

Рецензія
на дисертаційне дослідження АУЛОВОЇ Анни Святославівни
«Розширені виконавські техніки в новітньому цимбальному репертуарі:
теоретичний та практичний виміри»,
представлене на здобуття ступеня доктора філософії
за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво»,
галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Світове цимбальне мистецтво у ХХІ столітті переживає період активного розквіту, що супроводжується зростанням інтересу до нього з боку слухацької аудиторії, виконавців, композиторів і наукової спільноти. Про це свідчить географія та активна організаційна, просвітницька, концертна, наукова діяльності Світової асоціації цимбалістів (*Cimbalom World Association*), члени якої є представниками Європи, Азії та Америки, а також започатковане нею проведення в різних країнах світу Світового конгресу цимбалістів, починаючи з 1991 року і до сьогодні. Також зазначимо, що цимбалісти беруть активну участь у творчих колабораціях та проєктах різного рівня й жанрового спрямування. Серед них варто згадати соло угорського музиканта Оскара Окрюша (*Oszkár Ökrös*) з Берлінським філармонічним оркестром (2009 р.); співпрацю румунського цимбаліста Маріуса Преда (*Marius Preda*) з 2014 року з всесвітньо відомим джазовим виконавцем Артуро Сандовалом (*Arturo Sandoval*) та його участь у легендарному «*Arturo Sandoval Sextet*»; виступи з 2006 року угорського віртуоза Єно Лістеша (*Jenő Lisztes*), а також участь останніми роками україно-словацького цимбаліста Михайла Захарії (*Mykhaylo Zakhariya*) в ансамблі всесвітньо відомого скрипаля-віртуоза Робі Лакатоша (*Roby Lakatos*). І це лише декілька яскравих прикладів.

У ХХІ столітті зростає також композиторський інтерес до цимбалів, їхніх природних можливостей та стилістики, поширюється традиція створення композицій самими виконавцями або у співпраці з іншими музикантами. Така практика характерна передусім для представників академічного напрямку, які працюють у фольклорному середовищі (Кальман Балог, Валерій Кашкавал, Іон Міу, Леонтій Ленарт, Ігор Брухаль, Олег Пазюк та інші), а також

звертаються до металу, року, джазової та естрадної музики (Маріус Преда, Єно Лістеш, Валерій Кашкавал, Михайло Захарія, Михайло Кужба, Андрій Войчук, Ігор Брухаль, Василь Паращук та інші).

В самому академічному середовищі спостерігається зацікавленість цимбалами як у їхньому традиційному образі – носія тембральної ідентифікації національної картини світу, так і у площині розширення та оновлення уявлень про цимбальну виконавську практику. Це зумовлює появу дедалі більшої кількості програмних творів, у яких завдяки різноманітним комбінаціям традиційних цимбальних прийомів, введенню до виконавського арсеналу новітніх способів звукоутворення та прийомів гри цимбали постають як носії фізичних явищ і глибоких психологічних переживань.

Поява нового цимбального репертуару актуалізує потребу в їхньому науковому осмисленні. Новітні композиції, створені протягом останніх двох десятиріч, а також репрезентовані в них нові підходи до цимбального виконавства, насамперед використання розширених технік гри, стали предметом ґрунтовного дослідження Анни Аулової **«Розширені виконавські техніки в новітньому цимбальному репертуарі: теоретичний та практичний виміри»**. Поява цієї дисертаційної праці є дуже своєчасною, оскільки в ній узагальнюються художні явища, що вже набули помітного поширення у сучасній зарубіжній композиторській та виконавській практиці, проте досі не отримали комплексного наукового висвітлення в українському музикознавстві.

Така ситуація є цілком закономірною. В умовах стрімких суспільних і культурних змін музичне мистецтво постійно реагує на нові виклики та тенденції сучасності. Водночас ці процеси історично відбувалися нерівномірно для різних музичних інструментів, кожен із яких мав власний темп розвитку. Академічні цимбали також пройшли складний шлях становлення сучасної виконавської школи, що особливо інтенсивно проявилось як у композиторській, так і виконавській практиці останніх десятиріч. Тому збереження термінологічної множинності, зокрема щодо трактування поняття «розширені техніки», ще раз підтверджує актуальність цього дослідження.

Затребуваність представленого дослідження обґрунтовано підтверджується кількома чинниками, а саме: «активним розвитком розширених виконавських технік в оригінальному цимбальному репертуарі XXI століття (1); формуванням нових проєктів, спрямованих на експериментування та пошук нових віртуозних та виражальних можливостей цимбалів (діяльність дуету *Lamnth*) (2); розширенням спектра виконавських засобів гри на цимбалах і поступовим розмиванням меж між традиційними та альтернативними способами звуковидобування (3); браку системності та уніфікації цимбальної термінології у вітчизняному і зарубіжному прийомів при їх постійному урізноманітненні (5); відсутністю типології розширених виконавських прийомів гри на цимбалах (6); необхідністю розкриття ролі розширених виконавських технік у втіленні композиторського задуму (7)» (с. 15 дис.).

Матеріалом дослідження стали новітні твори XXI століття, які репрезентують актуальний пласт сучасного цимбального репертуару й, безперечно, сприятимуть його більшому освоєнню та популяризації у виконавській практиці. Вони ще не набули сталої виконавської традиції, деякі були виконані лише один раз, тому їх наукова інтерпретація створює підґрунтя для формування обґрунтованих виконавських прочитань, допомагаючи майбутнім цимбалістам точніше розкрити авторський задум і художню концепцію творів. Серед них – твори для цимбалів соло («Вода прощає» / *Water Forgives* П. Махайдика, «Телескоп Мутанта» / *Mutant Telescope* К. де Грута, «Erre Л'Отміто» / *Erre L'otmito* Е. Бонні, сюїта «Стани душі та тіла» Д. Лазарева тощо), ансамблеві твори («Плавлення, випаровування: Конденсація. Сублімація» / *Melting, Vaporizing: Condensation Sublimation* Дж. Хаффмана, «Марія Магдалена» / *Mary Magdalen* для сопрано та цимбалів М. Епштейн на текст за мотивами «Євангелія від Марії» та гностичних Євангелій тощо), а також репертуар дуету *Lamnth* («Лінії та сліди бажання» / *Lines and Traces of Desire* М. Солкінд-Перла, «Дві піщинки, що викарбували

зображення в куточку моєї пам'яті» / Two Sands Engraved an Image in the Corner of My Memory Б. Рояї, «Суцвіття» / Inflorescence М. Епштейн тощо).

Мета дослідження видається цілком обґрунтованою й полягає у «типології розширених виконавських технік на цимбалах, а також виявлення особливостей їх використання у новітньому цимбальному репертуарі» (с. 16 дис.). Вагома наукова новизна дисертації Анни Аулової зумовлена комплексним розв'язанням поставлених наукових завдань, результатом чого «цимбальна техніка» в українському цимбалознавстві (1); виконано типологію предметів (медіаторів), за допомогою яких грають на цимбалах (окрім традиційних) (2); введено у науковий обіг зразки новітнього репертуару для цимбалів, в тому числі твори П. Махайдика, Дж. Сео, Дж. Перейри, К. Мінігана, М. Епштейн, Н. Ширі, Б. Рояї, Г. Шаріатзадєн, Д. Коупленд, Е. Грем, Ф. ван Віка, М. Солкінд-Перла, Р. Хайнда, Дж. Хаффмана (3); здійснено типологію прийомів з арсеналу розширених технік (удар, *pizzicato*, флажолет, *glissando*) (4); розкрито виразовий потенціал розширених виконавських прийомів (5)» (с. 19 дис.).

Дослідження має логічну структуру, що охоплює Вступ, три змістовні Розділи з логічним поділом на підрозділи та висновками до кожного з них, загальні Висновки, список використаних джерел і три Додатки.

У Першому розділі **«Розширені виконавські техніки: історія та теорія»** дисертантка вибудовує ґрунтовний теоретико-методологічний фундамент дослідження. Авторка простежує еволюцію явища розширених виконавських технік від поодиноких експериментів початку ХХ століття до їх утвердження як стабільної складової сучасної музичної мови та інструментального виконавства.

Важливим для рецензента є компаративний аналіз досвіду інших музичних інструментів – духових, фортепіано, струнно-смичкових (підрозділи 1.2, 1.3, 1.4), що дозволяє дослідниці простежити становлення поняття «розширені техніки» через термінологічну синонімічність цього явища в

працях дослідників XX–XXI століть, а також проаналізувати специфіку цього процесу в народно-інструментальному виконавстві (підрозділ 1.5), яке почало цей шлях пізніше і яке місце цього феномену в цимбализованій площині.

Логічним підсумком розділу є поставлене дисертанткою питання: «де межа між стандартними та розширеними техніками?» (с. 82 дис.) та констатація того, що ця межа насправді є історично мобільною, що зумовлює необхідність постійного наукового переосмислення виконавського інструментарію.

Другий розділ «Пальцятки в традиційному та новітньому репертуарі та їх альтернативи» присвячений органологічному аспекту дослідження. Дисертантка розглядає практику використання інструмента (інструментів) звукоутворення на цимбалах, тобто відповідає на питання: «чим грати?». Запропонований дисертанткою погляд на використання терміна традиційного інструмента звукоутворення на цимбалах (2.1) – «пальцятки» (за Т. Бараном) – для рецензента є недостатньо аргументованим і викликає певні міркування, які будуть викладені пізніше.

Особливої уваги заслуговує детальний аналіз ролі обмотки пальцяток (її матеріалу, щільності, кількості шарів) у формуванні тембру інструмента та його відповідності стилю й образному змісту виконуваного твору (2.2). Тобто, на думку рецензента, окремі положення цього розділу можуть стати засадничими для подальших розробок теорії та практики цимбального виконавства в традиціях харківської цимбальної школи, представницею якої є здобувачка наукового ступеня.

Наукову новизну розділу складає матеріал, присвячений введенню медіатора (плектра) та інших нетипових предметів (скляних трубочок, гребінців, електронних смичків E-bow) як засобів розширення виразового потенціалу цимбалів у творах П. Махайдика, К. де Грута, Дж. Перейри, Д. Лазарева, Б. Рояї та інших (2.3, 2.4).

Третій розділ «Новітні способи гри в оригінальному цимбальному репертуарі XXI століття: удар, *pizzicato*, флажолет, *glissando*» зосереджений

на технологічному аспекті («як грати?»). Авторка здійснює вичерпну типологію чотирьох прийомів гри на цимбалах, диференціюючи їх за способами звукоутворення та зонами інструмента.

Цінним є виявлення «програмної функції» розширених виконавських технік, де складні технічні комбінації виступають засобами втілення конкретних художніх образів: від фізичних станів речовини до складних психологічних рефлексій (душевного болю, згасання пам'яті тощо).

Представлений у розділі аналіз, що спирається на розроблені авторкою таблиці та схеми зон *glissando* (зокрема «неігрових» ділянок за підставками), остаточно утверджує дисертацію Анни Аулової як комплексне наукове дослідження, що має безпосередній вихід у практичну площину сучасного цимбального мистецтва, зокрема виконавства.

Окремо відзначимо авторські художньо-образні коментарі, які допомагають читачеві уявити, що «сховано» за звучанням тих чи інших розширених виконавських технік і навіщо, найімовірніше, саме такі засоби були використані композиторами та/або виконавцями, порушуючи усталені уявлення про цимбальне виконавство та природу цимбалів.

Роботу завершують логічно побудовані Висновки, що повною мірою розкривають зміст поставлених завдань. Твердження дисертантки про те, «що цимбали на сучасному етапі еволюціонували та стали одним із перспективних інструментів, здатних втілювати найсміливіші композиторські задуми» (с. 195 дис.) постає вагомим узагальненням результатів дослідження, що засвідчує якісно новий статус академічних цимбалів у музичному мистецтві ХХІ століття. Водночас він підтверджує відкритість цимбального мистецтва до творчих експериментів, стильового оновлення та розширення художньо-виражальних можливостей, окреслюючи перспективні напрями розвитку композиторської творчості й виконавської практики.

Особливу увагу привертає Додаток Б, у якому вміщено як таблиці видів ударів і типів обмоток пальцяток за Т. Бараном, так і розроблені авторкою структуровані та систематизовані за різними критеріями таблиці щодо типів

обмоток пальцяток і їх використання в репертуарі різних епох; різновидів інструментів і предметів, що застосовуються під час гри; технік гри та розширених типів ударів у цимбальному репертуарі ХХІ століття; різновидів *pizzicato*; типів *glissando* залежно від предмета, яким вони виконуються, та напряду руху; а також можливих нетрадиційних («неігрових») зон звукоутворення на різних частинах інструмента. Представлені матеріали в Додатку Б не лише систематизують значний обсяг інформації, а й суттєво, як було згадано раніше, підвищують практичну цінність дослідження, створюючи наочний зручний довідковий матеріал для виконавців, педагогів, композиторів і дослідників сучасного цимбального мистецтва.

Таким чином, можемо констатувати, що отримані авторкою наукові результати є цінним внеском у сучасне музикознавство, зокрема цимбалознавство, а розроблена наукова концепція має перспективи подальшого розвитку.

Тим часом обов'язок рецензента примушує висловити деякі міркування, зауваження, та задати запитання.

Перше міркування стосується системності й уніфікації цимбальної термінології у вітчизняному науковому середовищі. Дещо дискусійним, на думку рецензента, видається твердження дисертантки про «брак системності та уніфікації цимбальної термінології у вітчизняному і зарубіжному музикознавстві» (с. 15 дис.). Зауважимо, що саме в українському музикознавстві напрям цимбалознавства був започаткований відомим науковцем і цимбалістом Тарасом Бараном. У його працях¹ було закладено

¹Баран Т. До питання становлення української музичної терміносистеми. Особливості цимбальної термінології. Українські термінологічні словники з мистецтвознавства й етнології : матеріали наук.-практ. конф. Київ : АНТ, 1999. С. 8–9.

Баран Т. Концертні цимбали: історико-теоретичний та методологічно-виконавський підходи : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2003. 20 с.

Баран Т. Концертні цимбали: історико-теоретичний та методологічно-виконавський підходи : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2003. 197 с.

Баран Т. Концертні цимбали у світлі сучасної української терміносистеми. Музикознавчі студії : зб. ст. 2006. Вип. 11. Вінниця : Нова книга. С. 123–139.

Баран Т. Методологія цимбального звукоутворення та методичні засади раціоналізації виконавської техніки цимбаліста. Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХІ століть : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 2003. С. 106–112.

Баран Т. П'ятий Світовий конгрес цимбалістів. Народна творчість та етнографія. 2000. № 4. С. 141–143.

засади української цимбалознавчої терміносистеми, яку дослідник послідовно розробляв протягом двох десятиліть. Зокрема, у статті «Українська цимбалознавча термінологія»² (2004) автор обґрунтував передумови кодифікації фахової термінології та окреслив принципи спеціального цимбалознавчого термінотворення, що мають сприяти усталенню відповідної лексики як складника національної наукової термінологічної системи.

Не можна цілком погодитися і з твердженням здобувачки про відсутність уніфікації терміну «пальцятки» та його неприйняття, зокрема, харківською школою, яка, за словами авторки, «має власні традиції вживання терміну "палички" або "молоточки"» (с. 88 дис.). Натомість саме харківська школа однією з перших підтримала запропоновану Т. Бараном термінологію, що простежується у наукових працях, методичних виданнях і нотних збірках³

Баран Т. Світ цимбалів. Львів : Світ, 1999. 88 с.

Баран Т. Специфіка звуковидобування на цимбалах та проблеми фіксації штрихів у цимбальній літературі. Наук. зб. 6-го Світового конгресу цимбалістів. Львів : Кобзар, 2001. С. 35–41.

Баран Т. Цимбали на зламі тисячоліть. Етнос. Культура. Нація : зб. наук. пр. за матеріалами другої міжнар. наук.-практ. конф. Дрогобич, 2000. С. 142–146.

Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм : підручник. Львів : Афіша, 2008. 224 с.

Баран Т. Цимбаліст Тарас Баран. Коментарії Т. Барана. Львів : Кобзар, 2001. С. 60–92.

²Баран Т. Українська цимбалознавча термінологія. Народна творчість та етнографія. 2004. № 4. С. 85–90.

3

Про це див. : Костенко О. Історія та сучасність класу цимбалів в ХНУМ імені І. П. Котляревського. До 30-Костенко О., Юрченко О. Інтерпретуємо твори Бориса Михеєва. Перекладення для цимбалів : навч. посіб. Харків : Факт, 2021. 92 с.

Кужба М. Д. Цимбальний всесвіт: стильові виміри сучасної творчості. Харків : Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2023. 102 с.

Кужба М. Цимбальна творчість Олександра Тимофєєва: виконавський аспект. Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Вип. 60. Т. 2. С. 90–95.

Кужба М., Лозенко К., Юрченко О. Перекладення у світовому цимбальному мистецтві першої чверті ХХІ століття: виконавський аспект. Fine Art and Culture Studies. 2025. Вип. 5. С. 66–74. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-9>.

Кужба М., Юрченко О. Нові виміри творчості слобожанської цимбальної школи у ХХІ столітті. Аспекти історичного музикознавства. 2025. Вип. 38. С. 365–389. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-38.17>.

Кужба М., Юрченко О. Олена Костенко: фундатор харківської цимбальної школи. Аспекти історичного музикознавства. 2021. Вип. 22. С. 135–149.

Кужба М., Юрченко О. Професійна цимбальна творчість другої половини ХХ – першої чверті ХХІ століття: стильовий вимір. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2025. Вип. 75. С. 149–165. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-75.10>.

Концертні твори для ансамблю за участю цимбалів : хрестоматія з навчально-концертного репертуару для ансамблю за участю цимбалів. Вип. 1 / уклад. М. Д. Кужба. Харків : ХНУМ, 2023. 85 с.

Концертні твори для ансамблю за участю цимбалів : хрестоматія з навчально-концертного репертуару для ансамблю за участю цимбалів. Вип. 2 / уклад. М. Д. Кужба. Харків : ХНУМ, 2025. 108 с.

Бешкетниці : збірка творів для інструментального ансамблю / уклад. О. П. Юрченко. Харків : ОНМЦПК, 2024. 68 с.

Грає «Весняночка» : збірка творів для ансамблю українських народних інструментів / уклад. Т. О. Шабанова. Харків : ОНМЦПК, 2023. 76 с.

останніх двох десятиліть харківських дослідників М. Кужби, О. Костенко, Т. Стрілець, Т. Шабанової, А. Шморгун, О. Юрченко та інших.

Друге міркування. Термін «пальцятки», запропонований Т. Бараном для україномовного фахового середовища, ґрунтується на історичному та практичному аналізі, зокрема праць М. Лисенка, Г. Хоткевича, а також низки зарубіжних дослідників. Саме тому він був запропонований як термін, що найточніше відображає специфіку інструмента, за допомогою якого здійснюється звукоутворення на цимбалах. На думку рецензента, якби дисертантка послідовно використовувала цей термін для позначення традиційного інструмента гри на цимбалах, а інші засоби звукоутворення позначала загальним словом «палички», як це усталено у виконавській практиці ударних інструментів, виклад матеріалу, присвяченого розширеним цимбальним виконавським технікам, став би значно чіткішим. Натомість у тексті поряд уживаються поняття «пальцятки», «цимбальні пальцятки», «палички», «молоточки» тощо, які в різних контекстах позначають як традиційний інструмент гри на цимбалах, так і інші засоби звукоутворення, що певною мірою ускладнює сприйняття матеріалу.

1. У зв'язку з цим виникає запитання: *чим обумовлене Ваше неприйняття запропонованої Т. Бараном україномовної цимбалознавчої терміносистеми, яка стосується не лише інструмента для звукоутворення, а й будови цимбалів (що також не використовується у роботі здобувачки), і яка*

Івоніна В. Відчуття сьогодення : оригінальні твори для цимбалів соло : нотна збірка. Харків, 2024. 12 с.
Репертуарний зошит цимбаліста. Андрій Стрілець : твори у перекладенні та інструментуванні Тетяни Стрілець. Харків, 2026. 32 с.
Репертуарний зошит цимбаліста. Микола Дремлюга : твори у транскрипції та інструментуванні Тетяни Стрілець. Харків, 2026. 36 с.
Специфіка роботи виконавця над цимбальною фактурою кантиленного твору : метод. рек. / уклад. М. Д. Кужба, О. П. Юрченко. Харків : ХНУМ, 2025. 23 с.
Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Музичний інструмент цимбали» елементарного підрівня початкової мистецької освіти / уклад. О. П. Юрченко. Київ, 2019. 25 с.
Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Музичний інструмент цимбали» середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з музичного мистецтва початкового професійного спрямування, інструментальні класи / уклад. О. П. Юрченко, С. В. Мостовий. Київ, 2021. 16 с.
Цимбали у колі друзів : збірка п'ес та ансамблів у супроводі фортепіано / обробка та аранжування А. Шморгун. Харків, 2026. 56 с.

вже протягом двох десятиліть використовується у дослідженнях представників слобожанської та західноукраїнської цимбальних шкіл?

Наступне міркування пов'язане з інтерпретацією теорії та практики виконавства Т. Барана. У роботі дисертантка, посилаючись на підручник Т. Барана «Цимбали та музичний професіоналізм», зазначає: «До ударів він також відносить такі різновиди *glissando*, як: пальцяткою вліво або вправо по бунту струн (найчастіше струн з обмоткою); *glissando* пальцями (або головкою пальцятки) за (між) підставками та глушником (Баран, 2008: 82)» (ст. 152 дис.), орієнтуючись на графічні позначення та їх розшифрування на с. 82 того ж видання. І тут рецензенту не вистачило авторського коментаря, який би, найімовірніше, акцентував увагу на тому, що в підручнику наявна редакторська помилка, внаслідок якої прийом *glissando* згадується в контексті прийому удару. Адже сам дослідник у тексті підручника чітко розмежовує ці прийоми і зазначає: «Порівняно з ударною технікою, ергономіка *glissando* та щипкова техніка виглядає більш скромно» (Баран, 2008: 80). Водночас можна погодитися, що графічний матеріал нерідко сприймається як першоджерело інформації, що й могло спричинити таке хибне трактування думки львівського дослідника.

Також хочеться висловити своє зауваження щодо тлумачення здобувачкою графічного зображення та коментаря до нього прийомів *glissando* і *pizzicato* у Т. Барана. Як зазначає дисертантка: «На його думку, найчастіше вживаним *pizzicato* є *glissando*, а саме зачіпання нігтем пальця по всіх струнах бунта (Баран, 1999: 66)» (с. 162 дис.). Проте, тут варто не забувати, що прийом *glissando* не слід ототожнювати з процесом звукоутворення різних видів *pizzicato*, серед яких є різні способи глісандування нігтем (пучкою) пальця по струнах одного бунта. Тобто у Т. Барана глісандування в цьому випадку виступає не окремим прийомом, а способом виконання прийому *pizzicato*.

2. Привертає увагу твердження дисертантки щодо малого розповсюдження на практиці графіки і мнемотехніка (за Т. Бараном), зокрема прийому *pizzicato*, що спонукають на наступне запитання: Чи можна, на Вашу

думку, розглядати запропоновану Тарасом Бараном систему графічного уточнення прийому *pizzicato* як одну з ознак формування його індивідуального виконавського стилю та львівської цимбальної школи?

3. У дисертації поняття «розширена техніка» та «розширений прийом» нерідко використовуються як синоніми, хоча на с. 25 авторка фактично розмежовує їх, зазначаючи, що розширені техніки охоплюють нові виконавські прийоми, способи та засоби звукоутворення. У зв'язку з цим виникає запитання: як Ви диференціюєте поняття «розширена техніка» та «розширений прийом» і яке місце кожне з них посідає у запропонованій Вами типології?

4. Дискусійним видається й використання в дисертації на с. 143 словосполучення «*pizzicato* медіатором». З тексту роботи зрозуміло, що таке найменування зумовлене авторськими ремарками та позначеннями в нотних текстах окремих композиторів. У зв'язку з цим прошу уточнити: наскільки, на Вашу думку, є термінологічно коректним використання словосполучення «*pizzicato* медіатором», якщо звукоутворення здійснюється не безпосереднім щипком нігтя (пучкою), а за допомогою медіатора?

5. На с. 164–165 дисертації розглядається комбінований спосіб гри, за якого мелодія виконується прийомом *pizzicato* однією рукою, тоді як інша здійснює супровід пальцяткою. Водночас, на думку рецензента, такий спосіб виконання навряд чи можна вважати розширеною виконавською технікою, адже він давно відомий у цимбальній практиці та широко використовувався виконавцями ще на початку XX століття, зокрема під час виконання дойн, каденційних епізодів та інших імпровізаційних фрагментів. У зв'язку з цим виникає запитання: у чому, на Вашу думку, полягає інноваційність цього способу гри і які підстави дозволяють віднести його до розширених виконавських технік?

Також, подекуди текст дисертації містить формулювання, зумовлені особливостями перекладу іншомовних джерел, що потребують незначної стилістичної редакції.

Наведені міркування, зауваження та запитання жодним чином не впливають на загальну позитивну оцінку дисертаційного дослідження Анни Аулової.

Актуальність обраної теми, належний рівень обґрунтованості наукових положень, а також низка нових і вагомих наукових результатів, об'єднаних у цілісну концепцію, свідчать про зрілість і фундаментальність виконаного дослідження. Сформульовані у дисертації висновки переконливо підтверджують наукову новизну одержаних результатів і засвідчують високий професійний рівень авторки. Анотація стисло й змістовно відображає основні положення дисертації.

Основні результати дослідження Анни Аулової висвітлено у трьох наукових статтях, опублікованих у фахових виданнях України категорії «Б», а також у двох публікаціях апробаційного характеру в матеріалах міжнародних науково-практичних конференцій, що відповідає вимогам МОН України як за кількісними, так і за змістовими показниками. Робота пройшла належну апробацію на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях. У дослідженні не виявлено порушень принципів академічної доброчесності.

Результати дослідження Анни Аулової можуть стати вагомим підґрунтям для подальшої уніфікації музикознавчої термінології, а також сприяти відкриттю для українських музикантів нового виміру сучасних світових тенденцій цимбального виконавства, які поки що не набули широкого поширення в українському цимбальному мистецтві й існують переважно у вигляді поодиноких експериментальних звернень. Дослідження А. Аулової також має вагоме практичне значення насамперед для композиторів і виконавців-цимбалістів та може слугувати в подальшому «практичним посібником» або «настільним посібником» у їхній творчій і виконавській діяльності.

Підсумовуючи викладене, констатуємо, що дисертаційне дослідження **«Розширені виконавські техніки в новітньому цимбальному репертуарі: теоретичний та практичний виміри»** повною мірою відповідає вимогам,

установленим МОН України до дисертацій на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво», а його авторка Аулова Анна Святославівна заслуговує на присудження ступеня доктора філософії за спеціальністю «Музичне мистецтво».

Кандидат мистецтвознавства,
завідувач відділу аспірантури
та докторантури, старший викладач
кафедри народних інструментів України
Харківського національного університету
мистецтв імені І.П. Котляревського

Ольга ЮРЧЕНКО