, що стосується інструментів з правою клавіатурою фортепіанного типу), то з перших же сторінок тексту підрозділів (починаючи з 1.1.) поняття «акордеонне», «акордеон» використовуються у синонімічному або, навіть, незрозуміло диференційованому чи спільному розумінні з «баянно-акордеонним», «акордеонно-баянним» (це також вільна дефініція у автора), причому наведені назви праць; прізвища композиторів та їх творів; виконавців, інструментальних майстрів та моделей інструментів, викладачів тощо вказують на явне *переважання в роботі інформації, пов'язаної з баянною (кнопкового типу) творчістю*<sup>3</sup>.

Опонент повністю усвідомлює щільний взаємозв'язок клавішного (фортепіанного типу) та кнопкового баянного мистецтва, що є вповні логічним, аргументованим та коротко пояснюється і на початку цього відгуку, але в даному випадку мова йде про *категоріально-поняттєву ясність* (це принципово для методологічного оснащення дослідження) у виконанні поставлених завдань, в формулюванні яких постійно проголошується «акордеонний» напрямок, а з тексту перших двох (принаймні) розділів роботи *не завжди зрозуміло, що саме п. Мотузок вкладає в поняття «акордеонного» ряду – спільну баянно-акордеонну,*

---

<sup>3</sup> Наприклад, з наведених на стор. 29 провідних акордеоністів Європи тільки П'єтро Адранья та Мартинас Левіцкіс представляють виконавське мистецтво клавішно-акордеонного типу, а усі інші виконавцями Рішар Гальяно, Людовік Бейє, італійці, Маріо-Стефано П'єтродаркі

*акордеонно-баянну чи специфічно акордеонну (з клавіатурою фортепіанного типу) проблематику (в тексті часто використовується і поняття «баянно-акордеонного» чи «акордеонно-біянного» - паралельно з «акордеонним» у поширеному синтетичному значенні).*

Наприклад, на с. 27 автор пише: «Згодом акордеон став хроматичним інструментом із різними видами клавіатур: від традиційної рояльної до складних кнопкових комбінацій. Найбільш досконалим серед ручних гармонік на сьогоднішній день вважається багатоголосний хроматичний багатотембровий інструмент. У такого інструмента дві клавіатури: права – з рояльною або кнопковою (з додатковими рядами) системою клавіатури, що має перемикач (конвертор) між системою акордів та виборною системою». А ось на стор. 140 вже так: «Акордеонне мистецтво (термін один і той самий, без пояснень – А.Ч.) володіє унікальними особливостями, які дають підстави вважати його окремим від баянного виконавського напрямку» – без подальших пояснень (адже наступний констатаційного плану текст про удосконалення конструкції, шлях до повноцінного сольного концертного статусу, роль регіональних шкіл та фольклорної естетики є знову спільним для акордеона та баяна). Такі «стрибки» у викладенні наукової думки дисертанта відбуваються часто. *Тож хотілося б чіткіше виявити самотні риси і чинного функціонування, і «перспектив розвитку мистецтва гри на акордеоні в Україні» (підрозділ 3.2.). Оскільки в тексті роботи усе це ніяк не пояснюється, будь-які наукові дефініції (власні або цитовані) відсутні, хотілося б прояснити думку дисертанта у цьому аспекті в ході захисту, зокрема, з'ясувати ключові для дисертації поняття «акордеон» і «акордеонне мистецтво» - у контексті назви роботи, поставлених завдань та новизни, заключних висновків.*

Поняттєвий розлад вносять фрази на стор. 27: «паризькі виробники одразу ж відтворили конструкцію інструмента: через шість років у Парижі було зареєстровано двадцять виробників **акордеонів і гармонік**», на стор. 42: «використання **акордеонів та гармонік**» (назва вказаного за номером 147

джерела – Peñón A., García J. Méndez. The Bandonion, або перехід за веб-посиланням джерела 154 ситуації не прояснюють), у зв'язку з чим опонент просить також *внести наукову ясність, як співвідносяться поняття «акордеон» та «гармоніка»* (адже «гармоніка» - найширша дефініція поняттєвого ряду гармоніка-баян-акордеон, два останні це ручні гармоніки).

Підрозділ 1.2. містить цікаву і широку інформацію (дійсно нечасту у наведених деталях) стосовно органологічних властивостей численних європейських фабрик акордеонів (у європейській категоризації – кнопкових та клавішних), але специфіка клавішних ніяк не диференціюється. Так само серед наведених персоналій європейських виконавців впереміш наводяться прізвища «виконавців-акордеоністів» (на інструментах клавішного і кнопкового типів). Це знову викликає запитання: *яке значення вкладає автор в поняття «акордеон» у назвах (усієї роботи, Розділу 1, вказаного та інших підрозділів).*

Назва підрозділу 1.3. *«Розвиток вітчизняного акордеонного ВИКОНАВСТВА: періодизація та детермінанти»* не виправдовує свого предметного змісту, адже більший обсяг матеріалу підрозділу містить інформацію про конструктивні і виробничі властивості українських гармонік (кнопкових і клавішних впереміж), далі слідує короткі відомості про українських композиторів, що писали музику для баяна (у визначенні п. Мотузка, це «акордеонна література» - тобто знов у широкій диференціації, або «В. Рунчак, В. Власов, А. Сташевський, Я. Олексів – представники БАЯННО-АКОРДЕОННОЇ школи модернізму» - некоректне стильове визначення, що також потребує пояснення на с. 54) та констатації загального характеру про фольклорні інтенції українського «акордеонного мистецтва» - з несподіваною заявою про його «динамічну, багатовимірну систему» (с. 58). Вказані параметри органології, виробництва, внеску композиторських персоналій та фольклорних впливів, звичайно, мають стосунок до виконавської творчості, але не вичерпують її характеристик (втім, матеріал виконавського напрямку, у персоналістичному підході,

розкривається у підрозділі 2.2.). Очікувана періодизація «вітчизняного акордеонного ВИКОНАВСТВА» частково зафіксована у Висновках до Розділу 1, де *етапи розвитку хотілося б хронологічно й змістовно чітко визначити (попрошу це зробити в ході наукової дискусії на захисті).*

Наразі, підрозділ 2.1. вповні логічно фіксує регіональну диференціацію «шкіл українського акордеонного мистецтва» (у європейському визначенні, тобто, у баянно-акордеонному в вітчизняному розумінні). Позитивним тут є певна конкретизація акордеонної (у вузькому – вітчизняному – значенні) специфіки («розповсюдження трофейних екземплярів, налагодження вітчизняного акордеонного виробництва», відкриття класів у навчальних закладах різного рівня, «зближення акордеона та баяна» тощо), але справа у тому, що *автор використовує тут назву «акордеон» без будь-яких уточнень (клавійний?), і лише за окремими ознаками (типу, трофейний) читач може про це здогадатися. Тобто, зміна понятійного рівня відбувається несподівано і без позначок.* Автор справедливо вказує на вади у постановці правої руки та аплікатури за умов викладача-баяніста, що навчає акордеоністів; на важливість педагогічної профілізації у навчальних закладах усіх рівнів; брак «оригінального репертуару, орієнтованого на особливості акордеона, а також презентацію інструмента як повноцінного засобу виконання різножанрової музики» (с. 65), значення відкриття класу акордеону у деяких регіональних школах (зокрема, київській та донецькій у 1990 рр.). Важливим позитивним акцентом тут є додавання до традиційної баянної методики клавірно-фортепіанної – і не тільки у сфері аплікатурно-постановочній, а й стосовно поглиблених інтерпретативно-стильових засад (зокрема, у впровадженні практики виконання клавірної музики епохи Ренесансу і Бароко на акордеоні – у співдружності з кафедрою старовинної музики НМАУ імені П. І. Чайковського), а також висвітлення п. Мотузком власного педагогічно-виконавського досвіду на кафедрі, що суттєво аргументує теоретичні викладки дисертації. *Але при характеристиці харківської, львівської та одеської «акордеонних шкіл» автор знову*

*вдається до свого попереднього рівня поняттєвої диференціації (європейської), використовуючи (і справедливо) назву «баянно-акордеонна» школа, без пояснень причин переходу.*

На стор. 80 Д. Мотузок пише: «видатними представниками (одеської школи – А.Ч.) вважаються І. Єргієв та В. Власов, що викладають клас акордеона в НМАУ імені О.В. Нежданової», не вказуючи ім'я іншого її ключового представника – народного артиста України В. Мурзи – широко відомого у баянно-акордеонному світі, у тому числі, на онлайн-майданчиках представництва даного виду професійного інструменталізму (правда, на наступній сторінці автор все ж називає його ім'я в такому контексті: «випускниками-баяністами, які на сьогодні працюють і в класах акордеона... стали І. Єргієв та В. Мурза» с. 81). Тобто, опускається найважливіша для функціонування інструментальної школи сфера власне виконавства. Враховуючи, що в Анотації при описі матеріалу Другого розділу, п. Мотузок вказує на обмежені щодо характеристики щодо акордеонних шкіл («особливості методично-педагогічної діяльності регіональних шкіл (Київської, Харківської, Львівської, Донецької (до 2014-го року), Одеської) українського акордеонного мистецтва, їх внесок у національну акордеонну освіту, викладання мистецтва гри на інструменті, історію формування, розвитку та функціонування на даний час, а також помітних представників» - с. 3), виникає запитання: *що дисертант вкладає у поняття акордеонної школи? Які саме регіональні школи України він має на увазі в контексті свого дослідження – педагогічні, виконавські, виконавсько-педагогічні чи якісь інші?*

Підрозділ 2.2. вже більшою мірою специфікує акордеонні засади виконавської і композиторської творчості. Особливого схвалення заслуговує музикознавчо-виконавський аналіз Концерту А. Гайдена, спеціально написаного для акордеона і струнного оркестру «Ессе Ното!», тут дисертант наводить корисні роздуми та аналітичні розвідки, як цього класично вимагає

наукова спеціалізація 025 – Музичне мистецтво і які володіють помітною практичною значущістю.

Інформативно насичений підрозділ 2.3. – щодо конкурсно-фестивального руху, сповнений цікавих теоретичних викладок стосовно останнього у цілому знов подає матеріал у змішаному баянно-акордеонному форматі без виділення певних даних та узагальнень про акордеонно-клавішну специфіку (якщо це взагалі мається на увазі у формулюванні назви роботи та її розділів і підрозділів).

Розділ 3 відкривається дослідженням надзвичайно характерного, на погляд опонента, саме для акордеонної (у вітчизняній категоризації) виконавської генетики естрадно-джазової гілки цього виду інструменталізму. Тут виявляється і необхідний персоналістичний підхід (зокрема, стосовно Б. Веселовського, Л. Яблонського, гуртів та ансамблів вказаного стилістичного спрямування за участі акордеону), і широкий історико- та виконавсько-стильовий, інструментально-виробничий (органологічний), професійно-освітній та деякі інші контексти, необхідні для викладення роздумів про перспективи розвитку мистецтва гри на акордеоні та про інтеграцію його у світовий культурний простір. Актуальними та цікавими є роздуми автора про роль та місце електроакордеона й цифрових технологій, мультимедійних і театральних проєктів в сучасній українській та світовій акордеоністиці, також підкріплені виконавською практикою автора роботи (що завжди є цінним для наукового дискурсу, особливо з позицій актуального рікерівського смислу). *Стосовно даного (найбільш вдалого, на думку опонента, Розділу) також виникає запитання категоріально-термінологічного порядку: як дисертант диференціює поняття «експериментальної музики» (с. 141) – це стилістичне, жанрове або іншого порядку явище, і як воно співвідноситься з академічним музичним мистецтвом: розширення його меж за рахунок нових мовних та інструментально-ігрових прийомів і технік, введення неакадемічних,*

*позаакадемічних форм або принципове протиставлення традиціям різних видів (фольклорного, естрадно-джазового, академічного)?*

Означені зауваження та запитання не впливають на позитивну у цілому оцінку дисертації п. Мотузка. Даній праці притаманні актуальність постановки наукової проблеми, потрібні позиції наукової новизни (передусім у сферах цифрових технологій, електронної тембральності, джазової та імпровізаційної техніки, мультимедійних і театральних проєктах), оперування широким фактологічним, персоналістичним – композиторським та музично-виконавським, органологічно-виробничим контекстами та матеріалами, які виступають у якості апробації теоретичної концепції. Відчувається спирання й на власний практичний виконавський і педагогічний досвід у галузі акордеонного виконавства, репертуару, історичних та актуальних даних. Наукові публікації за темою дослідження віддзеркалюють його проблематику. В роботі не виявлені порушення академічної доброчесності.

Дисертація Дмитра Мотузка «Еволюція українського акордеонного мистецтва: традиційні та сучасні аспекти» відповідає вимогам МОН України щодо наукових досліджень зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво, які претендують на присвоєння їх автору ступеня доктора філософії. А її автор – Дмитро Мотузок – заслуговує на присудження відповідного ступеня.

Доктор мистецтвознавства,  
професор кафедри народних інструментів  
Одеської національної музичної  
академії ім. А. В. Нежданової

А. Д. Черноіваненко

