

Рішення
разової спеціалізованої вченої ради
про присудження ступеня доктора філософії

Здобувачка ступеня доктора філософії **Левченко Анна Андріївна**, 1996 року народження, громадянин України, освіта вища – у 2021 році закінчила магістратуру Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського за спеціальністю 025 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:

Шаповалова Людмила Володимирівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського;

Рецензентів:

Ніколаєвська Юлія Вікторівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри інтерпретології та аналізу музики, проректор з науково-педагогічної, творчої роботи та інноваційного розвитку;

Малого Дмитра Миколайовича, кандидата мистецтвознавства, старшого викладача кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського;

Офіційних опонентів:

Письменна Оксана Богданівна, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка;

Майденберг-Тодорова Кіра Ісааківна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, на засіданні 2 вересня 2025 року прийняла рішення про присудження ступеня доктора філософії з галузі знань 02 Культура і мистецтво **Левченко Анни Андріївни** на підставі публічного захисту дисертації «Поліфонічні цикли Валентина Бібіка як жанрово-стильова система» за спеціальністю 025 Музичне мистецтво.

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

Науковий керівник: **Борисенко Марія Юріївна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорія 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 теми дослідження*, що зумовлена необхідністю подальшої розробки історичних, теоретичних, методологічних засад вивчення сучасних поліфонічних явищ з метою їхніх проєкцій на творчість українських композиторів ХХ століття; важливістю з'ясування художнього значення у сучасному музичному мистецтві поліфонічних циклів видатного українського майстра – *Валентина Бібіка*; продовження, розширення та поглиблення існуючих сьогодні наукових розвідок про його композиторський доробок, яких й досі бракує; відсутністю у теоретичному музикознавстві спеціальних досліджень, присвячених системному вивченню двох із трьох фортепіанних поліфонічних циклів *В. Бібіка* – «*24-х прелюдій та фуг*» та «*Прелюдії, Фуги та Арії на тему ВАСН*»; нагальною потребою їх впровадження у науковий обіг сучасного українського музикознавства, а також пропагування та поширення серед музикантів-практиків – композиторів і виконавців. 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 публікацій за темою дисертації у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених МОН України:

1. Левченко, А. (2021). Взаємодія тональних і модальних принципів ладової організації у поліфонічному циклі В.Бібіка «34 прелюдії та фуги» (на прикладі III зошиту). Аспекти історичного музикознавства. Збірник наукових статей Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського, XXIV, 166–183. DOI 10.34064/khnum2-24.09

https://aspekty.kh.ua/vypusk24/aspekt_24_9_levchenko.pdf

2. Левченко, А. (2024). Ладо-фактурні засади та принципи їх композиторського втілення у фортепіанному циклі «24 прелюдії та фуги» ор. 2 В. Бібіка. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та терорії і практики освіти. Збірник наукових статей Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського, 72, 214–240. DOI 10.34064/khnum1-72.13 https://intermusic.kh.ua/vypusk72/problemey_72_13_Levchenko.pdf

3. Борисенко, М., Левченко, А. (2024). Принципи композиторського втілення монограми «ВАСН» у поліфонічних творах Нестора Нижанківського та

Валентина Бібіка: досвід компаративного аналізу. Аспекти історичного музикознавства. Збірник наукових статей Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського, XXXVII, 75–115. DOI 10.34064/khnum2-37.05 https://aspekty.kh.ua/vypusk37/ASPECTS_37-75-115-Borysenko-Levchenko.pdf

та 2 публікаціях апробаційного характеру у вигляді тез доповідей на наукових конференціях:

1. Левченко, А. (2023). Валентин Бібік «24 прелюдії та фуги» для фортепіано: традиції та інновації. Міжнародна науково-творча конференція «Богатирьовські читання: школа теорії та практики», 35–37. Харків.

2. Левченко, А. (2024). Аспекти ладотональної організації циклу «24 прелюдії та фуги» для фортепіано В.Бібіка. II Міжнародна наукова конференція РМД Українського вільного університету, 34–35. Мюнхен, Баварія.

У дискусії взяли участь, поставили питання та висловили зауваження:

Шаповалова Людмила Володимирівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, із питанням, зокрема:

1. Онто-сонологічна концепція музики XX століття (яку Ви помітили, посилаючись на колективну статтю (Серганюк, Шаповалова, Ніколаєвська) спирається на трьохрівневу структуру: звуковисотна лінія (мелос); вертикаль (акорд); діагональ – фактура.

Всі три в реальному звучанні фортепіано не існують поза тембром. В тексті дисертації йдеться про аналіз системності поліфонічного циклу, однак я нічого не знайшла про тембр як елемент системи: драматургічний чинник утворення лінійної поліфонії; або трактовки фортепіано як політембрового інструмента; або тембр як семантична функція поліфонічної фактури.

Обґрунтуйте системні зв'язки «тембр – лад – фактура» в лінійно-сонорному письмі В. Бібіка. Окремі згадування про категорію «тембр» не отримують системного розгляду і визначення функціональних зв'язків в системі.

Яким є параметр тембру в системі поліфонії на фортепіано (в умовах багатотембровості (а можливо, й монотембровості?)

2. Оскільки Ви вважаєте поліфонічний цикл жанрово-стильовою системою (з чим я стратегічно згодна), мені не вистачило узагальнення в певну систему жанрово-семантичних моделей за історико-стильовим (а не індивідуально-композиторським) принципом. Прошу назвати конкретний приклад (наприклад, fuga №33 quasi пастораль – їй зовсім мало приділено авторської уваги!) впливу жанрової семантики бароко на мовностильовий комплекс поліфонічного циклу

«34 прелюдії та фуги» В.Бібіка. Чому саме пастораль? Якими засобами композитор апелює до сучасного слухача і актуалізує інформацію про пасторальність нашого світу?

На питання здобувачка надала повну відповідь, яка задовольнила голову ради, зокрема здобувачка зазначила, що фактура завжди містить діагональ, тобто глибину. А це і є тембр. Через фактуру матеріалізуються та озвучуються всі музичні елементи, тож за кожним із них стоїть тембріка, поза якої фактура постає лише абстракцією. Проте, ці три складові (категорії) тембр-лад-фактура утворюють своєрідну інтегровану систему. Кожна з них має як функціональні, так і фонічні властивості, що їх поєднує.

Стосовно тембрики фортепіано у поліфонічних циклах Бібіка деякі наші спостереження ми розгорнули і під час аналізу монотембрових циклів - опусу 2 та 16, і особливо у процесі розгляду політембрового Триптиху. Але наявність одного чи двох інструментів не означає однозначної відповіді щодо тембрового змісту, адже політембріка може бути явною, чи прихованою.

Відповідаючи на друге питання, здобувачка зазначила, що fuga №33 чи не одна з усіх зразків, яка має підзаголовок пастораль, проте це не єдиний випадок фуги саме з таким арсеналом композиторських засобів, що в даному контексті забезпечує розкриття образів пасторальності. Зокрема: домінування високих та середніх регістрів, повільний темп, надзвичайно важлива роль довгої педалізації, що підкреслює ефект сонорно-колористичного нашарування. Загалом fuga досить прозора, в плані структури та особливостей формотворення, з традиційним трактуванням усіх розділів без перевантаження звучання. Символічним стає й арковий принцип одноголосного початку і завершення, що не є унікальним для даного номеру, але в цьому контексті підкреслює споглядально-ліричний тон.

Ніколаєвська Юлія Вікторівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри інтерпретології та аналізу музики, проректор з науково-педагогічної, творчої роботи та інноваційного розвитку із питаннями, зокрема:

1. Перше запитання світоглядне. Як Ви вважаєте, чому індивідуальному стилю В. Бібіка притаманна поліфонічність мислення?

2. Друге стосується методологічного підґрунтя. Яким чином поняття «ладо-фактурний комплекс» співвідноситься з уже існуючими у світовій музикознавчій літературі концептами? І чи можна застосувати наданий Вами алгоритм для аналізу інших композиторів сучасної української музики?

3. Чи розглядався вплив позаєвропейських музичних традицій на поліфонічне мислення В. Бібіка? Тим більше, що на с. 119 дисертантка виказує гіпотезу, що «полем експерименту В. Бібіка постають не окремі звуковисотні структури-схеми, а й стильові – зокрема, європейська та східноазійська звуколадові системи».

На всі питання здобувачка надала повні відповіді, які задовольнили рецензента, зокрема при відповіді на перше питання здобувачка зазначила, що стосовно поліфонічності мислення ми повинні звернути увагу на саму епоху ХХ століття, яка позначена поліфонічною строкатістю та певною стретністю мислення, що виявляється як в загальних концептах ретро-, полі-, неостилиів, так і у поширенні різноманітних поліфонічних технік композиторського письма.

Схильність до поліфонії, значною мірою, визначена також впливом харківської теоретико-композиторської школи, професійним оточенням Бібіка, впливом на його композиторське мислення видатної постаті його колег і вчителів - М.Тіца, Дмитра Клебанова та інших, у тому числі, викладацької діяльності - асистентування спецкурсу поліфонія у класі Тіца. Слід враховувати також захоплення Бібіка творчістю видатних поліфоністів ХХ століття - Д.Шостаковича, І. Стравінського та інших.

У відповіді на друге питання, здобувачка наголосила, що це поняття є двокомпонентним, що для іноземного музикознавства не дуже стає поширеним явищем. Але точного аналогу поняття ми в іншомовних джерелах не зустрічали, є певні еквіваленти, що засновані на розгляді ладу, фактури та інших музичних елементів, але більше виокремлено, ніж у сукупній дії. Звісно, ми не виключаємо і не стверджуємо однозначно про відсутність аналогів, проте в нашому дослідженні це контекстне та оригінальне поняття відповідно до досліджуваної проблематики, що формувалося і складалося у нашому вітчизняному музикознавстві ще з часів Михайла Дмитровича Тіца, який казав, що поліфонія є вираженням гармонії, його формою (Тіц).

Якщо повертатися до зарубіжних музикознавчих концептів, напевно, доречним буде назвати дослідження Дьордя Лігеті в контексті вище названих понять з позицій мікро- і макрополіфонії. Або аналітичні розвідки музики Месіана, з акцентом на його лади обмеженої транспозиції.

Щодо третього питання здобувачка відповіла: Вплив східних музичних традицій на мислення Бібіка, напевно, цікава й перспективна тема для окремого дослідження. Однак у межах нашої роботи ми зосереджувалися на тих стильових шарах, які безпосередньо пов'язані з європейською поліфонічною традицією та сучасними композиторськими техніками ХХ століття. У згаданому фрагменті (с. 119) висловлена гіпотеза, скоріше, торкається можливих апелювань до східноазійських ладових систем, але в аналізі трактуємо їх саме в площині європейської традиції — через поняття модальної полівалентності та ладо-структурних експериментів. Тобто, йдеться не про їхнє детальне простеження, а радше про метафоричний образ широкого “поля експерименту” композитора, у межах якого ладові структури постають як “стильові моделі”.

Малий Дмитро Миколайович, кандидат мистецтвознавства, старший ви-

кладач кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського із питаннями, зокрема:

1. Як відомо, В. Бібік викладав в Харківському інституті мистецтв (нині – Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського). У дисертації Ви згадуєте його викладача Д. Клебанова, колет композитора, а також виконавців, пов'язаних із творчістю митця. Водночас учні композитора в дослідженні не розглядаються. Попри те, що це питання, можливо, певною мірою виходить за межі основної теми роботи, чи є у Вас відомості про учнів В. Бібіка та його вплив на їхню творчість? Або, можливо, Ви володієте певною інформацією про В. Бібіка та його творчий метод, яку надали безпосередньо його учні?

2. У циклах В. Бібіка Ви досліджуєте принципи формо- і ладоутворення, робите аналіз за елементами фуги. Зокрема, елемент «відповідь» частково розглядаєте на с. 141, а також наводите приклад проведення відповіді у триптиху «Прелюдія, fuga та арія на ВАСН» (с. 225). Найбільш показовим є додаток Б, що містить ґрунтовні поліфонічні аналізи фуг. На основі наведеного матеріалу можна зробити висновок про регламентованість і передбачуваність проведення відповіді у фугах з тв. 2, натомість від фуг із тв. 16, де спостерігається варіативність і непередбачуваність введення цього елемента. У зв'язку з цим виникає запитання: з чим, на Вашу думку, пов'язана така різниця? Який принцип лежить в основі проведення відповіді у 33-х прелюдіях і фугах, тв.16?

На поставлене питання здобувачка надала повну відповідь, яка задовольнила рецензента. Зокрема, вона зазначила, що дане питання може стати окремим аспектом вивчення творчого амплуа Валентина Бібіка. Варто згадати, що Валентин Савич відразу після завершення свого навчання у Харківському інституті мистецтв починає працювати в якості викладач-асистента з музично-теоретичних дисциплін, тому можна припустити, що він мав безпосередній вплив на тодішнє молоде покоління. Якщо говорити про учнів з композиції, саме харківського періоду (досліджуваного нами), насправді, не так багато відомо, зокрема це Мужчиль Віктор Степанович, Гугель Олександр Арнольдович, Грінберг Олександр Самуїлович. Оскільки Мужчиль Віктор Степанович працював у нашому університеті, і виховав плеяду молодих музикантів, серед яких і шановний Дмитро Миколайович, тому школа Бібіка в цьому плані продовжує своє існування. Стосовно творчих методів, здобувачка, опираючись на низку статей, припустила, що учні та послідовники харківського композитора скоріш за все, опираючись на певні постулати свого викладача формували власні індивідуальні стилі.

Відповідаючи на друге питання, здобувачка зазначила, що якщо спиратися на класичну теорію барокової фуги і під відповіддю розуміти друге проведення теми у тональності домінанти, то необхідно зосередитися на тому, що поняття

тоніко-домінантових співвідношень слід замінити на кварто-квінтові, що дозволяє наголосити значення інтервального, а не функціонального співвідношення голосів. У такому випадку, дійсно, більш традиційним є ранній опус, проте навіть в його зразках фуг ми знаходимо неповні проведення теми і відповіді, або ж їхні видозміни, що може корелювати на паралелі з тональною відповіддю. Цілком логічним постає дещо складніший принцип побудови відповіді у зрілому циклі, що, перш за все, продиктовано поступовою кристалізацією композиторського мислення. На це вказують: відхід від кварто-квінтових співвідношень теми і відповіді вже в експозиційних проведеннях, оперування окремим сегментами теми (як мелодичними, так і ритмічними) та навіть накладання відповіді на саму тему (тобто зміни усталених правил експонування та регламенту фуги).

Письменна Оксана Богданівна, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка із запитанням:

1. У чому полягає аналітична цінність поняття «ладо-фактурного комплексу» для сучасного осмислення поліфонічного письма; як поєднання ладових і фактурних засад сприяє формуванню нової методології музичного аналізу та чи відкриває цей підхід додаткові смислові й звукові виміри, недоступні традиційним аналітичним моделям?

2. Ви цитуєте І. Пяковського на с. 127 і пишете: «Таким чином, зрілий цикл, тв. 16 можна розглядати як творчу лабораторію сучасних концепцій ладу, де відбувається осмислення й переосмислення традиційних структур крізь призму пост-тонального та авангардного мислення». На думку І. Пяковського, трактовка тональності не є класичною, «тризвукової тоніки немає», натомість, переважають «діатонічні і хроматичні кластери», що створює ефект «розширеної 12-ступеневої тональності», у межах якої знаходимо «прояви основного тону тональності й окремі “натяки” на мажорний або мінорний нахил» (Пяковський, 2012: 192). Питання. Чи знаходите у проаналізованих циклах прояви мажоро-мінорної системи?

3. Як стирання меж між горизонтальним (поліфонічним) і вертикальним (гармонічним) вимірами музичної організації впливає на формотворення поліфонічного твору, змінює функціонування окремих голосів у поліфонічному середовищі та позначається на його драматургії, композиційному розвитку й темброво-фактурній структурі?

На всі питання здобувачка надала повні відповіді, які задовольнили опонента.

Відповідаючи на перше запитання, здобувачка зазначила, що чим більше інструментів залучено до музичного аналізу, тим ближче він до розуміння композиторського стилю. Адже стиль - теж комплексна категорія, а саме категорія єдності. ЛФК, як будь-яке інше комплексне явище, якраз містить цю

інтегровану єдність ладу та фактури, а через їхні музичні системи також і інші, споріднені або ні. Підсумовуючи, було вказано, що ладо-фактурний комплекс дозволяє здійснювати музичний аналіз поліфонічного твору в єдності протиріч - буттєвої та просторово-часової організацій, усвідомлювати горизонталь, вертикаль і діагональ не тільки фактурну, а й ладо-фактурну, таким чином ми відходимо від розуміння поліфонії як «суми голосів», а фокусуємося на цілісності звукового простору; спостерігаємо за ладовими системами крізь призму фактурної динаміки і навпаки. Це робить аналітичні інструменти більш гнучкими та сприйнятливими до самого музичного процесу.

Відповідаючи на друге питання, здобувачка зазначила, що На сторінках нашої роботи ми звертаємо увагу на вияви мажоро-мінорної системи у всіх трьох опусах на рівнях великого, малого циклів та в окремих фазах розвитку прелюдій, а також фуг. Наочні ознаки цієї системи, як і більшість дослідників поліфонічних циклів Бібіка, ми спостерігаємо у наявних тонально обарвлених ключових знаках, поодиноких ладотональних опорах, функціональних тяжіннях, що зосереджені, переважно, на початку музичних побудов, а також у каденційних зонах та іноді і на інших стадіях музичного розвитку. Також атрибутивними щодо мажоро-мінорної системи стають використані Бібіком вертикальні співзвуччя терцієвої структури. Загалом, більш традиційним у цьому відношенні є ранній цикл композитора, а саме опус №2, де, у порівнянні зі зрілим опусом 16, перелічених вище факторів класико-романтичної мажоро-мінорної системи знаходимо більше. Натомість, цікавим у цьому аспекті постає і зрілий цикл, де мажоро-мінорна система може бути відчутною в декількох площинах: зовні, як пряма опора на традиційну класичну функціональну систему мажоро-мінору, прикладом є прелюдія №9, в якій з перших тактів панує G-dur, наявні ладо-функціональні зв'язки; та приховано, яскравий зразок цьому - заключні акордово-кластерні комплекси як прелюдій, так і фуг, в основі яких покладено тризвуки умовних тонік, передбачених загальною ладотональною концепцією циклу, проте з доданими/побічними звуками, потовщенням неакордових звуків, що формують кластери.

Відповідаючи на третє питання, здобувачка зазначила, що стирання цих меж може призводити до кардинальної трансформації не тільки у тематизмі, формотворенні, а й у жанрово-семантичному, драматургічному, а відтак і образно-художньому змісті твору. Чудовим прикладом такої *індивідуально-авторської концепції* постає Триптих на ВАСН В.Бібіка, в якому поєднання розвинутого поліфонічного складу з акордово-хоральним для двох роялів, а відтак і змішана поліфонно-гармонічна форма модифікують навіть жанровий різновид циклу - його вірніше класифікувати не малим або великим поліфонічним, а змішаним, синтезованим. Звідси у ньому спостерігаємо ознаки монументальної симфонічної концепції, інструментального і навіть оркестрового концертного стилю, Прелюдія вбирає жанрові та структурні риси ричеркару, Фуга - бінарної художньої ідеї "фуги у фузі".

Майденберг-Тодорова Кіра Ісааківна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, зокрема:

1. З тексту роботи не зовсім зрозуміло, яким чином ви розрізняєте поняття «склад» та «фактура» поза контекстом сучасної поліфонічної творчості, в їх академічно-теоретичному значенні. Дуже часто на сторінках роботи ці поняття виступають взаємозамінними. Чи могли б ви прояснити вашу позицію щодо цих двох термінів.

2. У сучасному музикознавчому дискурсі шириться поняття «текстура», яке певним чином є перекладом термінів фактури та складу, проте з іншого значно розширює структурні та виразові можливості даних понять та є більш релевантними по відношенню до нових композиторських пошуків. Ви не звертаєтесь у вашій роботі до даного терміну. Поясніть, будь ласка, чому? 3. Чи не втрачається в «новій поліфонії», за умов складної фактурної взаємодії та змішання поліфонічних і гомофонно-гармонічних форм, основна ідея поліфонічної музики, а саме рівноправність усіх її складових елементів?

3. Аналізуючи поліфонічні твори В. Бібіка, особливо у відношенні до «Прелюдії, Фуги та Арії на тему ВАСН», Ви підкреслюєте важливість взаємодії темброво-фактурного комплексу та ладо-фактурного комплексу як самостійних чинників. Наскільки обов'язковою є наявність обох цих комплексів у сучасній поліфонічній музиці? Чи можливе їх функціонування незалежно один від одного?

На запитання здобувачка надала повні відповіді, які задовольнили опонента. Відповідаючи на перше питання вона зазначила, що у роботі ми розділяємо ці поняття вже у першому розділі, коли ми зіставляємо поліфонію з іншими музичними системами. До речі, той випадок, де ми кажемо про склад, а в дужках пишемо «фактура», мається на увазі їхній тісний діалектичний зв'язок.

Як відомо, явище музичного складу ширше поняття «фактура», адже відноситься до іншого системного рівня. Вони співвідносяться як категорії роду та виду, де склад усвідомлюється як принцип, певна логіка організації музичної тканини, а фактура – як засіб її конкретного викладу, просторово-часової конфігурації.

Відповідаючи на друге питання, здобувачка наголосила, що в українському музикознавчому середовищі терміну «фактура» відповідають англійські слова «texture» та «structure», які також зустрічаються у німецькомовних музикологічних працях. Але цікавим є те, що на практиці, наприклад, студенти-композитори у Німеччині більше користуються поняттям *Satz Technik*, що співвідноситься з нашою технікою композиції.

Якщо повернутися до терміну *текстура*, то він є транскрибованим запозиченням з англійської *texture* та адаптованим до українського наукового вжитку. Тобто фактично він може усвідомлюватися нами як синонім поняття фактура. Натомість, у нашому теоретичному музикознавстві, що позначено багаторічними

грунтовними розвідками теорії фактури, як відомо, поняття фактури і текстури дещо різняться і це не випадково. Адже, термін “текстура” не диференціює наявності або відсутності, власне, музичного звукотексту або нотного запису музики. Наприклад, в усній народній творчості такого запису немає, виходить, немає і фактури, а це невірно, адже звуковий матеріал існує, але він живе в усному виконанні. Тобто “текстура” має співвідноситися і з виконавським аспектом. Тому є досить суттєві змістовні відтінки при вживанні іншомовної термінології.

Так само є різниця між українськими поняттями “фактура” і “музична тканина”, а остання і є, власне, “текстурою”, адже “фактуре” означає - роблення, оброблення, структурування, а музична тканина - узагальнений образ звукоматеріалу без конкретизації його структурного вигляду та викладу.

Тож, цей аспект, дійсно, потребує ретельного вивчення.

У відповіді на третє питання, здобувачка зазначила наступне: по-перше, хочеться зазначити, що при аналізі даного твору, та загалом фортепіанних поліфонічних циклів В. Бібіка ці два параметри диференційовані нами завдяки стилю та методу самого композитора, особливостями його роботи з такими важливими музично-виразовими параметрами, як лад, фактура, тембр, специфікою їх художньої реалізації у поліфонічних творах. По-друге, саме ці два комплекси концентровано віддзеркалюють ті кардинальні зміни, які в них відбувалися у музичному мистецтві ХХ століття. Водночас, вони, безумовно, органічно взаємодіють як синтетичні явища, що інтегрують музичні горизонталь, вертикаль і діагональ, а відтак мелодію, поліфонію, гармонію, їхні функціональні та колористичні, у тому числі, темброві характеристики.

Отже, у цих двох комплексах є єднальна складова - фактура, що постає звуковиразом абсолютно усіх музичних елементів.

Результати відкритого голосування:

«За» проголосували 5 членів ради,

«Проти» проголосувало 0 членів ради.

На підставі результатів відкритого голосування разова спеціалізована вчена рада присуджує **Левченко Анні Андріївні** 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



Людмила Шаповалова