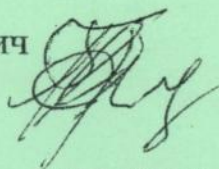


ОДЕСЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ

ім. А. В. НЕЖДАНОВОЇ

Калмиков Степан Тимофійович



Удк – 786.8(477)

**БАЯННИЙ АНСАМБЛЕВО-ОРКЕСТРОВИЙ ІНСТРУМЕНТАЛІЗМ
В ІСТОРИЧНІЙ СТИЛЬОВІЙ ПРОЕКЦІЇ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Автореферат
дисертації на здобуття вченого ступеня
кандидата мистецтвознавства

Одеса – 2005



Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі сучасної музики Одеської державної музичної академії імені А.В.Нежданової Міністерства культури і туризму України

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства, професор
МАРКОВА Олена Миколаївна,
Одеська державна музична академія
ім. А. В. Нежданової, зав. кафедрою
сучасної музики і музичної культурології

Офіційні опоненти:

доктор мистецтвознавства, професор
ІВАНОВ Володимир Федорович,
Миколаївський державний університет культури,
кафедра теорії, історії музики
та гри на музичних інструментах

кандидат мистецтвознавства, доцент
СУМАРОКОВА Віра Григорівна,
Національна музична академія України
ім. П.І.Чайковського, кафедра
теорії музики

Провідна установа: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, відділ музикознавства, м. Київ

Захист відбудеться "23" листопада 2005 року о 14.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К.41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата наук в Одеській державній музичній академії імені А.В.Нежданової за адресою: 65020, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, Малий зал.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Одеської державної музичної академії імені А.В.Нежданової за адресою: 65020, м. Одеса, вул. Новосельського, 63.

Автореферат розісланий: "21" жовтня 2005 р.

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства, доцент

А.Д.Черноіваненко

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дослідження визначається тенденціями сучасної музики в наближенні популярної та академічної сфер, які традиційно розвивалися в різних видово-стилістичних проявах і з застосуванням до них різних критеріїв цінностей. У XX столітті спостерігається відродження інтересу публіки і фахівців до стародавньої духовної музики, якій не притаманна художня самодостатність, але яка подається з моральної височини висловлення, апелює до надхудожніх критеріїв і одночасно не пориває з простотою засобів популярного мистецтва. Так виникли передумови значущості "серйозної простоти" у творчості, масовість природи якої солідаризується з етичною вибудованістю вираження, донедавна атрибутивною лише для професійної сфери авторських композицій.

Стимульована практикою джазу академізація духових складів, прийнята в Україні і ментально близьких їй країнах, насамперед, у Росії, поширеність оркестрів народних академічних інструментів, у тому числі, баянних і бандурних "капел", відповідає "неоренесансним – неobarочним" загальхудожнім установкам планетарного масштабу. У цих останніх національно-стильова, ритуально-символічна значущість, нарешті, історична "автентичність" як така утворюють систему цінностей, що співвідносяться з художніми, подібно тому, як творення музики Д.Палестрини, Й.С. Баха вироблялося на тексти, сутнісні не художнім, але сакральним і високим тематично-моральним призначенням.

"Неоакадемічні" монотембральні склади оркестрів і ансамблів характерні для нашої Батьківщини їх національною емблематичністю, що утворює нерозривне ціле з художніми вартостями звучання. І одночасно подібні склади відображують закономірності історичного стильового художнього процесу, діалектика якого представлена в антитезах тотожності і контрасту складної художньої єдності вираження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Тематика дисертаційного дослідження погоджена з планами роботи кафедри сучасної музики і музичної культурології Одеської державної музичної академії ім.А.В.Нежданової і відповідає змісту перспективного тематичного плану науковедослідної роботи ОДМА, зокрема, темі № 2 "Теорія виконавського інтонування". Тема дисертації затверджена на засіданні вченої ради ОДМА від 25.09.2002 р., протокол №.2.

Об'єктом дослідження є монотембральний інструменталізм як проявлення тембрально-фактурної специфіки вираження в музиці.

Предметом дослідження виступає феномен баянного ансамблю і оркестру в контексті історичних закономірностей формування та виявлення його тембрально-стильової якості.

Метою дослідження є представлення монотембральної єдності баянного ансамблю і оркестру в процесі епохальних стильових змін.

Поставлена мета викликала необхідність рішення наступних конкретних завдань:

· узагальнення історичних проєкцій художніх принципів музичної форми тотожності і контрасту за Б. Асаф'євим на тембрально-фактурні показники стильово-

епохальної еволюції музики і висування концепції *посткласичного періоду* музики ХХ-ХХІ століть, що визначає панування тотожних моментів у художній реалізації звукового мистецтва;

- представлення монотембрального баянного оркестру і ансамблю в якості неоренесансної-необарочної проекції художніх принципів на тембрально-фактурні ознаки інструменталізму;

- виявлення сутнісної сторони виразності звучання акордеонно-баянного оркестру як органічного носія *quasi*-капельної якості;

- аналіз перекладень і оригінальних творів для баянного складу в аспекті втілення стилістико-епохальної ідеї тотожності в антиномічній єдності “тотожність—контраст” у виконавській діяльності.

Методологічним ґрунтом дослідження виступає інтонаційна концепція музики Б. Асаф'єва, у якій інтонаційні якості художнього цілого складаються в антиномічній єдності художніх принципів тотожності і контрасту. Істотне значення має опора на концепцію С. Скребокova, вироблену на основі асаф'євського підходу і з урахуванням музично-стилістичного аналізу музики, розробленого Г. Адлером і його учнем Х. Бесселером. Також це праці одеських музикознавців-істориків К. Кузнецова, О. Самойленко, О. Маркової і ін., що розвивають позиції інтонаційного підходу в спеціальному ракурсі музичного історизму.

Матеріалами роботи є зроблені автором даного дослідження перекладення симфонічних партитур для баянного оркестру, а також оригінальні твори В. Власова, К. Чернова, Р. Вюртнера, Х. Херманна, Ф. Ханга, Х. Бреме, В. Якобі, В. Трояна та ін., створені для баянних ансамблів і оркестру.

Наукова повизна дослідження визначається тим, що вперше художні принципи музичної форми (у її широкому естетичному і вузькому музикознавчому смислі) проєкуються на історичну діалектику стильово-епохальних змін музики, позначених Б. Асаф'євим як співвідношення класичних і акласичних епох. Вперше явища вітчизняного інструменталізму, у даному випадку баянного ансамблю і оркестру, розглядаються в контексті музичних культур ментально близьких слов'янських націй, але у співвідношенні всесвітніх стилістичних епохальних взаємодій, що охоплюють ментально вилучені культурні регіони і території єдністю “ідей часу”. Вперше виводиться позиція інструментальної “капельності” звучання баянно-акордеонного оркестру, що вказує на вокальний генезис європейської музики. Вперше аналізуються в руслі прийнятого підходу оригінальні твори, а також авторські перекладення для баянного оркестру, художній рівень яких апробований концертними виступами баянних колективів в Одесі та інших містах України.

Ці положення дисертації представляють **особистий внесок** дисертанта в рішення провідної проблеми дослідження і виносяться на захист.

Теоретичне значення роботи пов'язане з розробкою дії художніх принципів тотожності і контрасту в історичній проекції музики для оркестру.

Практичне значення дисертації визначається можливістю використання її матеріалів у курсах історії музики та історії виконавства на народних інструментах, інструментовки для оркестру баяністів-акордеоністів. Матеріал аналітичних розділів

може бути корисним у практичній роботі керівників і учасників оркестрів баяністів-акордеоністів.

Апробація результатів дослідження. Основні теоретичні і методологічні положення апробовані на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях, зокрема: Міжнародна науково-практична конференція “Україна наукова ‘2003” (Дніпропетровськ, 2003); Міжнародний семінар-конференція “Трансформація музичної освіти: культура і сучасність” (Одеса, 2004 р.); Міжнародна науково-практична конференція “Схід-Захід: музичне мистецтво і культура” (Одеса, 2004); Міжнародний семінар-конференція “Трансформація музичної освіти: культура і сучасність. Присвячується пам’яті С. Орфєєва” (Одеса, 2004); Міжнародна науково-практична конференція “Схід-Захід: музичне мистецтво і культура” (Одеса, 2005).

Структура дисертації загальним обсягом 170 сторінок складається з вступу, двох розділів з підрозділами, висновків, списку використаних джерел кількістю 217 найменувань, трьох додатків.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтовується актуальність обраної теми, визначається об’єкт, предмет, мета та завдання дисертації, розкривається наукова новизна роботи, її теоретичне та практичне значення та методологічні засади, подається інформація про апробацію результатів дослідження.

Розділ 1 – “Принципи тотожності і контрасту в історично-стильових змінах музики та в ансамблево-оркестровому інструменталізмі” узагальнює дані музикознавчої теорії щодо характеристики названих принципів тотожності і контрасту. Розділ має чотири підрозділи.

Підрозділ 1.1. “Принципи тотожності і контрасту у визначенні художнього ества в онтології та генезі музичного вираження” охоплює художні засновки музичної творчості з метою виділення в них вказаних принципів. Узагальнюючи історичні відомості про місце в християнському бутті інструментального мистецтва, зроблено випереджаюче подальші розгляди узагальнення щодо призначення органу і гармоніки в культурному мисленні Європи. А саме: *клавірна група від початків свого існування з’єднувала, через паралелізм практики органа і чембалеклєвєсини, струнно-ципкову і духову тембральні специфіки*. Це – *вихідна тотожність* не тембрів буквально, але інструментів – носіїв мелодійної якості звучання (безпосередній попередник гармоніки – *мелодіон*).

Відповідно, клавійно-кнопкові інструменти типу гармоніка-акордеона-баяна-бандонеона успадкували зазначену “подвійність” тембральної палітри – на це вказують етимологічні показники назви гармоніка-бандонеон.

Культурна пам’ять Європи зберегла представлення про спорідненість зазначених інструментів, що мають загальні виразні ознаки як зі струнною, так і з духовою групами. Доказом цього виступає “пригадування” культурним європейським континуумом у ХІХ столітті практики портативних органів у виді гармонік, що незвичайно швидко впроваджуються в побут у популярній сфері, нарешті, академіуються в другій половині ХХ століття.

Робимо логічний висновок з такого роду зіставлень відомостей і фактів: баянна тембральність відродила відчущання основ європейського інструменталізму від середньовічного, першохристиянського прикордоння античного язичеського і монотеїстичного світосприймання, тоді як класичний академічний інструментарій відобразив межу між пізньорелігійною-постренесансною і секуляризованою розумовою свідомістю Європи Нового часу. Тому тембральні автономії струнних і духових груп (які так натурально поєднуються в органіклавирі) класичного (відзначимо, споконвічно “динамічного”, а не “колеристичного”) оркестру в постромантичну епоху ХХ століття мають тенденції “дифундувати”: народжуються єдності тембрально більш уніфікованих оркестрів – див. “симфонічний духовий” оркестр на Заході, оркестри академічних народних інструментів у вітчизняних умовах, аж до “капел бандуристів” і подібних до них колективів.

Тембральна *тотожність* інструментів – “замінників голосів” і струнних, і духових, представлених у різновидах клавирів, – відокремлюється в самостійні тембри-якості, тембри-“фарби” на історичному етапі художньої естетизації контрастів. Але закономірним наступним історико-стилістичним актом постає *повернення на новому рівні до вихідної тотожності, упередженої, у тому числі, в гармоніцібаяні сучасності.*

Отже, підсумовування сказаного приводить до виділення таких позицій:

1) художні принципи тотожності– контрасту у концепції Б.Асаф’єва прийнятої в класифікаційних поділах музичних форм-схем, мають тенденцію представлення історичних типів музичної форми в широкому естетичному смислі, тобто, в сукупності засобів виразності в цілому, з яких найбільш всеохоплюючими виступають тембрально-фактурні показники стильової якості вираження;

2) відповідно до визнаної мистецтвознавчої класифікації епохальних, історичних, національних і т.д. стилів по ознаках “класичності” (уніфікованості кристалізованості типологічних ознак) та “акласичності” (множинності співвідношень кристалізованих інтонацій-смыслів та тих, що кристалізуються) зв’язуємо перші з проявом принципу *тотожності*, а другі – *контрасту* в історико-стилістичному виявленні музичної форми в розширювальному естетичному значенні;

3) розглядаємо прояв *стилістичних тенденцій в оркестровому мисленні в їхній історично-закономірній змінності* етапів домінування в тих чи інших формах моно- і політембральності, що охоплюють інструментально-ансамблеве та інструментально-оркестральне з’єднання звучних партій і голосів;

4) виділяємо монотембральний оркестрово-ансамблевий стиль як прояв “нескладних” тенденцій музики минулого ХХ століття, в якій баянний оркестр-ансамбль існував як альтернатива симфонічно-романтичній “багатобарвності” тембрів подібно до оркестру-ансамблю народних академічних інструментів, симфонічного духового оркестру, ансамблю духових, “капел” бандуристів і баяністів, ін.;

5) розглядаємо, у контексті полістилістики поставангардної хвилі початку ХХІ століття (початок “нео-акласичного” періоду в історії мистецтва), як знаменну тенденцію художньо-історичного процесу, формування баянних оркестрів з використанням в них реєстрово-тембрального “розфарбовування” їхніх партій за

принципом симфонічних партитур – як прояв глибинного стилістичного принципу буття мистецтва.

Підрозділ 1.2. “Базисність тембрально-фактурних координат музичного стилю в історичних концепціях музики та зумовленість речовості гармоніки баяну естетичними орієнтирами романтизму” виводить на положення історично-стильового смислу тембральних координат музичної творчості.

Розглянуті історичні відомості засвідчують про глибинність принципів релігійного Відродження XIX століття, що охопило Європу і звернуло увагу до греко-візантійських, а, значить, і до кельтсько-ірландських коренів ранньохристиянської культури. І матеріально-музичним проявом цього культурного процесу стала, в тому числі, гармоніка – портативний орган, яка “підкорила” самі широкі народні кола Європи, як Заходу, так і Сходу, апелюючи до культурної прапам’яті народів цього континенту, споріднених ранньохристиянськими, греко-візантійськими і кельтсько-ірландськими за етнічним базисом підставами подальшого історичного прогресу, орієнтованого в XVII – XVIII століттях на інструментальність багатоголосся, що сконцентрувалося в різновидах клавирів.

Відзначаємо ще один важливий штрих художньої психології XIX століття, належно мірою не оцінений мистецтвознавцями: гармоніка, що містила момент механіки звуковидобування, відбивала реалію промислового прогресу, який владно охопив Європу від часу здійснення Першої технічної революції кінця XVIII століття. Професійна музика, що розвивалася в руслі романтичного “здіймання над дійсністю”, “переборювала” даний виробничий стимул культури, наділяючи *perpetum mobile* ранніх романтиків, стиль “*perle*” ефектами “вторинної кантилені”. Для “несамовитих” і “пізніх” романтиків, для реалістів дана механічність здобувала “демонічний” (Г. Берліоз, Ф. Лист) або відверто екстатичний характер (див. славільну “дзвонність” у М. Глинки, М. Мусоргського). *Техніка гармоніки-акордеона в популярній сфері*, “непомітна” для професіоналів (за законом аklasичної розгалуженості культурного етапу романтичного мистецтва), стабільно фіксувала *ритмо-ідею свого часу*, накопичуючи якісні показники “механічної штучності”, що стали знаком мислення XX століття – століття Другої, науково-технічної революції.

Нагадуємо, що від постренесансних часів стабілізувалися традиції демонстрації звучання двох, а навіть і трьох-чотирьох клавирів, як самостійної тембро-якості або в по’єднанні з різними іншими інструментами: це був усвідомлений “євроцентризм” музично-стильового порядку, що усвідомлював свою винятковість у планетарному масштабі. І якщо вже в XVIII столітті знаходимо в Й.С. Баха Концерт для чотирьох клавирів, то це складає підсумок постренесансної-барочної традиції “гіперболізації” багатоголосся як знаку музичної вченості-серйозності в межах професійної музики.

Вище відзначалося, що зазначена тембральна уніфікація в ансамблевій сфері має продовження в оркестровому мисленні: адже останнє склалося на тлі винякового використання струнних, на які “наклалися” у туттійних місцях інші інструментальні “фарби” – ці останні мали сенс лише як “виток звукової маси” на підйомах оркестрового *crescendo*. Початком оркестрового мислення була не “барвісність” тембрів-різноманітностей, але динамічна здатність напрутирозрядки в демонстрації

об'ємності фактури або її мінімального “стиску”. І дане фактурно-тембральне завоювання європейського професіоналізму народний інструмент гармоніка затверджує як свій речово-художній знак.

Узагальнюючи дані зробленого історичного огляду, відзначаємо:

1) тимчасовий збіг винаходу гармоніки як удосконаленого варіанта її попередниць, переважно, у побуті кельтських і романських народів (див. народну назву “тальянка”, тобто “італійський” інструмент) із затвердженням романтизму в музиці (1820-і роки) і привнесеного цим напрямком пієтизму кельтсько-ірландської ранньохристиянської культури;

2) відображення в акордовій структурі гармонікакордеона специфічно європейської художньої речовості, тембро-фактурної виразності звучання, що підносяться до греко-ірландського багатоголосся християнського середньовіччя;

3) масовість розповсюдження “німецької” та “італійської” гармонікакордеонів у ХІХ столітті в Росії та Україні, причому, з усвідомленням попиту в народному середовищі, органічно зв'язаної з християнськими культурними принципами, вказує на збіг епохальних установок у музично-культурних орієнтирах *європейського Заходу і Сходу, які однаково представляли релігійний ренесанс першихристиянських цінностей в епоху романтизму.*

Підрозділ 1.3. “ХХ століття у ствердженні тембрально-стильової тотожності в музиці епохи авангарду-неокласицизму” присвячений узагальненням щодо виявлення принципу тотожності в музичному мисленні минулого століття.

Підсумком розгляду мистецького процесу в ХХ віці стало ствердження нової академічності – згаданих уніфіковано-тембральних сполучень, у числі яких баянний ансамбль-оркестр складає епіцентр тенденцій, що демонструють увагу до “тотожних” утворень. Вище відзначалося, що в “міфологізованій свідомості” ХХ століття ідея “уніфікованого розповсюдження” зайняла особливе місце. І якщо в політиці різновиди тоталітарних режимів породжували масові акції згідно діючих, уподібнених зовні і пластично, величезних людських скупчень (ходів демонстрацій, ритмізованих пересувань рокерів, ін.), то в художній сфері ми зштовхнулися з “уніфікацією автентичності” у виконавстві неоренесансного, неobarочного типу, уніфікацією духового чи ударного складу в оркестрі, уніфікацією клавірності – в ансамблях для 2-6 фортепіано у творах І. Вишнеградського.

І абсолютно “міфологічно” у цьому колі “тембральних тотожностей, що розростаються” виглядають інструментальні “капели” – бандуристів і баяністів. Міфологічний мотив “дзеркального відбиття множення”, збережений від пращів у сюжетах міфів і легенд, коли герой або героїня заради приховання унікального джерела своєї сутності виявляються оточеними своїми множинними копіями подобами, – знезацька та соціо-культурно неповторно виявився в бутті вищезгаданих інструментальних “капел”. Сольні за своєю природою, акомпануючі у співі, інструменти типу бандури і баяна, за логікою художньої гіперболізації смислово значущого, у даному випадку – національної емблематичності, виявилися здатними вибудовуватися в кількісно різні ансамблі. Однак баяннекордеонний варіант виводить на наступний щабель: *оркестр у цілому уніфікований тембрально, але такий, що*

не вміщує контрасти реєстрово-тембрових уподібнень “фарбам” симфонічного оркестру.

На користь даної тези свідчить сформована концертна практика виступів баянних ансамблів і оркестрів, стійкий інтерес до відповідних відділень художніх навчальних закладів. Автор даного дослідження апелює до апробованого публікою України й інших країн репертуару такого роду ансамблів і оркестрів, які вже кілька десятиріч успішно представляють національну баянну школу у виступах самого різного рангу та обсягу аудиторій.

Баянний оркестр у його перспективі співвіднесеності із симфонічним, із симфонічним духовим, у першу чергу, вважаємо, за логікою історичної послідовності панування тембральної уніфікованості та множинності тембрфарб (виходячи з етимології самого терміну), *вписується в поставангардну, сформовану від 1970х років, “полістилістичну” тенденцію просування тембрально-реєстрової диференціації по оркестральних фундах, – у межах вихідної тотожності-уніфікації баянно-акордеонної тембральності.*

Підрозділ 1.4. “Тембральні умови виховання професійного слуху баяніста” присвячений узагальненням безпосереднього педагогічного досвіду автора дослідження і проведених експериментальних спостережень виховно-педагогічних акцій фахівця-баяніста/акордеоніста.

Можливість змінювати тембри баяна за допомогою реєстрів-перемикачів дозволяє виховувати в оркестрантів зонний тембровий слух. Наявність усіх виражених можливостей баяна дозволяє керувати внутрішньозонними відтінками тембру і, відповідно, розвивати внутрішньозонний тембродинамічний компонент музичного слуху. Порівняння різних тембрів, якими користується баяніста-акордеоніст, створює унікальні, у порівнянні з іншими музичними спеціальностями, умови формування слухового сприйняття-орієнтира, що охоплює “прикордоння” академічної класики та архаїчного інструментального синкретизму.

Попередні висновки за приведеними спостереженнями та узагальненнями накопичень практики, первинних теоретизувань, – мають наступний вид:

1) баянні оркестрові колективи – це закономірний крок у втіленні творчих устремлінь сучасності – “століття інформатики”, що спрямовані на пошуки невикористаних ресурсів музично-артистичних напрацювань;

2) баянний однотембровий оркестр має сформовані паралелі до подібних тембрально вирівнених різновидів інструментально-виконавських спільнот, що уособлюють художньо-експериментальний аспект музики як ігрової діяльності;

3) баянні оркестри володіють ресурсами інструментального театру, що тільки входять в артистичний побут сучасності і втілюють глобальні тяжіння сучасного інструменталізму до злиття з театральністю-ритуалікою культурного буття;

4) баянні оркестри втілюють національне надбання України, одночасно демонструючи “вписаність” у світовий художній побут, у якому даний інструментальний тембр у функції сольної та ансамблевої складової одержав визнання, а пріоритет оркестрального “множення” ансамблевих складових гідний професійного удосконалювання і державної підтримки в структурі навчально-освітніх установ.

Відпрацьовані позиції фокусують увагу на багатоскладовій природі тембрального ества баянно-акордеонного звучання, що, будучи представленим в оркестрі, демонструє в межах монотембральної *тотожності* – принципову *контрастну політембровість*, що дозволяє диференціювати групи і функції оркестральної єдності. Наведені схеми збігів звуково-спектральних характеристик баянних регістрів і відповідних до них інструментальних тембрів академічного інструментарію свідчать про *принципову складність* виразних засобів баянно-акордеонного оркестру, *результуюча єдність* якого демонструє високий метафорично-художній рівень смислового наповнення музики, твореної таким інструментальним набором.

Розділ 2 – “**Монотембральний акордеонно-баянний оркестр як художня антитетична єдність моно- та політембральної структури**” апробує в аналізах знайдені в Розділі 1 теоретичні положення про монотембральний оркестр як втілення принципу тотожності в історично-стильових змінах музичного мистецтва. Даний розділ має три підрозділи.

Підрозділ 2.1. “Баянний оркестр у втіленні тембральної множинності симфонічного складу та партитурний запис перекладень творів Л.Бетховена, Ф. Мендельсона, М. Глінки, П. Чайковського”.

Аналіз перекладень для баянного оркестру творів класиків XVIII-XIX століть покликаний представити теоретичні узагальнення того, що було апробовано завдяки концертній і навчальній практиці, перш за все – завдяки керівництву оркестром автором даного дослідження протягом десятків років. Виділені в заголовку підрозділу імена композиторів фіксують репертуарні константи виступів баяністів. Причому, усі названі автори (Л. Бетховен, Ф. Мендельсон, М.Глінка, П. Чайковський) були прихильниками в тій чи іншій формі ідеї демократизації художнього єредовища, найбільш відверто викладеною М.Глинкою: у творчості “бути однаково доповідним і знавцем, і аматорам”.

Як показують аналізи наведених перекладень класичної-романтичної музики для баянного-акордеонного оркестру, скрупульозне збереження тембрально-регістрових відповідностей цього роду виразних засобів інструментарію симфонічного оркестру все ж таки виявляє тембральний інваріант “капельності”, яка привносить у *контрастно-тембральну оркестрову множинність – тембральну єдність-тотожність*, що охоплює зазначену виражальну багатоскладовість етимологічної вихідної.

Мова йде про *інструментальний спів*, агогічно-дихально більш чуйний, ніж органна “багатогласність” і масштабно-динамічно більш могутній, ніж струнні, що співвідносяться за ефектом кантилени.

Запропоновані у підрозділі 2.2. “**Акордеонно-баянна “двічі-оркестрова” транскрипція творів Й.С. Баха, М.Мусоргського**” аналізи торкаються “повійних перекладень” для баянно-акордеонного складу творів, відомих в сольо-скрипковому та клавірно-фортепіанному композиторському вирішенні, але ж апробованих і в симфонічно-оркестровому виконанні. Обрані композиції являють віддалені у часі, стильовому та смислово проявленнях показники, демонструючи принцип художнього контрасту, поза якого неможливо виявлення “життєво-наслідувальної”

властивості мистецтва. Втім вказані показники контрасту сполучаються з дією *тотожності штучності* “наслідування життя” в мистецтві. Це останнє демонструється перебільшеним поданням оркестрових версій творів, які написані для інструментів-соло з орієтацією на певну камерність музичної інформації.

Обидва концертних перекладення – “Картинки з виставки” М. Мусоргського і Чакона (фінал 2-ї Партити для скрипки-соло) Й.С. Баха – орієтовані на самостійну значущість *поліфонічної форми* автономізація Чакони як самостійної композиції, “вилученої” з циклу сонати-партити Й.С. Баха, вибудованість “стислого” циклу “Картинок...” М. Мусоргського зі спрямованістю на *quasi*-фінальну “*quasi*-фугу” № 6. В обох випадках представлення в баянно-акордеонному складі виявляється його “серединна” місія у співвідношенні інструментально-сольного та оркестрально-багатотембрального прочитання. Баянно-акордеонне перетворення тембральності розглядаємих творів надає музиці зовсім різних стилістично-жанрово композицій деякої спільної характеристики. Це тембральна тотожність у співвідношенні тембрів-груп у донесенні позаособистісно-славильної лірики, покликаної репрезентувати через жанр-символ (поліфонічної форми для Й.С.Баха, сонати-сюїти для М. Мусоргського) національне достоїнство німецької-бахіанської, російської-кучкістської творчості, які сукупно представляють *європейську вокалізованість стилістичних заснов музики*.

Підрозділ 2.3. “Баянна “капельність” у визначенні особливостей баянного ансамблю з вокалом” торкається генетичних характеристик баянно-акордеонної оркестрової виразності.

У концертному репертуарі баянного оркестру надається почесне місце творам, які включають вокальні соло, у тому числі, це пісні і романси П.Чайковського, І. Дунаєвського, Ф. Шуберта, ін., обробки народних пісень. Названі жанри в композиціях різних авторів явно тяжіють до двох типологічних “полосів”: гімн– балада. Так, якщо аранжування для оркестру баяністів і голосу пісні “Вижу чудное приволье” складає варіант гімну – славлення Батьківщини, то романс П. Чайковського “Я ли в поле да не травушка была”, “Лісовий цар” Ф.Шуберта демонструють баладний принцип вираження. Такого роду жанрова “двоїчність”, що установилася в практиці виступів вокалістів з ансамблем і оркестром баяністів, має своє обґрунтування в культурних парадигмах другої половини ХХ століття.

Отже, як висновки проробленого розгляду перекладень вокальних творів для голосу з оркестром (ансамблем) акордеоністів-баяністів відзначаємо:

1) концертне буття названого оркестру, що виступає в якості супроводжуючого спів інструментального шару, демонструє тяжіння до вокальних добутоків у жанрах гімну/балади;

2) зазначені жанрові якості, що абсолютизовані маєкультурою другої половини ХХ століття, пов'язані з “кельтським ренесансом 1950-х”;

3) жанрові типи гімну/балади складають в етнічно-стильовому плані збіг з епохою генезису гармоніки-акордеона, що позначилися на початку ХІХ століття у хвилі “першого кельтського ренесансу” і в межах передромантизму/раннього романтизму 1800-х – 1830-х років;

4) ансамбль оркестру акордеоністів/баяністів з вокалом розкріпає “капельну етимологію” цього роду складів, в яких реєстрово-тембральна різноманітність корегована сукупною вокально-хоровою тембральністю, що породила такі різновиди даного інструмента як “гармоніка” у Європі і “бандонеон” (від “бандола”) у Латинській Америці;

5) “капельність” акордеонно-баянного перекладення інструментальних партій у супровід партії вокаліста-соліста створює ефект “наближення до ораторії”, тобто, включає абстрактно-духовний шар змісту, що йде від християнської концепції музики, у якій вищим і первинним являється вокал.

Об’єктивно існує неоренесансна спрямованість баянно-акордеонних перекладень іншого інструментарію для підтримки голосу, оскільки в зазначених акордеонно-баянних версіях музики з голосом активізується базисність вокальності, властива європейському музичному мистецтву в цілому.

Перекладення для названого складу, у якому інструментальна “капельність” реанімує вокальний генезис будь-якої європейської музики взагалі, демонструють потенціал ретро-тенденцій сучасного мистецтва, спрямованого більш до інтеграції накопичених якостей, ніж до пошуку нових як таких. “Позачасова просвітленість” поставангардного мистецтва початку ХХІ століття виявляє свою адекватність у підкресленій вокальності звукотворення, яка “укрупнюється” в художній гіперболізації провідного сенсу вокально ж орієнтованим інструменталізмом, що затверджує буття епохи тембрально-інтеграційної тотожності в історичній зміні контрастних прерогатив прояву художньої якості від ХVІІ до ХХ ст.

Підрозділ 2.4. “Оригінальні твори для ансамблів та оркестру баяністів у визначенні специфіки монотембрального інструментального складу” містить найвищий ступінь апробації теорії монотембрального оркестру – втілення принципу тотожності в тембрально-стильовому факторі.

Створені для баянних ансамблів і оркестрів композиції щонайкраще презентують художню самостійність такого роду творчості. У західноєвропейській художній практиці акордеонні ансамблі і оркестри складають визначену традицію, освячену композиціями, написаними спеціально для даних колективів. У тому числі, це твори Р. Вюртнера, Х. Херманна, Ф. Ханга, Х. Бреме, В. Якобі, В.Трояна, ін. Так чи інакше, композитори та виконавці посилаються на відкриття для академічної музики баянно-акордеонної тембральності А. П'яццоллою. Автор даного дослідження підкреслює внесок вітчизняних композиторів, наголошує на тому моменті, що в учбовій та концертній практиці ним розроблений та апробований у концертних виступах оптимальний склад оркестру баяністів, який містить реєстри духових інструментів. І це реальне наближення до політембральності симфонічного складу, проте, не закреслює етимології “баянної капельності”, що історично визначила народження в нашій Вітчизні оркестрів баяністів і яка має ритмізуючий вплив на тембральні прояви інструменталістів, виділяючи на істотних ділянках звукового прояву вокально-хоровий генезис тембрів, модельованих гармонікою-акордеоном.

У розвиток зазначеної теоретичної тези здійснений аналіз композицій двох видатних композиторів України, твори яких міцно увійшли до складу баянного оркестрового виконавства – К. Мяскова і В. Власова.

Узагальнюючи відомості про аналіз оригінальних творів у цілому для акордеонного-баянного оркестру, наголошуємо на наступному:

1) “етимологія капельності” у художньому виявленні множинних складових оркестру акордеоністів-баяністів перетворюється в моделювання фактури тригоюсного канта з характерними уподібненостями-паралелізмами верхніх голосів і вільно вибудованого баса;

2) відтворення тембральності струнних-духових-клавійних/ударних, що є властивим для сучасного акордеона-баяна, не створює аналогій-“наслідувань” до тембрів відповідних інструментів симфонічного оркестру; спостерігається аналогічність до них у межах самостійної тембральної характеристичності, подібно до того, як це здійснюється в сучасних органах;

3) акордеонно-баянна речовість, сполучаючи моторність клавійних з інструментальною вокальністю струнних, має неповторний ефект живих “дихальних” рухів рук, безпосередньо відтворюючих стиск-розсування міху, що умовно-театрально представляє “дихальну механіку людства” – і що виводить на високий рівень абстракції знаків-образів музичної композиції.

Отримані дані про особливості художньої “речовини” баянно-акордеонної оркестральності дозволяють на новому рівні розглянути концепцію принципів контрасту – тотожності як мисленневих стереотипів, що характеризують розумову домінують сучасного музичного буття. Монотембральність баянно-акордеонного оркестру засвідчила повноту прояву тієї тенденції, яка наочно на рівні форми композиції заявила *серійність*, що змінила в ХХ столітті тотальну сонатну установку в композиції.

ВИСНОВКИ

Здійснені у дослідженні спостереження художнього буття акордеонного-баянного оркестру в контексті нової оркестральної значущості духового оркестру, ансамблів органу з духовими, струнними, фортепіано та ін., – виводить на визначення його тембральної специфіки як *різновиду монотембральної симфонічної якості*. Історична обумовленість початкового етапу цього роду музики *баянної капельності* виводить також на порівняння з інструментальною *капельністю бандуристів*, а також на симбіоз голос-інструмент в етимології академічної інструментальності (див. термін “капельмейстер” як хоровий і оркестровий диригент).

Одночасно узагальнення практики виховання слухових навичок баяністів акордеоністів у спрямованості на співвідношення їх із симфонічно-інструментальною орієнтацією виводить на явлення про дієвість одержуваних установок на інструменталізм, корегований історико-генетичною “капельністю”.

Сказане звертає до суттєвості виразно-інваріантної сторони звучання акордеонно-баянного оркестру як органічного *носія “вокалу в інструменті”*; – але не в дусі “невигадливості пісні без слів” побутово-популярного призначення. Інструментальна арія як “вчена пісня” передоперного церковного типу, що породила в ХІХ

столітті романтичний ноктюрн, має продовження в баянно-акордеонному *quasi*-капельному звучанні, у своєму роді продовжуючи практику “арії для іструментів”, що має місце у творах Й.С. Баха.

Проте не церковність, а заявлена в межах світської концертності напхненність і надособистісність виражальності – такою є реалія узагальнень відомостей з історії акордеонно-баянної ансамблевості-оркестральності.

Відповідно до прийнятого підходу від капельної етимології баяннеакордеонного оркестру, встановлюємо *відвертість* тембрального орієнтування такого роду складу як до адаптації певних симфонічних творів, звучань з вжалом, так і до оригінальних композицій, створених у спеціальній спрямованості на дану тембральну якість.

Аналіз перекладень для баяннеакордеонного оркестру творів Л.Бетховена, Ф. Мендельсона, М. Глинки, П. Чайковського, ін. показує, що баяннеакордеонне перекладення активізує надособистісне, накопичувально-позапредметне значення образних проявів у вказаних композиціях. Проте на відміну від оркестрово-монотембральних перетворень у перекладеннях для духових (порівн. “Коріолан”, “Егмонт” Л. Бетховена, що прекрасно звучать як в акордеонному, так і в духовому складі) досліджуваний у даній роботі тембральний ефект забезпечує *міфологічну конкретику в узагальненні*, затверджуючи *раблезіанський гігантизм щиросердності, амбівалентної напхненності художнього вираження*.

Специфікою монотембральної якості баяннеакордеонного оркестру, на відміну від монотембральності духового симфонічного складу, виступає перетворювання таких творів як увертюри Ф.Мендельсона “Сон у літню ніч”, М.Глинки “Камаринська”. В обох випадках активізується в звучанні фольклористський момент, що створює трохи несподівані і надзвичайно оригінальні “прочитання” композиторського тексту. У випадку перекладення Ф.Мендельсона стає помітніше “кельтський колорит” музики, в якій “хороводельфів”, у німецькій міфології “легких духів” землі перетворюється в “хоровод сильфів”, які представляють світлі божества повітря, що ідентифікуються завдяки очевидній наближеності до *шотландської волиночності тембрів баянів-акордеонів*. Звучання “Камаринської” М.Глинки, на перший погляд (але не на слух!), “спрошує” подачу образу Народності; занурюючи композицію в тембральність, асоційовану з “народним інструментарієм”. Однак неодноразово в дослідженні відмічувана *інваріантність капельності баяннеакордеонної оркестрової звучності підсилює гімнічний тонус музики* Тим самим стає помітнішим висхідне національно-емблематичне значення Камаринської, яка дала Л. Бетховенові ідею Слави Народної в “12 Варіаціях для фортепіано на тему російського танцю”. Перекладення для баянів-акордеонів зазначеного твору М. Глинки реконструює *героїку військової слави козацтва* – російського, українського, котра дорога була ревнителю європеїзму вітчизняного культурного надбання, що вибудувало основи російської композиторської школи і запліднило професійне достоїнство української співацької культури.

Аналіз перекладень вокальних камерних творів для баяннеоркестрової подачі інструментальної партії показує, що не тільки масштабність-монументальність

здобується за рахунок “наропцвання маси” багатоскладної фактури. Головне, такого роду перекладення “розкріпачують капельність” баяннеакордеонного звучання, вносячи ораторіальну значущість і гімнічну ширість у романсові пісенні фрагменти. Подібні аранжування висвітлюють *речову особливість художньої виразності* баянно-акордеонного оркестру, яка у повноті своїй виявляється в оригінальних творах для даного складу.

Монотембральна симфонічна природа баянно-акордеонних композицій, апробована творами композиторів різних країн і представлених умежах даної роботи аналізами вітчизняних авторів К. Мяскова і В. Власова, дозволяє в цих останніх характеризувати наступні смислово-сутнісні оркестральні інваріантні показники:

1) вокально-хорова “дихальність” в інструментальному прояві в безпосередності-наочності відображення “ритму дихання”, яка опосередковановідсторонено подається в спорідненому їй за тембровими характеристиками звучанні органу;

2) симфонічна оркестрова темброва множинність, створювана сучасними регістровими переключеннями, дозволяє, з одного боку, уподібнювати баяннеакордеонну тембральність симфонічно-академічній, у тому числі, записувати в партитурі по партіях, – але, з іншого, здійснювати це в єдності “*quasi-капельності*” генетично родинних інструментів.

Оригінальні твори для оркестру баянів-акордеонів демонструють “психологію тотожності, як її позначаємо в художній етапності розвитку мисецтва, коли множинна багатоскладовість інструментальних систем тяжіє до уніфікації-інтеграції – на відміну диференційованості-поліморфності мислення інших епох. Названі Б. Асафєвим “принципи форми” – тотожність і контраст – охоплюють саме художню речовість (у естетичному розширювальному змісті поняття форми в Асафєва) і тембр/фактуру художнього вираження. І якщо на рівні формиархітекτονіки в ХХ столітті серійність як різновид варіаційних побудов (див. самоназву “варіація, що розвивається” у концепції форми-схеми в А. Шенберга) знаменує превалювання архітектонічної тотожності, то твердження репетитивності в мінімалізмі наприкінці ХХ – початку ХХІ століть абсолютизує тотожність до інтегративності архітектонічного архетипу.

Зазначені історичні перетворення складових художньої форми від ХХ до ХХІ століття апробуються впровадженням у художню практику стратегії оркестрової тембральності, організованої за принципом тотожності. Так легітимізувався практично підхід від генезису оркестрового мислення, у якому не інструментальне тембральні протистояння, але сукупність інструментальної “сонатності” як “замінюючої” своєю механікою органіку вокальності, склала зміст нових засобів виразності, що вводяться. Теоретична адаптація даного досвіду до музикознавчих постулатів історичної еволюції форми здійснена в даному дослідженні, виходячи з художніх принципів музичної форми, що виражається в тембральної ієрархії оркестрів: політембрального симфонічного – класичного, романтичного, монотембрального – духового симфонічного, баяннеакордеонного, організованого за принципом функціонально-групової диференційованості звучного цілого.

Зроблені аналізи дозволяють стверджувати закономірний характер історичної заміни академічного симфонічного політембрального оркестру монотембральними

створеннями – у відродження начал інструментальної культури, у якій не контраст тембрів інструментів, але їх реєстрова уподібненість у відтворенні вокального багатоголосся була вирішальним фактором театрального “усунення вокальності” за допомогою заміни “інструмента в тілі” співака – механічним “збільшенням” голосових реєстрів і відповідних засобів вираження. “Внутрішня театральність” такого перетворення склала не тільки аналог театральності у власному змісті, але розкривала тонкі моменти “пограниччя” сфер образного мислення, що дозволяли вибудовувати художні змісти складно улаштованих метафортропів музики як проявів найвищих ступенів творчості.

Публікації за темою дисертації охоплюють 6 статей у спеціалізованих збірниках, у тому числі 3 за спеціальністю 17.00.03– “Музичне мистецтво”:

1. Калмыков С.Т. Воспитание красочного слуха в условиях многотембровой среды оркестра баянистов // Науковий вісник Південноукраїнського державного педагогічного університету ім.К.Д.Ушинського (Збірник наукових праць). Вип. 89. – Одеса: ПДПУ ім.К.Д.Ушинського, 1999.– С. 177-183.

2. Калмыков С.Т. Определение свойств профессионального музыкального слуха высшего уровня // Науковий вісник Південноукраїнського державного педагогічного університету ім.К.Д.Ушинського (Збірник наукових праць). Вип. 11.– Одеса: ПДПУ ім.К.Д.Ушинського, 2000.– С. 17-22.

3. Калмыков С.Т. О подходе к формированию музыкального слуха как профессионального качества учителя-музыканта // Перспективи. – №1. – 2000. – С. 65-68.

4. Калмыков С.Т. Баянні реєстри в системі оркестрових груп однотембрального оркестру // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім.А.В.Нежданової. Вип. 5.– Одеса: Друкарський дім, 2004.– С. 421-431.

5. Калмыков С. Про актуалізацію ідеї баянних ансамблів та оркестрів в професійній музиці ХХ-ХХІ століть // Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського. Кн.десята. Вип. 40.– Київ: Друкар, 2004. – С. 142-149.

6. Калмыков С. Тембральные условия художественно-профессиональной установки баяниста-аккордеониста // Проблемы современности: культура, мистецтво, педагогіка. Збірник наукових праць. Вип. 2.–Луганськ, 2004. – С. 36-45.

АНОТАЦІЇ

Калмыков С.Т. Баянний ансамблево-оркестровий інструменталізм в історичній стильовій проекції. – Рукопис.

Дисертація на здобуття вченого ступеня кандидата мистецтвознавства за фахом 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. – Одеса, 2005.

Робота присвячена проблемі тембрально-стильових апробацій ансамблево-оркестрової музики для баяна-акордеона, оскільки практика і теорія мистецтва, узагальнювана концепцією Б. Асаф'єва, вказує на закономірний сенс історичного домівування в художній сфері логіки форми від тотожності або контрасту. Підкреслюється базовість *капельної онтології баянно-акордеонної виразності в ансамблі-оркестрі, яка*

утворює смисловий інваріант в розвитку регістрово-тембральної контрастності в сучасних конструкціях баянів-акордеонів. Проте *монотембральність* цього роду оркестрової якості утворює самостійне художнє надбання мистецтва ХХ століття – у паралель до симфонічного духового оркестру в зарубіжному мистецтві, капел бандуристів у вітчизняній художній сфері та ін. Знайдені теоретичні положення апробуються в аналізах особливостей виразності перекладень симфонічних партитур, вокальних творів, зрештою, оригінальних творів для вказаного складу інструментів.

Здійснені аналізи дозволяють стверджувати закономірний характер історичної заміни академічного симфонічного *політембрального* оркестру *монотембральними* утвореннями – у відродження начал інструментальної культури, в якій не контраст тембрів інструментів, але їх регістрова уподібненість у відтвіренні вокального багатоголосся була вирішальним чинником театрального “усунення вокальності” за допомогою заміни “інструмента в тілі” співака – механічним “збільшенням” голосових регістрів і відповідних засобів виразності. “Внутрішня театральність” такою перетворення склала не лише аналог театральності у владному сенсі, але й розкрила тонкі моменти “пограниччя” сфер образного мислення, що дозволяють вибудовувати художні сутності складно влаштованих метафор-тропів музики як проявів щонайвищих щаблів творчості.

Ключові слова: принципи тотожності – контрасту в музиці, форма в музиці, монотембральний – політембральний оркестр, баянна капелність.

Калмыков С. Т. Баянный ансамблево-оркестровый инструментализм в исторической стилиевой проекции. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. Одесская государственная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. – Одесса, 2005.

Работа посвящена проблеме тембрально-стилевых апробаций ансамблево-оркестровой музыки для баяна-акордеона, поскольку сложившаяся практика и теория искусства, обобщаемая концепцией Б. Асафьева, указывает на закономерный смысл исторического доминирования в художественной сфере логики формы от тождества или контраста. Подчеркивается базовость *капельной онтологии баянно-акордеонной* выразительности в ансамбле-оркестре, которая образует смысловой инвариант в развитии регистрово-тембральной контрастности в современных конструкциях баянов-акордеонов. Тем не менее *монотембральность* этого рода оркестрового качества образует самостоятельное художественное приобретение искусства ХХ века – в параллель к симфоническому духовому оркестру в зарубежном искусстве, капеллам бандуристов в отечественной художественной сфере и др. Найденные теоретические положения апробируются в анализах особенностей выразительности переложений симфонических партитур, вокальных произведений, наконец, оригинальных сочинений для указанного состава инструментов.

Проделанные анализы позволяют утверждать закономерный характер исторической замены академического симфонического *політембрального* оркестра *монотембральными* образованиями – в возрождение начал инструментальной культуры, в

которой не контраст тембров инструментов, но их регистровая удобленность в воспроизведении вокального многоголосия была решающим фактором театрального “астранения вокальности” посредством замены “инструмента в теле певца – механическим “укрупнением” голосовых регистров и соответствующих приемов выражения. “Внутренняя театральность” такого преобразования составила не только аналог театральности в собственном смысле, но раскрыла тонкие моменты “пограничья” сфер образного мышления, позволяющие выстраивать художественные смыслы сложно устроенных метафор-тропов музыки как проявлений наивысших ступеней творчества.

Ключевые слова: принципы тождества – контраста в музыке, форма в музыке, монотембральный – политембральный оркестр, баянная капелльность.

Kalmykov S.T. Button-accordion ensemble and orchestra instrumentalism in historical style projection. – Manuscript.

The dissertation on conferring candidate's degree of Art, speciality 17.00.03 – Musical Art. The Odessa State A.V. Nezhdanova Academy of Music. – Odessa, 2005.

The work is devoted to timbre-style approbations of ensembles of orchestra music for button accordion and accordion so long as the formed practice and art theory generalized by

B.Asafiev's conception points out the natural sense of historical domination of form logic in art field from identity or contrast. Here is emphasized the basement of button accordion choir ontology expressiveness in ensemble/orchestra, which forms sense invariance in modern button-accordion and accordion constructions. Nevertheless, this orchestra quality monotimbrity forms an independent art acquisition of XX century art to parallel the symphonic brass band in foreign art, in banduraplayers choirs in home art field, etc. Found out theoretic propositions are being approbated in analyses – of symphonic scores arrangements expressiveness features, vocal compositions and, in the end, original works for the appointed instrumental composition.

Completed analyses let us affirm the natural character of academical symphonic polytimbre orchestra historical substitutions -to monotimbre formations-to rebirth the instrumental culture origin in which not the instruments timbre contrast, but their register likeness in vocal polyphony reproduction was the determinant of the theatrical “vocality pushing aside” by substitution of the “instrument in the body” of the singer by mechanical “growing larger” of voice registers and proper expression methods. “Inner theatricality” of such a transformation made not only an analogue of theatricality in it's own meaning, but showed the delicate moments of figurative thinking fields “boundaries” letting the forming up of the complex made music metaphortropes, as a manifestation of the creation higher degrees, art senses.

Key words: principles of identity – contrast of music, form of music, monotimbre – polytimbre orchestra, choir ontology.

ЛНБ ім. В. Стефаника
АН України

АВ 65.291

М И С Т.

Підписано до друку 19.10.2005

Обсяг 0,9 авт.арк. Формат 60х90/16

Тираж 100 прим. Папір друкарський. Різографія.

Надруковано з готового оригінал-макету.

Інформаційно-видавничий центр ПДПУ ім.К.Д.Ушинського

65091, м. Одеса, вул. Старопортофоранківська, 26

тел. (8-048) 732-18-84

ПЕРЕК

М И С Т