

НАУКОВЕ ЖИТТЯ НМАУ ІМ. П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

ЗАХИСТИ НА ЗДОБУТТЯ НАУКОВОГО СТУПЕНЯ

На засіданнях спеціалізованої вченої ради Д. 26. 005. 01 Національної музичної академії імені П. І. Чайковського відбулися захисти дисертацій на здобуття наукових ступенів кандидата і доктора мистецтвознавства.

28 травня 2014 року відбувся захист дисертації **Андрія Ярославовича Карпяка** «**Мистецький тезаурус флейтиста як основа виконавської майстерності**» на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03. – Музичне мистецтво. У роботі висвітлено концепції методики і стилю викладання, фахових занять, які переростають межі автономного шліфування виражальних засобів і стають сенсом життя музиканта, спрямовують до опанування різними можливими варіантами втілення-інтерпретації творів для флейти різних жанрів і стилів. Дисертант досліджує проблему залежності якості інтерпретації творів флейтового репертуару від усебічного образно-художнього, стилістичного, акустично-технологічного їх опрацювання на засадах психофізіологічної методичної школи; розглядає сучасне флейтове мистецтво; обґрунтовує переваги використання у виконавській діяльності флейтистів результатів теоретичних досліджень принципів психофізіологічної методичної школи; орієнтує практикуючих музикантів на нове ставлення до явища артикуляції (структурна класифікація); з'ясовує завдання, умови, можливості і здатність сучасних артистів автентично відтворювати флейтові композиції минулих епох; аналізує шляхи застосування сучасної флейтової техніки; спростовує упередження щодо використання допоміжної аплікатури; виявляє ознаки, спільні, на перший погляд, для запеклих антагоністів – видатних артистів і методистів-флейтистів різних епох; пропонує засоби виконавського аналізу для огляду широкого спектру виконуваного флейтового репертуару; порушує питання історичних аналогій і прогнозів щодо подальших шляхів розвитку флейтового мистецтва; здійснює вибірковий моніторинг виконуваного репертуару, враховуючи недоліки впливу на його формування хибних тенденцій, поширених у середовищі артистів і меломанів XIX – XX ст. Наукова новизна дисертаційного дослідження полягає в тому, що здійснено критичний аналіз ключових питань розвитку сучасного флейтового мистецтва; утверджено оригінальні методи формування виконавського апарата на основі нового ставлення до процесу набуття виконавських навичок, запропонованого провідними фахівцями психофізіологічної методичної школи; в науковий обіг уведено унікальну інформацію про історію й обставини створення найвизначніших творів для флейти; конкретизовано питання щодо використання окремих конструкцій інструмента у кожному випадку зокрема; висвітлено найважливіші епізоди творчої діяльності невідомих до цього часу в українській музикознавчій літературі артистів-флейтистів, які сприяли суттєвому прогресу у виконавстві і збагаченню репертуару (Л. Фльорі, Р. Айкен, С. Гаццелоні, Р. Дік, Д. Баррер, Г. Байр, Ф. Богнер, Г. Крюнель та ін.).

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості їх використання в навчальних курсах з історії виконавського мистецтва та з методики викладання

гри на духових інструментах, з аналізу музичних творів, інструментознавства, інтерпретації, музичної психології, у самостійній роботі молодих фахівців і практичній діяльності виконавців, у педагогічному процесі викладачів-флейтистів. Об'єднання принципів психофізіологічної методичної школи з теорією артикуляції змісту можуть стати корисними у роботі фахівців-інструменталістів різних спеціальностей.

29 травня 2014 року відбувся захист дисертації **Дмитра Олександровича Полячка «Камерно-вокальна творчість Кароля Шимановського: специфіка стильових процесів»** на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. Дисертант здійснив комплексне дослідження камерно-вокальної творчості К. Шимановського, виявив на її матеріалі фактори стильового синтезу і визначив особливості процесу трансформації стилю. Камерно-вокальні твори композитора 1902–1932 років розглянуто у контексті його життя і творчості, а саме: охарактеризовано особистісний і загальноісторичний контекст творчості К. Шимановського; на основі документальних джерел (кореспонденція, спогади, статті та інтерв'ю, літературні твори, поетичні першоджерела вокальної музики тощо) виявлено специфіку процесу особистісного і творчого розвитку митця, розглянуто його естетико-філософські, музичні, мистецькі уподобання композитора різних років (зокрема, періоду становлення його життєвих та художніх ідеалів, який став основою для всієї подальшої творчості митця); розкрито характер зв'язку творчих ідей композитора (насамперед у камерно-вокальному жанрі) з динамікою розвитку його естетико-філософських поглядів і психологічних установок; проаналізовано камерно-вокальні твори, історію їх написання, особливості поетичних першоджерел і музичної мови; визначено роль камерно-вокальної лірики у творчості К. Шимановського, узагальнено фактори стильового синтезу у проаналізованих творах, виявлено взаємозв'язки камерно-вокальної лірики композитора з творами інших жанрів; окреслено зв'язки камерно-вокальної лірики композитора із загальними тенденціями європейського музичного мистецтва того часу.

Зазначено, що у камерно-вокальній творчості К. Шимановського відбито типові ознаки перехідного етапу розвитку європейської художньої культури епохи модернізму: кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. Вона сповнена духу мистецького пошуку й експериментаторства, у ній виявилися характерні для епохи модернізму ідеї діалогу культур і художнього синтезу, які сприймалися багатьма мислителями і митцями того часу як запорука виходу з кризового стану, як шлях до оновлення мистецтва. Умовно виділено кілька інших «модерністських» ознак вокальної лірики композитора: неповторність і унікальність концепції (у драматургії, вокальній мелодиці і стильових мікстах), динамізм, лаконізм й афористичність (у мініатюризації і циклізації побудови, концентрації музичного часу, вагомості кожного моменту), інтелектуалізм як своєрідний провісник раціоналізму (у виборі поетичної першооснови, в ускладненні музичної мови). Результати дослідження можуть бути використані у навчальних курсах з історії зарубіжної та української музики, музично-історичного джерелознавства, культурології, музичного краєзнавства у вищих навчальних закладах України, а також у виконавській практиці.

25 червня 2014 року відбувся захист дисертації **Лідії Олександрівни Мельник «Музична журналістика: теорія, історія, стратегії (на прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення)»** на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. На основі комплексного історичного дослідження музичної журналістики як системної цілісності у контексті еволюції мас-медіа визначено її сутність та місце, сформульо-

вано основні теоретичні засади, вироблено конкретні дослідницькі підходи, здатні забезпечити належний аналіз явищ, належних до цього феномена. У роботі здійснено аналіз сучасного стану методології музичної журналістики в аспекті актуальних медіа-досліджень; обґрунтовано визначення явища музичної журналістики; виокремлено спільні і відмінні ознаки музичної журналістики та музичної критики; визначено основні типи комунікаторів у музичній журналістиці; узагальнено модель музичної журналістики в системі масових комунікацій; проаналізовано функції і стратегії музичної журналістики на тлі основних етапів становлення та розвитку мас-медій; апробовано на конкретному матеріалі попередньо вироблені аналітичні методи дослідження феномена музичної журналістики.

За матеріал для аналізу обрано загальноінформаційну пресу Львова малої амплітуди періодичності (щоденну або таку, яка виходила частіше ніж один раз на тиждень) українською, російською, польською, німецькою, французькою мовами. Окремі винятки зумовлено вимогами дослідження й обґрунтовано в тексті.

Одне із засадничих завдань репрезентованого дослідження – розглянути музичну журналістику як феномен насамперед соціального, а не естетичного, чим зумовлено вибір методів та експлораційних напрямів. Інтердисциплінарним характером роботи уможливлено формулювання нового поняття музичної журналістики як форми спеціальної творчої діяльності, скерованої на переведення фактів, пов'язаних із подіями в світі музики, в їх інформаційний аналог (створення інформаційної моделі предмета). Як одна із форм масової комунікації, музична журналістика спрямована через засоби масової інформації до великої анонімної гетерогенної аудиторії. Комунікатором музичної журналістики є будь-яке вербальне повідомлення, у якому в різних жанрах тематизуються зв'язки суспільства з музикою. Поняття музичної критики може вживатися синонімічно, у ширшому сенсі, коли йдеться про оцінку та аналіз творів та/або їх виконань у ЗМІ.

Особливістю музичної тематики на шпальтах перших періодичних видань є її цілковита неавтономність, підпорядкованість загальному контексту. Окремі інформації про виконання музичних творів з'являються в цей час тільки й виключно в контексті повідомлень про громадські заходи світського чи духовного характеру (прийом, бал, богослужіння за участі політично вагомих персон і тому подібне).

Поява й утвердження розмаїтої інформації про музику в щоденній пресі стали безпосереднім відгуком на соціальний запит: у той час кардинальних змін зазнає ситуація публічного виконання музичних творів, які перестають бути прерогативою обмеженого кола. Ужиткового характеру, у руслі стратегії інформування, набувають жанри анонсу, хронікальної замітки, кореспонденції, що одними з перших утверджуються в музичній журналістиці. Показово, що дуже швидко вони перестають бути самодостатніми: мистецькі події та їх учасники спонукають авторів до подачі розширеного спектру інформацій, власного коментаря, тоді як аудиторія виказує активний попит на такі публікації. Розвиткові нового – описово-аналітичного – напряму в музичній публіцистиці неабияк сприяла й загальна атмосфера доби раннього Романтизму, яка вплинула на явище «письменницької» журналістики.

Розквіт рецензії демонструє й львівська щоденна преса різними мовами після 1850 р. Позбуваючись романтичної екзальтованості й поетики, матеріали з різних сфер музичного життя починають посідати стабільніші позиції на шпальтах загальноінформаційних видань малої амплітуди періодичності. Приходить усвідомлення значимості інформації, поданої відповідним чином: відтепер вона не лише здатна привернути увагу до певної події, факту, особистості, щоб викликати до неї увагу, а й

творить ширший полісемантичний контекст, відіграє просвітницьку, а часто навіть і пропагандистську роль.

Етап епохальних політичних зсувів першої половини ХХ ст., пов'язаний із двома світовими війнами та змінами в устрої великих європейських держав, не прийнято виокремлювати в історії журналістики – і неслухно, оскільки цей період позначений суттєвим переорієнтуванням професійних векторів, становленням нових стратегій, а навіть і нових медій (передовсім радіо). Тож вирізняємо період 1900–1950 рр., умовно назвавши його етапом «збройної журналістики»: інформація стає зброєю, засобом боротьби, елементом стратегії.

В історичному розділі представленої праці не висвітлений період після 1939 р., найбільш позначений ідеологічними впливами. Ця тема потребує майбутніх масштабних і неупереджених досліджень, оскільки досі радянська спадщина в українській музичній журналістиці та критиці розглядалася однобоко, не отримала осібною вивчення після здобуття Незалежності. Радянська музична журналістика та критика свого часу перетворилися в потужну зброю впливу на масову свідомість: не випадково опубліковані в офіційному виданні «Правда» висновки з приводу того чи іншого явища часто ставали для нього допуском до сцени і – до уваги публіки. Ці процеси після 1939 р. вплинули на нові тенденції в музичній журналістиці Львова.

Матеріали і результати дисертації можуть бути використані у дослідженнях з історії музики, бібліографії, пресознавства. Положення дисертації можуть бути залучені у навчальні курси гуманітарно-культурологічного і практичного спрямування («Музична критика», «Музична журналістика», «Історія української музики», «Новітні комунікації», «Львовознавство»), вони стануть у пригоді музичним журналістам-практикам.

25 червня 2014 року відбувся захист дисертації **Наталі Іванівни Климової «Оперний театр Клода Дебюссі: символістські аспекти організації»** на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. У роботі виявлено закономірності організації оперних творів К. Дебюссі і визначено специфіку їх зв'язку з естетичними принципами французького поетичного символізму; виявлено провідні естетичні засади французького поетичного символізму і підкреслено їх відмінності від традиційних підходів до розуміння символізму в історії європейського мистецтва; розглянуто відображення принципів символістської естетики у французькому театрі межі ХІХ – ХХ ст.; відтворено загальну картину музично-театральних задумів К. Дебюссі і процес формування його естетичних уподобань; визначено символізм як художньо-естетичну доміную операції творчості композитора; окреслено головні принципи роботи композитора з літературним першоджерелом оперних творів; виявлено специфіку роботи композитора зі словом; досліджено завершені оперні твори К. Дебюссі (оперу «Пеллеас і Мелізанда», містерію «Мучеництво святого Себастьяна»), їх зв'язок з естетичними принципами символізму. Дисертантка уперше розглянула оперну спадщину К. Дебюссі як цілісне явище; виявила принципи організації оперних творів К. Дебюссі крізь призму головних настанов естетики символістів; визначила фундаментальне значення перших сцен (перша картина першої дії опери «Пеллеас і Мелізанда» і перший номер першої дії містерії «Мучеництво святого Себастьяна») у формуванні художнього цілого оперних творів К. Дебюссі; розкрила особливості просторово-часової організації досліджених творів, пов'язані з символістськими художньо-естетичними орієнтирами композитора (існування музично-драматургічної «матриці» та її різнопланових проєкцій-«відображень» у подальшому розгортанні твору).

Підкреслено, що всі літературні сюжети опер, відкладених К. Дебюссі («Зюлейма», «Діана в лісі», «Саламбо», «Родріг і Хімена», «Трістан»), об'єднує спільна орієнтація на традиційні класико-романтичні принципи драматургії. У здійснених же задумах композитор орієнтується на символістський тип драматургії, для якого характерні подієва розрідженість оповідання, орієнтація на переживання почуттів, а не на вчинки героїв, відображення авторського потоку свідомості в просторово-часовому розгортанні твору. Ці специфічні риси об'єднують такі різні, на перший погляд, твори як «Пеллеас і Мелізанда», «Падіння будинку Ашерів» і «Мучеництво святого Себастьяна».

Результати дослідження можуть бути використані в навчальних курсах з історії зарубіжної музики, історії опери, історії вокального мистецтва, з культурології, з історії мистецтв у вищих навчальних закладах України, а також у виконавській практиці.

24 вересня 2014 року відбувся захист дисертації **Вікторії Володимирівни Бодіної-Дячок «Авторська присвята як феномен творчих біографій російських та українських композиторів XIX ст. (на прикладі камерно-вокальної та камерно-інструментальної музики М. Глінки, М. Мусоргського, М. Лисенка)»** на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство). Дисертантка розглянула авторську присвяту художнього твору як феномен культури і явище творчої біографії, науково обґрунтувала її сутність, розкрила особливості авторських присвят у творчих біографіях композиторів – М. Глінки, М. Мусоргського і М. Лисенка, проаналізувала різновиди авторських присвят за мотивами їх створення, колом адресатів, значенням їх у творчому процесі композиторів; розглянула авторські присвяти М. Глінки в контексті музичної культури першої половини XIX ст.; дослідила особливості авторських присвят М. Мусоргського в культурно-історичному контексті другої половини XIX ст.; виявила особливості авторських присвят М. Лисенка в умовах становлення й розвитку української професійної музики другої половини XIX ст.

Дослідження авторських присвят становить своєрідну галузь вивчення творчої біографії композиторів, сприяючи виявленню особливостей культурного і особистісного контексту творчості, вони постають як феномен культури і явище творчої біографії митця. У роботі уточнено визначення поняття присвяти музичного твору як авторського надпису, який містить: ім'я адресата (чи адресатів), інформацію про певний факт творчої біографії, про творчий задум, внутрішній стан, утілений в образах і характері твору; виражає намір автора вшанувати цим твором певну особу чи групу осіб. Сформульовано визначення поняття творчої біографії митця як життєвого і творчого шляху митця, зумовленого культурно-історичними і особистісними чинниками і відтвореного у його художній творчості.

Зазначено, що авторська присвята у процесі свого розвитку зазнала впливу кількох чинників, серед яких – суспільна свідомість певної епохи, мистецьке середовище, тип художнього мислення, творчі й етичні принципи автора. У мистецтві XIX ст. сформувалося нове, порівняно з минулою культурною епохою, розуміння авторської присвяти, її ролі у творчості митця. Сутність такого оновлення зумовлена новим світобаченням і світовідчуттям романтиків. Для композиторів доби Романтизму авторська присвята стала органічною складовою творчого процесу внаслідок зростання ролі особистісного, індивідуального начала у художній творчості. На цьому ґрунті сформувалася нова естетика присвят музичних творів. Композитори XIX ст. значно розширили коло адресатів присвят порівняно з попередніми епохами. Характер відносин композитора й адресатів його присвят визначав мотивацію до їх створення. За

обсягом, характером висловлювання і стильовими особливостями надписи-присвяти були стандартними і вільно розвиненими. Поряд із найпоширенішими надписами-присвятами одному адресату, нерідко створювалися присвяти кільком особам.

Охарактеризовано особливості авторських присвят у творчій біографії М. Глінки. Багатогранність його спілкування і творчості, як і відповідна психологічна атмосфера того часу, впливали на творчі імпульси, мотивацію до написання присвят: задовольнити своїх шанувальників; висловити почуття вдячності; вшанувати своїх прихильників, близьких, друзів і рідних; висловити свої почуття, сподівання на те, що присвячений твір буде виконаний; привітати високих осіб з нагоди визначної події. Більшість присвят у М. Глінки за своїм змістом і характером мають яскраво виражене особистісне начало. Досить обмежене концертне життя в Росії першої половини XIX ст. певною мірою компенсувалося домашнім музикуванням. Присвяти у творчій біографії М. Глінки були засобом спілкування композитора, а також відтворення своєрідності творчого «Я» митця. Серед творів, які мають присвяти, переважають камерно-вокальні (романс, пісня) і камерно-інструментальні (фортепіанні мініатюри – мазурки, вальси, ноктюрни, баркарола, варіації, рондо, дивертисменти).

М. Мусоргський значно розширив і урізноманітнив коло своїх адресатів, створюючи присвяти, крім осіб із найближчого оточення, і для професійних музикантів: композиторів, виконавців, критиків, які певним чином впливали на його творчість. Майже всі камерно-вокальні твори М. Мусоргського мають авторські присвяти. Вони жанрово різноманітні: традиційні жанри (романс, балада, пісня та її різновиди – колискова, застольна) і нові, які мали особливі художні завдання і яким композитор надав свої, авторські назви – музична розповідь для голосу та фортепіано, романс-фантазія для голосу, музичний жарт, етюд у народному стилі, музичний памфлет для голосу та фортепіано, світська казка. Серед камерно-інструментальних творів із присвятами переважають програмні п'єси для фортепіано.

У культурній ситуації в Україні, у якій довелося працювати М. Лисенку, сформувалася його особлива громадянська і творча позиція. Про багатогранний, певною мірою універсальний характер його творчості свідчать і авторські присвяти, які відображають широке коло й характер спілкування композитора з творчою інтелігенцією свого часу. Значна кількість камерно-вокальних і камерно-інструментальних творів композитора присвячена виконавцям (скрипалю М. Сікарду, піаністці Н. Критській, співакам – О. Мишугі, Н. Булах, Н. Славатинській, О. Русову, М. Зотовій, Н. Єрмоленко та ін.) і зумовлені його намірами згуртувати українських митців, залучити їх до творчості у сфері національної культури, зокрема вплинути на розвиток концертної діяльності в Україні. У цьому контексті прочитуються й присвяти М. Лисенка, адресовані російським виконавцям – Д. Леоновій і М. Рубінштейну. Вони свідчать і про його творчі контакти з російськими музикантами того часу, про намагання збагатити мистецьке життя в Україні. У творчості М. Лисенка, як і М. Глінки та М. Мусоргського, надписи-присвяти містяться на автографах переважно камерно-вокальних творів (серед них – солоспіви), камерно-інструментальних (переважно фортепіанні мініатюри) та кількох хорових. Чимало присвят адресовано письменникам (І. Нечуєві-Левицькому), діячам культури (М. Драгоманову, О. Русову, Л. Старицькій та ін.), з якими М. Лисенка поєднувала спільна культурна справа. Ці присвяти, як і вся багатогранна діяльність композитора, свідчать про його прагнення об'єднати українську творчу інтелігенцію, вплинути на розвиток концертного виконавства в Україні, сприяти професійному становленню українських музикантів, сформувати національне культурне середовище, спрямувати його розвиток у русло європейського культурного процесу.

24 вересня 2014 року відбувся захист дисертації **Яреми Петровича Садівського «Сольні та камерні твори у контексті становлення українського тромбонного репертуару»** на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. У роботі розглянуто еволюцію значення тромбона в європейському музичному мистецтві, розкрито основні етапи розвитку і професіоналізації українського сольного і камерно-інструментального тромбонного виконавства, охарактеризовано професійну підготовку виконавців в українських музичних навчальних закладах з класами тромбона, виявлено педагогічні і методичні аспекти підготовки фахівців із тромбонного виконавства, охарактеризовано виконавські конкурси як чинник творчого зростання музиканта, розглянуто становлення тромбонного репертуару в українському музичному мистецтві, здійснено жанрово-стилістичний аналіз українського сольного і камерно-ансамблевого репертуару для тромбона.

Практичне значення дослідження полягає в тому, що його матеріали і висновки можуть бути використані у навчальних курсах з історії української музики, інструментознавства, історії виконавства на духових інструментах, тромбонного педагогічного репертуару, у спецкурсах. Їх можуть застосувати у своїй роботі виконавці камерної інструментальної музики.

У результаті дослідження дисертант дійшов висновків, що розвиток тромбонного мистецтва зумовлений значенням цього інструмента в культурному житті суспільства, у розвитку духового виконавства загалом. Розвиток і професіоналізація українського сольного і камерно-інструментального тромбонного виконавства в Україні мала свої особливості, зумовлені діяльністю музичних цехів (XVI – XVII ст.).

Професійна підготовка виконавців в українських музичних навчальних закладах із класами тромбона розпочинається наприкінці XVIII – початку XIX ст. Початкові класи гри на духових інструментах мали Харківський колегіум, Харківський університет; пізніше музичні класи харківської філії ІРМТ. У Львові гри на духових інструментах спочатку навчали приватно, а згодом – у відповідних класах при музичних товариствах. Тут широко залучали методики німецької, австрійської, французької, чеської, польської виконавсько-педагогічних шкіл. На Закарпатті й Буковині виконавці на духових інструментах здобували фахову підготовку в мистецьких товариствах. В Одесі суттєвим був вплив на формування школи духового виконавства музикантів, які здобули освіту в Москві, Празі, Відні, Неаполі, Варшаві. У 1960-х роках духових виконавців почав готувати Харківський інститут мистецтв імені І. П. Котляревського. Було створено кафедру духових і ударних інструментів у Рівненському державному гуманітарному університеті. Починаючи з 30-х років XX ст., в Україні розроблялися педагогічні й методичні аспекти професійної підготовки фахівців із тромбонного виконавства на прикладах російських викладачів (В. Блажевич, Е. Рейхе, Б. Григор'єв, М. Востряков). Методика викладання ансамблевого виконавства у XX ст. стала складовою музичної педагогіки загалом. Питання професійної підготовки виконавця на духовому інструменті у 60-х роках порушував В. Апатський. Першими працями з методики виконавства на мідних духових стали роботи І. Кобеця, Б. Манжори; у 80-х роках – В. Посвалюка, В. Швеця, М. Луба, Ю. Тарарака та ін.

Виконавські конкурси сприяли зростанню рівня оркестрового і сольного тромбонного виконавства вже у 30–40-х роках XX ст. Всесоюзні конкурси музикантів-виконавців у Ленінграді, Москві виявили перших лауреатів, а пізніше – не лише сприяли розвитку виконавської майстерності, обміну досвідом, а й стимулювали композиторську творчість. В Україні конкурсний рух активізувався у другій половині 1960-х років. Наприкінці XX ст. були започатковані щорічний Міжнародний конкурс

солістів та ансамблів духових у Ворзелі, Всеукраїнський конкурс виконавців на духових у Херсоні, створено в Україні Професійну асоціацію виконавців на духових інструментах, Гільдію трубачів України тощо.

Творчість українських композиторів для тромбона та камерного духового ансамблю розвивалася на основі національних мистецьких традицій. У 20-х роках ХХ ст. – це твори Л. Лісовського, В. Томіліна, О. Зноско-Боровського, М. Гозенпуда, І. Белзи, Д. Клебанова, Б. Лятошинського, Г. Таранова, М. Скорульського. Серед перших зразків українського репертуару – «Шість маршів», «Скерцо» О. Зноско-Боровського, твори В. Клебанова.

Збагаченню тромбонного репертуару у 1960–1980-ті роки сприяла гастрольна діяльність радянських виконавців на міжнародному рівні. У музиці для духових інструментів сформувалися три напрями: академічні твори (переважно ідеологічно заангажовані); твори неокласицизму і неоромантизму; експериментальні музичні композиції, у яких уже помітні ознаки засвоєння новітніх виражальних засобів.

Український тромбонний репертуар збагатився творами представників київської і харківської композиторських шкіл (І. Польського, О. Каменецького, Л. Колодуба, В. Клима, І. Хуторянського, Л. Левітової, В. Рибальченка, І. Мартона, Я. Верещагіна, В. Польового, Л. Грабовського), а також композитори української діаспори, зокрема М. Кузан. У 1980-ті роки активізувалося українське сольне тромбонне виконавство і композиторська творчість для цього інструмента й ансамблів за його участю (К. Цепколенко, П. Ладиженський, О. Красотов). Композитори писали для нетрадиційних інструментальних складів, у яких тромбон був одним із учасників (В. Зубицький, В. Іванов, В. Польова, Є. Зубцов, В. Здоров, Є. Нестеренко, В. Гомоляка, Л. Колодуб, Л. Юріна).

Протягом 1990-х років зріс професіоналізм камерного виконавства в Україні, розширився навчальний і концертний репертуар. За виконавським складом і жанровими ознаками виділено такі групи творів: для тромбона соло у супроводі фортепіано та інших інструментів (органа, маримби, ударних тощо); для однорідних тромбонних ансамблів (тріо, квартети тромбони); ансамблі мідних духових інструментів за участю тромбона; мішані камерні ансамблі за участю тромбона; концертні п'єси і твори великих форм (сюїтні, варіаційні й сонатні цикли) у супроводі симфонічного, камерного, естрадного, духового оркестрів; вокально-інструментальні й театралізовані композиції у супроводі камерних ансамблів за участю тромбона (передусім твори В. Губи, В. Пацери, О. Щетинського, Б. Яровинського, Л. Юриної, В. Рунчака).

Провідною тенденцією у розвитку камерного ансамблю в українській музиці кінця ХХ ст. є його симфонізація. У цьому переконує аналіз музичних композицій Б. Манжори, Й. Ельгісера, Л. Колодуба, І. Хуторянського, Л. Левітової, В. Таловирі. Мішані камерні ансамблі за участю тромбона набули популярності на межі ХХ – ХХІ століть, визначивши характер камерно-інструментальної творчості цього часу.

Жанр українського концерту для мідних духових інструментів набуває найрізноманітніших модифікацій. Сучасні українські композитори вдаються до застосування новітніх виражальних засобів у своїх творах для тромбона, сприяючи всебічному виявленню його потенційних можливостей як концертного інструмента.

25 вересня 2014 року відбувся захист дисертації **Андрія Яковича Сташевського «Специфіка виражальних засобів в українській музиці для баяна (остання чверть ХХ – перше десятиріччя ХХІ ст.)»** на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. Обравши

об'єктом дисертаційного дослідження баянну творчість українських композиторів, дисертант охарактеризував систему виражальних засобів як своєрідний комплекс музичного мовлення у творчості українських композиторів для баяна останньої чверті ХХ – першого десятиліття ХХІ ст., виявив специфіку й закономірності функціонування системи музичних виражальних засобів у баянній музиці українських композиторів досліджуваного періоду.

Дослідник на основі аналізу різних музикознавчих праць з'ясував сутність і структуру музичних виражальних засобів як категорію музикознавства, розкрив конструктивно-органологічні особливості концертного баяна і специфіку його художньо-виражального потенціалу, простежив стилістику баянної творчості українських композиторів періоду 1940-х – початку 1970-х років в аспекті еволюції виражальних засобів і реалізації художнього потенціалу інструмента, охарактеризував загал сучасної баянної музики українських композиторів шляхом систематизації стильових напрямів, дослідив специфіку реалізації основних компонентів системи виражальних засобів у баянній творчості сучасних українських композиторів, виявив особливості функціонування композиційних технік і прийомів у сучасній музиці для баяна українських композиторів і здійснив їх систематизацію, запропонував типологію оригінальних фактуро-формул баянної музики і здійснив класифікацію художніх інструментально-технічних прийомів, проаналізував особливості нотації баянної музики у творчості сучасних українських композиторів та систематизував новітні форми й способи фіксації елементів звукового поля.

Наукова новизна роботи А. Я. Сташевського полягає в тому, що уперше система музичних виражальних засобів сучасної баянної літератури стала предметом спеціального дослідження з позицій її комплексного аналізу, специфіки й закономірностей реалізації. У дисертації проаналізовано баянну творчість українських композиторів періоду 1940-х – початку 1970-х років крізь призму еволюції системи виражальних засобів і розкриття художніх можливостей інструмента, охарактеризовано весь загал сучасної баянної творчості українських композиторів через репрезентацію її стильової системи, досліджено специфіку реалізації основних компонентів системи виражальних засобів та новітніх композиційних технік у баянній творчості сучасних українських композиторів, розроблено концепцію та запропоновано типологію оригінальних фактуро-формул сучасної баянної музики, проаналізовано й систематизовано новітні форми та способи нотації різних елементів звукового поля сучасної баянної музики. Автор запропонував новий погляд на функціонування й класифікацію специфічних інструментально-технічних прийомів і художньо-акустичних ефектів, які використовуються в сучасній баянній творчості.

Практичне значення дисертаційного дослідження полягає в тому, що його результати можуть бути використані у процесі розробки навчальних програм, створення підручників і посібників, у лекційних курсах із фахової підготовки студентів-музикантів у ВНЗ різного рівня акредитації, зокрема під час викладання курсів «Історія виконавського мистецтва на народних інструментах», «Спеціальний інструмент (баян, акордеон)», «Історія української музики», «Сучасна музика», «Аналіз музичних творів». Матеріали дослідження також можуть бути використані у подальшому аналізі різних аспектів сучасної баянної музики.

29 жовтня 2014 р. відбувся захист дисертації **Тетяни Олександрівни Кривошеї «Естетичне виховання в сучасному культуро творчому процесі»** на здобуття наукового ступеня доктора культурології за спеціальністю 26.00.01 – теорія

та історія культури (культурологія). У роботі визначено актуальні культуротворчі засади в сучасній теорії і практиці естетичного виховання, здійснено: аналіз предметно-тематичної структури наукових публікацій, які становлять культурологічний вектор у дослідженні теорії естетичного виховання; виявлено методологічний потенціал міждисциплінарного підходу у формуванні категоріального апарату культурології (розробка гуманітарного комплексу «почуттєва культура» – «естетична культура» – «естетичне виховання»); виявлено культуротворчі механізми естетичного виховання крізь призму категоріальної тріади («естетична культура» – «культура-пайдея» – «культура-виховання»); розкрито причини нівелювання просвітницьких естетико-виховних стратегій та формулювання теоретичних засад «практик себе»; охарактеризовано неklasичні підходи у формуванні сучасного естетико-виховного дискурсу, які впливають на зміни засадничих принципів актуальної виховної парадигми; досліджено генезу почуттєвої культури як культурологічної проблеми і виявлено історико-культурні моделі «виховання почуттів»; розкрито особливості функціонування «травматичних» атрибутів почуттєвості сучасної культури; актуалізовано методологічний потенціал естетики «нижчих почуттів», або «низової» естетики, у площині естетико-виховних стратегій сучасного культуротворчого процесу.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що у вітчизняній культурології вперше здійснено системне дослідження теорії естетичного виховання як культуротворчого феномена у методологічній площині формування категоріального апарату культурологічної науки з урахуванням сучасних культурно-трансформаційних процесів; у контексті формування категоріального апарату культурології вибудовується система категорій «почуттєва культура» – «естетична культура» – «естетичне виховання», комплексне дослідження якої дає змогу визначити естетико-виховну парадигму культури; узагальнено методи культурологічного і культурно-історичного розуміння сутності поняття «естетичне виховання» з урахуванням його дотермінологічного та термінологічного змісту; застосовуючи основні терміни культурологічної концепції М. Фуко («практики себе», «турбота про себе», «культура себе», «естетики існування»), досліджено сучасну культуротворчу тенденцію переорієнтації естетико-виховного дискурсу від моделі виховання на модель сприяння, саморозвитку та вдосконалення (виховування); визначено методологічні особливості культурологічного дослідження почуттєвої культури: з погляду виокремлення певних почуттєвих модальностей (культура зору, культура слуху, ольфакторна культура) і концептів почуттєвої культури (нудьга, цікаве); доведено, що естетизація почуттєвості – це культуротворчий процес, у якому відбувається її культурна фіксація, культурне опосередкування та культурна ретрансляція; з'ясовано, що відносно моделі почуттєвої культури формується парадигма естетичного виховання; у межах неklasичної естетико-виховної парадигми доведено доцільність виокремлення в концептах почуттєвої культури виховних інтенцій (виховання нудьгою та виховання цікавим); виявлено евристичний і методологічний потенціал «низової» естетики; з'ясовано, що «низовий» естетичний дискурс з'являється внаслідок культуротворчих процесів, спрямованих на деієрархізацію почуттєвості; доведено методологічний потенціал «низової» естетики в контексті досліджень культури повсякдення.

Представлені в роботі концепції і висновки можуть бути використані як методологічна база для подальших досліджень актуальних аспектів теорії і практики естетичного виховання в контексті культуротворчих процесів. Підходи до культурологічного аналізу концептів почуттєвої культури, естетичної культури, культурно-виховних практик, авторські визначення й узагальнення, матеріали окремих розді-

лів та підрозділів можуть бути залучені у викладанні дисциплін культурологічного, естетичного та мистецтвознавчого циклів у навчальному процесі вищих навчальних закладів України культурно-мистецького та гуманітарного профілів, сприяючи розвитку міждисциплінарного мислення майбутніх спеціалістів-гуманітаріїв.

Зміст естетичного виховання розглянуто в єдності з культурними параметрами почуттєвості (почуттєвою культурою), а культурологічний вектор дав змогу побачити у генезі почуттєвої культури культуротворчий механізм формування «соціальної техніки почуттів» (Л. Виготський), почуттєвий «сенсоріум» (Ж. Дельоз). Доведено, що саме культурологічна рецепція дає можливість розглянути цей категоріальний комплекс (почуттєва культура – естетична культура – естетичне виховання), враховуючи, поперше, етимолого-семантичні значення, по-друге, культурно-історичний зміст.

Аналіз дотермінологічної історії поняття «естетичне виховання» (у якій вміщувалося теоретизування з питань виховання, виховання мистецтвом, пайдеї, студії human) і термінологічно артикульована теорія естетичного виховання, уведена в теоретичний обіг естетикою як автономною наукою, дали можливість дійти висновку, що така термінологічна визначеність жодним чином не звузила, а, навпаки, розширила коло проблем: до теорії естетичного виховання залучаються питання, пов'язані із сутністю культури, почуттєвою культурою, вихованням почуттєвості, художньою освітою тощо. Також «близьке» категоріальне розміщення понять «культура» та «виховання» визначається певною діалогічністю їх із античною пайдеєю, яка дедалі частіше ревізується та актуалізується в сучасній гуманітаристиці. Узагальнено, що категорії «естетичне виховання», «естетична культура» і «почуттєва культура» не є тотожними своїм відповідникам в естетиці, що дало змогу концептуалізувати культурологічні особливості розуміння змісту і сенсу поняття «естетичне виховання».

Виокремлено головні особливості культурологічно зорієнтованого розуміння поняття «естетичне виховання». Підкреслено, що культурологічний вектор дослідження почуттєвої культури допомагає з'ясувати конкретно-історичні параметри відчуття, які з'являються як необхідні форми розв'язання внутрішніх конфліктів і створення адекватних їм зразків почуттєвих оцінок, стереотипів, особливостей їх знакового впізнавання та відтворення.

24 грудня 2014 року відбувся захист дисертації **Ольги Ігорівни Коломиєць «Стильова школа гхарана Кірана у професійній музичній культурі усної традиції північної Індії»** на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. На прикладі гхарана Кірана виявлено обставини виникнення і специфіку функціонування стильової школи в контексті північноіндійської професійної музики усної традиції, кодекс професійного життя представників школи і жанрової палітри їх репертуару. Зокрема, у дисертації розглянуто явище «гхарани» в історико-культурному плані, етапи формування традиції та способи її передачі; досліджено феномен професіонала-співця усної традиції гіндустані, враховуючи як діяльність історичних постатей зазначеної гхарани, так і мистецтво сучасних її представників старшого та молодшого поколінь; проаналізовано характерні для цієї школи сфери музикування у контексті традиційної «високої» та «низької» (за К. Дальгаузом) класичної музики Індії; виявлено типові ознаки найістотніших складових репертуару співців Кірана – кхаял та тхумрі, а також процесу виникнення їхніх музичних текстів.

Дисертантка уперше не лише в українському, а й світовому етномузикознавстві розглянула знакові явища, категорії й елементи музичного мистецтва Індії, серед

них, зокрема, явище «ґхарана» і його функціонування в середовищі традиційного професійного музикування Індії, творчу постать одного з провідних представників професійної музичної культури усної традиції Індії, спадкоємця засновників ґхарани Кірана Устада Машкура Алі Кхана; ввела у науковий обіг експедиційні записи і проаналізувала виконавські версії раги Яман у вокальному різновиді кхаял і тхумрі співців школи Кірана; запропонувала нові методи транскрипції й аналізу записаних творів, які ґрунтуються на синтезі аналітичних підходів світового (Б. Дева, В. Кауфман, Б. Вейд, М. Клейтон, Н. Джайразбгой, С. Жераньська-Комінек, Є. Алкон, І. Земцовський, Є. Гороховік, Н. Черкасова, Т. Морозова, Н. Савіна) та українського етномузикознавства (С. Людкевич, Ф. Колесса, К. Квітка, В. Гошовський, Б. Луканюк, М. Мишанич).

Робота загалом має не лише методологічно-теоретичне, а й практичне значення. Запропонована концепція розширює теоретичний і методологічний апарат дослідження професійного музикування усної традиції. Фактичний матеріал, теоретичні положення і висновки можна використати під час підготовки узагальнених і спеціальних праць зі світової, східної та індійської музики, посібників, спеціальних статей, навчальних курсів «Світова музика», «Традиційна музика Сходу» та інших спецкурсів. Джерельні матеріали дисертації (транскрипції, аудіо- та відеозаписи), які зібрав й опрацював автор, допоможуть у подальшому дослідженні проблем музичної індології і сходознавства в Україні та за кордоном.

У роботі проаналізовано поняття «ґхарана» в історико-культурних вимірах Північної Індії. Визначено основні особливості виникнення, формування та розвитку стильової школи ґхарана Кірана, подано творчі портрети її основних представників – співців різних поколінь – від заснування традиції Кірана до сьогодення, охарактеризовано найважливіші сфери музичного репертуару співців Кірана, їхні основні різновиди та стилістичні засади.

Проаналізована в дисертації ґхарана Кірана є унікальним і показовим явищем традиційної співочої культури Індії, вона не лише зберегла засадничі ознаки стилю протягом століть свого існування, а й виявила дивовижну здатність адаптуватися до щоразу змінюваних соціокультурних умов (витворивши так званий низький стиль), чим підтвердила самотність й універсалізм індійської культури в умовах глобалізованого світу.

24 грудня 2014 року відбувся захист дисертації **Анни Валеріївни Ставиченко «Останні опери Ріхарда Штрауса (до проблеми типології пізніх етапів у мистецтві)»** на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. Дисертантка досліджує останні опери Р. Штрауса «Любов Данаї», «Дафна» і «Капричіо» в контексті пізнього романтизму і пізнього етапу конкретної композиторської творчості, зокрема концептуальні, жанрові, стилістичні, драматургічні, композиційні особливості цих останніх опер композитора з погляду їхньої підсумкової ролі в розвитку історії оперного мистецтва і в оперній спадщині самого митця.

Розглянуто пізню оперну творчість Р. Штрауса з урахуванням еволюції цього жанру протягом його композиторської діяльності і суперечливості історичного контексту, у якому створювалися його останні опери. Так, у роботі визначено місце спадщини Р. Штрауса в період поствагнерівських пошуків в оперному жанрі кінця ХІХ – першої половини ХХ ст.; розглянуто взаємодію його опер з актуальними напрямками ХХ ст.; проаналізовано концепції сучасності, поширені в німецькому музикознавстві з визначенням у них ролі творчості Р. Штрауса; виявлено важливість теми античнос-

ті для німецької культури загалом і для світовідчуття Р. Штрауса зокрема; простежено модифікації комічного музично-сценічного жанру у Р. Штрауса, з'ясовано зміст часто вживаного щодо композитора визначення «останній романтик»; створено особистісний портрет Р. Штрауса; проаналізовано реальні факти співпраці Р. Штрауса з нацистською партією; виявлено у творчості Р. Штрауса ознаки завершальної та режумуючої функцій відносно романтизму; досліджено специфічні прояви творчості пізнього етапу в останніх операх композитора, проаналізовано його пізню оперну творчість на прикладі опер «Дафна», «Любов Данаї» і «Капричіо».

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що дисертантка уперше в українському музикознавстві здійснила інтонаційно-драматургічний аналіз пізньої оперної творчості Р. Штрауса, зокрема опер «Дафна», «Любов Данаї» і «Капричіо», розглянула зв'язки пізньої оперної творчості з усією творчістю композитора і досягненнями його попередників; представила останні опери Р. Штрауса в дискурсі проблематики художніх явищ, які виникають на завершальних стадіях загальних стилів і напрямів та на пізніх етапах індивідуальної творчості; у зв'язку з оперною творчістю Р. Штрауса розроблено такі засадничі для європейської культурології теми, як античність у німецькій культурі та поняття «сучасного» на рубежі XIX – XX століть; запропоновано важливий для розуміння феномена постаті Р. Штрауса розгляд історичного фону життя та діяльності композитора в 1930–1940-х роках і проаналізовано вплив складного ідеологічного контексту на побутування творчості Р. Штрауса в наші дні.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості їх включення у навчально-педагогічний процес, наукову музикознавчу (історичну, теоретичну) і культурологічну практику. Матеріали дисертації значно розширюють уявлення про особливості оперної творчості Р. Штрауса, особливо його пізнього періоду, стилістичні пошуки першої половини XX ст., передусім пізнього романтизму і неокласицизму.