

**Рішення**  
**разової спеціалізованої вченої ради**  
**про присудження ступеня доктора філософії**

Здобувачка ступеня доктора філософії **Марія Гаркуша**, 1985 року народження, громадянка України, освіта вища – у 2009 році закінчила Обласний комунальний вищий навчальний заклад «Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки» і отримала диплом спеціаліста за спеціальністю Музичне мистецтво.

Виконала акредитовану освітньо-наукову програму підготовки доктора філософії «Музичне мистецтво».

Разова спеціалізована вчена рада, утворена наказом Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського Міністерства культури та стратегічних комунікацій України № 118 від 27 червня 2025 року, у складі:

Голови разової спеціалізованої вченої ради:

**Ніколаєвська Юлія Вікторівна** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з науково-педагогічної, творчої роботи та інноваційного розвитку, Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського – **голова** спеціалізованої вченої ради;

Рецензентів:

**Підпорінова Катерина Вікторівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського;

**Оболенська Марія Михайлівна** – кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики, провідний концертмейстер кафедри оркестрових духових та ударних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського;

Опонентів:

**Кравченко Анастасія Ігорівна** – доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач відділу теорії та історії культури Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України;

**Гіголаєва-Юрченко Вікторія Олександрівна** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри хорового диригування та академічного співу Харківської державної академії культури

на засіданні 29 серпня 2025 року прийняла рішення про присудження ступеня доктора філософії з галузі знань 02 Культура і мистецтво **Гаркуші Марії Володимирівні** на підставі публічного захисту дисертації **«Виконавська поетика вокального циклу українських композиторів останньої третини ХХ – початку ХХІ століть: концертмейстерська складова»** за спеціальністю 025 Музичне мистецтво.

Дисертацію виконано в Харківському національному університеті мистецтв імені І.П. Котляревського Міністерства культури та стратегічних комунікацій України.

Науковий керівник: **Лозенко Катерина Олександрівна**, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського.

Дисертацію подано у вигляді спеціально підготовленого рукопису державною мовою, робота містить науково обґрунтовані результати проведених здобувачем досліджень. Наукова праця є завершеною і самостійною, актуальність обраної теми обумовлена відсутністю ґрунтового дослідження поетики вокального циклу сучасних українських композиторів в аспекті інтерпретаційної діяльності піаніста-концертмейстера, необхідністю визначення нових функцій концертмейстерської діяльності в умовах динамічного розвитку художньої комунікації, актуалізацією творчості українських композиторів на тлі сучасних соціокультурних змін та підвищеного суспільного інтересу до національного мистецтва. Робота висвітлює значущі для сучасної науки питання, має наукову новизну та практичну цінність, містить низку нових, актуальних та достовірних результатів, що засвідчують важливість проведеного дослідження для сучасного музикознавства та мистецької практики. Вимоги щодо оформлення дисертації виконано.

Здобувачка має **3** наукових публікації за темою дисертації у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених МОН України:

1. \_\_\_\_\_ Гаркуша, М. (2024). Нелінійність художнього мислення піаніста концертмейстера у контексті поетики вокального циклу (на прикладі «Осінніх сонетів» В. Губаренка). *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*. Збірник наукових статей Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського, 72. 199 – 213. [https://intermusic.kh.ua/vypusk72/problems\\_72\\_12\\_Harkusha.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk72/problems_72_12_Harkusha.pdf)

2. \_\_\_\_\_ Гаркуша, М. (2024). Виконавська поетика вокального циклу Володимира Скуратовського «Пам'ять про сонце». *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Збірник наукових статей Дніпровської академії музики, 26. 28 – 39. [https://www.llti.lt/failai/Dumka\\_PDF.pdf](https://www.llti.lt/failai/Dumka_PDF.pdf)

3. \_\_\_\_\_ Гаркуша, М. (2024). Концертмейстерський вимір сучасного українського вокального циклу: закономірності перекладацької герменевтики. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Збірник наукових статей Дрогобицького національного педагогічного університету, 77. 109 – 115. [https://aphn-journal.in.ua/archive/77\\_2024/part\\_1/16.pdf](https://aphn-journal.in.ua/archive/77_2024/part_1/16.pdf)

У дискусії взяли участь, поставили питання та висловили зауваження:

**Ніколаєвська Юлія Вікторівна** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з науково-педагогічної, творчої роботи та інноваційного розвитку,

Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, із питаннями, зокрема:

1. У Вашому визначенні на с.86 вказано, що поняття «виконавський стиль» і «виконавська стратегія» є близькими. На мій погляд друге поняття має зовсім інший ресурс. Поясніть свою позицію.

2. Друге питання торкається визначення "виконавське завдання концертмейстера", в якому взагалі начеб-то не врахований соліст. Хоча по факту це не так і в тексті дисертації Ви аналізуєте виконання "Зимового шляху" Ф.Шуберта, орієнтуючись на соліста-співака. Якими Ви вбачаєте виконавські завдання в парах Й.Кауфмана-Хельмута Дойча, Яна Бостріджа-Лейф Ове Андснеса, Самуеля Кінлісайда- Малькольмома Мартіно, Маттіаса Герне та піаніста Маркуса Хінтерхойзера. Як саме концертмейстери впливають на "аргументованість та виправданість інтерпретації"?

На всі питання голови здобувачка надала повну відповідь, зокрема, вона зазначила, що в своїй концепції розглядає виконавську стратегію не лише як підхід, а як систему цілеспрямованих дій і свідомих виборів, які здійснює виконавець для досягнення художніх цілей. Вона створює інтерпретаційний простір, у якому діє концертмейстер, і саме його активні дії стають рушійною силою формування індивідуального виконавського стилю. В той час як виконавський стиль – це впізнавана манера виконання. Стиль виступає макрорівнем, що формується з мікрорішень і підходів, закладених у виконавській стратегії. Підсумовуючи, здобувачка підкреслила, що стратегія і стиль пов'язані діалектично: стратегія вибудовує стиль, а стиль є проявом стратегічних рішень. На думку здобувачки, у постнекласичній культурі, така взаємодія набуває особливої ваги.

Щодо виконавського завдання концертмейстера здобувачка зазначила, що основне завдання концертмейстера на її думку – драматургічна рівноправність – тобто, не бути "фоном" , а рівноправним оповідачем. Якщо порівняти зазначені у дисертації дуети, що виконують «Зимовий шлях», то можна таким чином коротко охарактеризувати роль концертмейстера в них: у Кінлісайда–Мартіно - концертмейстер підкреслює камерність і психологічні нюанси, то у Герне–Хінтерхойзера - концертмейстер експресивний провокатор, що виводить інтерпретацію на рівень екзистенційної оголеності. Здобувачка зазначила, що аргументованість та виправданість інтерпретації на її думку досягаються завдяки комплексному підходу концертмейстера, який поєднує глибокий аналіз твору, творче переосмислення, застосування індивідуальних виконавських стратегій, а також вміння взаємодіяти з партнером та аудиторією

**Підпорінова Катерина Вікторівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського, із питаннями, зокрема:

1. Дуже цікавим вбачається Ваше спостереження щодо композиторського відчуття фактури, осмисленого через своєрідний "пластичний код" автора (с.63). Водночас, як Ви вважаєте, чи можна в обраному Вами контексті говорити і про пластичний код концертмейстера як певне виконавське налаштування сприйняття будь-якої фортепіанної фактури, супроводу тощо? Яким чином і чи може він впливати на виконання концертмейстром творів різної жанрово-стильової палітри, зокрема сучасних вокальних циклів?

2. У дисертації Ви надаєте визначення поняттю «виконавське завдання концертмейстера», під яким розуміється «певна дія, засіб опанування музичного тексту, який спрямовано для реалізації локальної або генеральної (кінцевої) мети та на аргументованість та виправданість інтерпретації» (с. 48). Як вбачається, таке формулювання постає універсальним для будь-якого виконавця, однак не відбиває специфіку саме концертмейстерської діяльності, концертмейстерського завдання. Отже, чи можете Ви запропонувати відповідне уточнення або пояснити свою думку з цього питання?

3. Однією з необхідних складових концертмейстерської діяльності постнекласичного художнього простору Ви називаєте контекстуальність (з чим важко не погодитись), яку трактуєте як «залучення широких, будь-яких за природою художніх та позахудожніх текстів для створення індивідуальної інтерпретації» (с. 48). Чи можете Ви навести приклад реалізації такої контекстуальності, спираючись на власний виконавський досвід? Чи є вона обов'язковою умовою для виконання творів окресленого жанрового сегменту?

На всі питання здобувачка надала повні відповіді, які задовольнили рецензента, зокрема здобувачка зазначила, що «пластичний код» концертмейстера це індивідуальна «дотична (тактильна)» технологія, яка відображає тілесні відчуття виконавця. Вона також підкреслила, що «пластичний код» концертмейстера активізується під час індивідуалізації стилів у сучасних вокальних циклах. За словами здобувачки, він може відрізнятися від коду композитора, оскільки є інтерпретацією.

Щодо уточнення поняття «виконавського завдання концертмейстера» здобувачка зазначила, що у її розумінні, таке завдання передбачає діалог та обмін стратегічними лініями, що стосуються комунікації, а також детальний аналіз як поетичного, так і музичного тексту.

Щодо контекстуальності, як необхідної складової концертмейстерської діяльності, здобувачка навела приклад з власного досвіду, зокрема з проектом «Жінкам, обпаленим війною», де виконувались вокальні цикли Лесі Дичко, Мирослава Скорика та ін. композиторів. Вона пояснила, що в цьому проєкті контекстуальність була реалізована через залучення віршів різних авторів, а також використання мультимедійних елементів, таких як відеоряд і світлові ефекти, що дозволило конкретизувати ідею та створити унікальну інтерпретацію.

**Оболенська Марія Михайлівна**, кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики та провідний концертмейстер кафедри оркестрових духових та ударних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, із деякими зауваженнями і запитаннями:

1) У вашій роботі камерно-вокальна музика є основним об'єктом аналізу, і саме завдяки наявності поетичного тексту такі поняття, як «виконавська поетика» та «художнє перекладення», набувають додаткової глибини. Але якщо вийти за межі вокального жанру до камерно-інструментальної музики, де немає слова як семантичного орієнтира, як, на вашу думку, трансформуються ці концепти? І якими будуть джерела виконавської поезики в такому випадку?

2) Обґрунтуйте вживання слова «комплекс» у запропонованому понятті «креативний комплекс», а також у визначенні виконавської поезики, як «комплексу когнітивних, діяльнісних, стратегічних та практичних дій»? Чим нововведене поняття «креативний комплекс» відрізняється від близьких термінів, таких як «креативний потенціал» чи «творчий ресурс»? Та чому виконавська поезика розглядається саме як комплекс дій, а не як їх сукупність, набір або поєднання?

3) Вокаліст мислить голосом, дихає музикою, орієнтується на поетичний текст і вокальний жест. Піаніст працює з фортепіанною фактурою, глибше відчуває гармонію, тембр, драматургію. У них різна «точка входу» в музику. Їхні виконавські поезики можуть суттєво відрізнятися і в плані відчуття форми, і в темпових уявленнях, і в динамічній логіці. Чи можлива гармонійна, компромісна виконавська поезика у вокально-фортепіанному ансамблі, і як саме вона народжується в точці перетину різних інтерпретаційних стратегій?

Всі зауваження були взяті до уваги, на всі питання здобувачка надала повні відповіді, які задовольнили рецензента. Зокрема, здобувачка зазначила, що в камерно-інструментальній музиці поняття "виконавської поезики" та "художнього перекладу" зміщуються. Вона пояснила, що виконавська поезика в цьому контексті зосереджується на чисто музичних елементах, а її реалізація не опосередковується поетичним текстом. Це призводить до посилення "нелінійного мислення" та "креативного комплексу" виконавця. Щодо "художнього перекладу", його мета змінюється на перетворення глибинної структури музичного тексту в конкретне виконавське втілення. За словами здобувачки, джерела виконавської поезики в інструментальній музиці формуються через глибоке прочитання композиторського задуму, стилю, жанру, фактури, та інтонаційної мови, а також через власний досвід та уяву.

На запитання щодо вживання слова "комплекс" та відмінності від інших термінів, здобувачка пояснила, що це слово підкреслює системну єдність

взаємодіючих елементів, а не їх випадкову сукупність. Вона зазначила, що "креативний комплекс" відрізняється від "креативного потенціалу" та "творчого ресурсу" своєю активністю та динамічністю. На її думку, потенціал і ресурс можуть бути пасивними, тоді як комплекс є рухомою сукупністю якостей, що реалізуються в діяльності. Вона також підкреслила, що "креативний комплекс" описує активну, динамічну та унікальну реалізацію можливостей у творчому процесі інтерпретації.

Відповідаючи на запитання про гармонійну, компромісну виконавську поетику у вокально-фортепіанному ансамблі, здобувачка висловила думку, що вона не лише можлива, але й є певним ідеалом. Вона виділила два шляхи її народження: перший — коли композитор сам закладає протилежність партій, як, наприклад, у камерно-вокальній музиці австро-німецької школи. Другий — коли виконавці, маючи різні інтерпретаційні стратегії, знаходять компромісне рішення, яке є сутністю діалогу, не втрачаючи при цьому основної мети — аргументованої інтерпретації для слухача.

**Кравченко Анастасія Ігорівна**, доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач відділу теорії та історії культури Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, із деякими зауваженнями і запитаннями, зокрема:

*1. моє питання стосується концертмейстерської майстерності, а саме нелінійності його виконавського стилю.*

*Я замислилася над питанням: чи може означена нелінійність, в певних випадках, порушити цілісність вокального циклу, або навпаки - стати умовою його найвищої художньої реалізації.... Тож, питання: чи можливе досягнення акме-рівня концертмейстерської майстерності без застосування нелінійного виконавського стилю?*

*2. Чим зумовлено те, що зазначене у висновках поняття «продуктивної інтерпретації» не отримало відображення та розробки в основній частині дисертації? З огляду на це, просимо уточнити: Ваше тлумачення репродуктивного типу самореалізації концертмейстера, та охарактеризувати лаконічно (у бінарних опозиціях) відмінність репродуктивного та продуктивного рівнів.*

*3. виконавська стратегія реконструкції (за згаданою класифікацією Ю. Ніколаєвської,) відноситься до виконавського чи до креативного рівня діяльності концертмейстера? І як це можна розмежувати?*

На всі поставлені питання здобувачка надала повні відповіді, які задовольнили опонента, зокрема щодо питання про нелінійне мислення, здобувачка зазначила, що воно є запорукою інтерпретаційного горизонту для концертмейстера, з якого він обирає та комбінує рішення. Вона вважає, що нелінійність є обов'язковим атрибутом діяльності, оскільки в сучасних умовах існує безліч підходів та інтерпретацій, на які необхідно реагувати. Здобувачка

також відзначила можливу небезпеку нелінійного виконавського стилю. Вона полягає у гіперфокусуванні на індивідуалізації, коли пошук власної унікальності стає самоціллю, що може бути важливішим за задум автора. Однак вона підкреслила, що все залежить від міри та професійної культури виконавця.

Здобувачка відзначила, що репродуктивний тип самореалізації піаніста-концертмейстера орієнтований на точне відтворення авторського задуму та слідування його вказівкам. Вона зазначила, що цей тип проявляється в роботі над технічними моментами та функціонує як підтримка соліста. На противагу цьому, продуктивний тип зосереджений на творчому осмисленні твору та пошуку власних ідей. Здобувачка підкреслила, що він проявляється в аналізі драматургії, ініціативі, співтворчості та формуванні індивідуальної інтерпретаційної стратегії. Здобувачка підкреслила, що винесення у висновки саме продуктивного типу самореалізації було зумовлене тим, що у загальних висновках вона прагнула дати нову ступінь розуміння потенціалу концертмейстера, реалізація якого саме у дивергентності призводить до продуктивної інтерпретації.

Відповідаючи на питання про виконавську стратегію реконструкції, здобувачка зазначила, що певної межі між виконавським та креативним рівнями на її думку не існує. Вона зазначила, що хоча реконструкція може здатися лише відтворенням, у сучасному музичному мистецтві вона вимагає глибокої інтерпретаційної ініціативи. Вона підсумувала, що обидва рівні, як виконавський, так і креативний, завжди присутні в діяльності концертмейстера, але їхнє превалювання залежить від музичного твору, обраної стратегії та контексту.

**Гіголаєва-Юрченко Вікторія Олександрівна,** кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри хорового диригування та академічного співу Харківської державної академії культури із запитаннями, зокрема:

1. *Чи вбачаєте Ви суттєву різницю між «виконавським перекладом» і «виконавською стилізацією», особливо в ситуації взаємодії з фольклорним або історичним матеріалом, як у циклі М. Скорика?*

2. *Якою Ви вбачаєте роль концертмейстера в майбутніх гібридних форматах камерного виконавства, що залучають цифрові платформи, віртуальні партитури або інтерактивне середовище? Чи зберігається в таких випадках автономія виконавської поетики?*

На запитання здобувачка надала повну відповідь, яка задовольнила опонента. Здобувачка зазначила, що різниця між «виконавською стилізацією» та «виконавським перекладом» полягає у ступені свободи та меті інтерпретації. На її думку, «виконавський переклад» — це аналітичний інструмент, спрямований на максимально точну інтерпретацію твору з урахуванням історичного та стильового контексту. У той же час, «виконавська стилізація» — це творча інтерпретація, що передбачає адаптацію та переосмислення твору. Здобувачка додала, що в циклі Мирослава Скорика ці

поняття зближуються, оскільки відтворення фольклорної інтонації та характерної ритмічної пульсації наближає інтерпретацію до виконавської стилізації.

Щодо ролі концертмейстера в гібридних форматах камерного виконавства здобувачка зазначила, що роль концертмейстера трансформується, але не зникає. Вона пояснила, що концертмейстер і надалі відповідає за єдність ансамблю, але тепер має також координувати цифрові компоненти та орієнтуватися в можливостях нових платформ. Це перетворює його на медіатора між музичними текстами, контекстами та цифровими елементами. На її думку, автономія виконавської поетики зберігається, але набуває нової форми, залежної від загального задуму твору. Вона підкреслила, що концертмейстер продовжує приймати ключові інтерпретаційні рішення, такі як фразування та комунікація, а також зберігає простір для індивідуального стилю навіть у гібридних форматах.

Результати відкритого голосування:

«За» проголосували 5 членів ради,

«Проти» проголосувало 0 членів ради.

На підставі результатів відкритого голосування разова спеціалізована вчена рада присуджує **Гаркуші Марії Володимирівні** ступінь доктора філософії з галузі знань 02 Культура і мистецтво за спеціальністю 025 Музичне мистецтво.

Відеозапис трансляції захисту дисертації додається.

Голова разової  
спеціалізованої вченої ради



**Юлія НІКОЛАЄВСЬКА**