

Рішення
разової спеціалізованої вченої ради
про присудження ступеня доктора філософії

Здобувачка ступеня доктора філософії **Юрко Христина Сергіївна**, 1995 року народження, громадянка України, освіта вища – у 2022 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 інформаційної політики України від 29 червня 2026 року № 122, у складі:

Голови разової спеціалізованої вченої ради:

Ніколаєвської Юлії Вікторівни, доктора мистецтвознавства, професора, проректора з науково-педагогічної, творчої роботи та інноваційного розвитку Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського;

Рецензентів:

Борисенко Марії Юріївни, кандидата мистецтвознавства, доцента, доцента кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського;

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

Офіційних опонентів:

Жаркова Олександра Миколайовича, кандидата мистецтвознавства, професора, професора кафедри теорії музики Національної музичної академії України;

Купіної Дарини Дмитрівни, кандидата мистецтвознавства, доцента, професора кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності Дніпровської академії музики,

на засіданні 17 серпня 2026 року прийняла рішення про присудження ступеня доктора філософії з галузі знань 02 Культура і мистецтво **Юрко Христині Сергіївні** на підставі публічного захисту дисертації «Принципи тембрової організації в творах для струнно-смичкових інструментів європейських композиторів кінця XX-XXI ст.» за спеціальністю 025 Музичне мистецтво.

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

Науковий керівник: **Савченко Ганна Сергіївна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Дисертацію подано у вигляді спеціально підготовленого рукопису державною мовою, містить науково обґрунтовані результати проведених здобувачем досліджень. Вона є завершеною і самостійною науковою працею, актуальність обраної теми якої полягає у переосмисленні можливостей застосування концепції опозиційних тембрових пар Ю. Іщенка та осмислення функцій тембру в творах для струнно-смічкових інструментів європейських композиторів кінця XX–XXI ст., та, відповідно, апробації інструментів аналізу принципів тембрової організації на матеріалі творів для струнно-смічкових інструментів, 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 9 наукових публікацій за темою дисертації, з них 5 статей у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених МОН України:

1. Юрко, Х. (2023). «Марфа і Марія» для восьми віолончелей Олександра Щетинського: інтеграція/деінтеграція як принципи тембрової організації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 65, 9–26. DOI 10.34064/khnum1-65.01

https://intermusic.kh.ua/vypusk65/problem_65_1_yurko.pdf

2. Юрко, Х. (2024). Аспекти дослідження тембру у науковому дискурсі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 71, 7–23. DOI 10.34064/khnum1-71.01

https://intermusic.kh.ua/vypusk71/problems_71_1_Yurko.pdf

3. Юрко, Х. (2025). Функції музичного тембру: досвід аналітичного узагальнення. *Слобожанські мистецькі студії*, 2(08), 116–120. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.2.21>

4. Юрко, Х. (2025). Принципи тембрової організації у струнному квартеті О. Щетинського. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 233–239. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-28>

<http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/3137>

5. Юрко, Х. (2025). Семантика тембру: теоретичні підходи та аналітичні аспекти. *Слобожанські мистецькі студії*, 3(09), 151–154. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.3.28>

Також опубліковано тези 4-х доповідей на наукових конференціях: Всеукраїнській студентсько-аспірантській науково-практичній конференції Дніпровської академії музики (Дніпро, 2023 рік), Міжнародній науковій конференції молодих учених Харківської державної академії культури (Харків, 2023, 2025 роки), Всеукраїнській науково-практичній конференції з міжнародною участю Національного юридичного університету ім. Ярослава Мудрого (Харків, 2024 рік).

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. В чому принципова відмінність таких залучених Вами понять як темброва організація/темброва драматургія/темброва стратегія?*
- 2. Чи можна попросити розрізнити комунікаційні функції тембру у проаналізованих Вами творах?*
- 3. Коротко наведіть приклади з інших творів, як можуть працювати складники Вашої концепції? (типологія, осягнення вказаних функцій тембру, темброві опозиції - на вибір)*

На всі питання здобувачка надала повні відповіді, які задовольнили голову ради, зокрема здобувачка зазначила, що темброва організація – це сукупність принципів і прийомів використання тембрів, яка відповідає на питання «як влаштовано», і вона присутня у кожному творі. Натомість темброва драматургія – це логіка розгортання образно-тембрових змін у часі, що відповідає на питання «як тембр розвивається», але вона є не в кожному творі, оскільки для її реалізації потрібен певний тип образності. Поняття тембрової стратегії вона використовує не у складному науковому сенсі, а як синонім слова «шлях» або «метод» написання.

Щодо другого питання, здобувачка зазначила як працює комунікаційна функція у проаналізованих нею творах. Так, у «Ноктюрні» К. Сааріахо комунікація ускладнена через відсутність вертикальної координації (сольний твір). Діалог композитор – виконавець: детальні позначки кодують темброву організацію, виконавець постає як інтерпретатор мікротембрових змін, слухач сприймає тембр як чинник розвитку форми. У «Струнному квартеті» та «Марфі і Марії» О. Щетинського комунікація забезпечує діалог у системі «композитор – виконавці – слухач»: композитор кодує смисли позначками в партитурі, виконавці актуалізують їх в ансамблі, слухач сприймає через психоакустичні опозиції. У «*Nymphéa Reflection*» К. Сааріахо комунікація ускладнюється внутрішньо-оркестровим рівнем: диригент координує темброві диференціації, кожен музикант оркестру має власну лінію внутрішньо-тембрових модифікацій, що вимагає від ансамблю граничної чутливості до тембрової вертикалі. У частині *Misterioso* — шепіт музика-

нтів розмиває межу між виконавцем як інструменталістом та виконавцем як «голосом», що активує додатковий канал комунікації зі слухачем – безпосередній, позаінструментальний тембр людського голосу.

У відповідь на третє питання здобувачка навела приклади інших творів, які не увійшли до дисертаційного дослідження. Наприклад, у Струнному квартеті Петеріса Вакса працюють принципи тотожності та контрасту, але майже не працює внутрішньо-темброва модифікація і темброва активність, оскільки композитор довго утримує один прийом звуковидобування, не змінюючи часто артикуляцію. У творі С. Пілютікова «По дорозі у Вудсток» по-різному: в одній частині активно проявляється внутрішньо-темброва модифікація, в іншій – ні. Було зазначено, що при збереженні дії принципів, основний акцент зміщується, а внутрішньо-темброва модифікація може не проявлятися так активно.

Борисенко Марія Юріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського із деякими зауваженнями і запитаннями:

1. Чи спостерігаються в аналізованих творах сучасних європейських композиторів, окрім яскравих, іноді радикальних тембрових експериментів, традиційні підходи до трактування, зокрема, струнно-смічкових інструментів як вияв «тембрової дисципліни»? Якщо так, в чому, на Ваш погляд, вона полягає?

2. З метою обґрунтування дисертаційної концепції Ви розглядаєте праці не тільки зі сфери інструментальної тембрології, а й частково вокальної. Виникає закономірне питання, чи можливе поширення виявлених Вами принципів тембро-інструментальної організації на вокальні твори, що робить її універсальною? Якщо так, що складає її специфіку?

Всі зауваження були взяті до уваги, на всі питання здобувачка надала повні відповіді, які задовольнили рецензента. Зокрема щодо питання наявності традиційних підходів до трактування струнно-смічкових інструментів як вияв «тембрової дисципліни» зазначила, що на її думку, варто підійти до цього питання з точки зору структуроутворювальної та смислоутворювальної ролі тембру. З цієї позиції, тембр може виконувати ці функції без застосування радикальних способів звукоутворення (про що зазначається в статті Жарков, О. М., & Коханик, І. М. (2022). Темброва композиція «*Prélude à l'après-midi d'un faune*» Клода Дебюссі: стильовий аспект). Якщо ж композитор все ж вдається до специфічних засобів звукоутворення, то вони, як правило, співставляються у взаємодії з більш традиційними, що продемонстровано концепцією К. Сааріахо «звук-шум». Тож, на думку здобувачки, будь-який тембровий прийом може мати як смислове так і структуроутворювальне значення і таким значенням можуть наділятися як більш традиційні так і радикальні прийоми.

На друге питання щодо можливості поширення виявлених принципів тембро-інструментальної організації на вокальні твори здобувачка зазначила, що це можливо, адже виявлені принципи діють незалежно від природи звука. Однак,

звісно, у вокальних творах буде присутня своя специфіка. І, на погляд здобувачки, вона буде зачіпати наступні моменти: зв'язок вокального тембру із текстом та обмеженіший спектр екстремальних тембрових прийомів, доступних вокалістам, на відміну від інструменталістів.

Малий Дмитро Миколайович, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського із питаннями, зокрема:

1. Потребує додаткового уточнення зміст понять «різномірні» та «різном'якісні» тембри в межах споріднених. Зокрема, постає питання щодо критеріїв віднесення до категорії споріднених тембрів різних способів звукоутворення на одному й тому самому інструменті. Чи можуть традиційний інструментальний звук та шумові ефекти, отримані за допомогою розширених технік виконавства (удари по корпусу інструмента, тертя смичком деки, гра за підставкою тощо), розглядатися як споріднені тембри? Особливо з огляду на те, що в окремих випадках слухове сприйняття не дозволяє однозначно ідентифікувати джерело звука як такого, що належить певному інструменту.

2. Дискусійним залишається питання про можливість практичного застосування запропонованої концепції не лише як аналітичної, а й як композиційної моделі. Чи можуть сформульовані принципи тембрової організації (тембровий контраст / тотожність, темброва різкість / м'якість, темброва інтеграція / диференціація, темброва інерція / активність тощо) слугувати підґрунтям для створення певної техніки композиції?

3. У дисертації тембр розглядається як структуроутворювальний і смислоутворювальний чинник композиції. Чи існують, на Вашу думку, межі такого підходу? Чи можна стверджувати, що в будь-якому сучасному творі для струнних тембр виконує провідну організаційну функцію, чи все ж є твори, де визначальними залишаються інші параметри музичної мови – висотність, лад, ритм тощо?

На всі поставлені питання здобувачка надала повні відповіді, які задовольнили рецензента, зокрема, зазначила, що під «спорідненими тембрами» розуміються тембри, що належать до однієї інструментальної родини (струнно-смичкові); «різномірні» – це тембри різних інструментів у межах спорідненої групи (скрипка, альт, віолончель, контрабас); «різном'якісні» – це тембри, які створюються за допомогою різних прийомів звукоутворення на одному або кількох інструментах. Щодо питання про шумові ефекти, здобувачка зазначила, що традиційний звук і шумові ефекти на одному інструменті можна вважати спорідненими, оскільки вони мають спільне джерело – той самий інструмент. Однак вони є різном'якісними, тому що акустично відрізняються: у шумових ефектах переважають негармонічні складові. У межах концепції здобувачки це не створює складноутвореного тембру (бо це один інструмент), а є внутрішньо-тембровою модифікацією – зміною тембру в часі.

На друге питання про можливість практичного застосування запропонованої концепції як композиційної моделі здобувачка відповіла, що її концепція – це аналітична модель, яка осмислює постфактум вже написану музику, а не дає рекомендацію. Зазначивши також, що будь-яка техніка композиції не існує як ортодоксальна система, а скоріше як гнучка система правил, якими композитори користуються, але весь час переосмислюють.

Щодо третього питання здобувачка не стверджує, що в будь-якому сучасному творі для струнних тембр є провідним. Існують твори, де визначальними залишаються інші параметри – висотність, ритм, поліфонічна організація, лад. Межі підходу визначаються тим, чи є тембр у творі структуро- та смислоутворювальним чинником. Якщо ні – застосування системи може бути менш продуктивним.

Жарков Олександр Миколайович, кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики Національної музичної академії України із запитаннями, зокрема:

1. На с.172 Ви слушно зазначаєте: «... описані функції можна розподілити за декількома рівнями, які виокремлені абстрактно-теоретично, насправді вони взаємозумовлені і взаємозалежні». Чи можна більш детально пояснити, як взаємодіють когнітивна функція на фундаментально-перцептивному рівні з семантичною на композиційно-семантичному рівні?

2. Чи можна віднести до внутрішньо-тембрової модифікації різне звучання струн у кожного струнного інструмента?

3. Що дає сольна фактурна лінія першої віолончелі для тембрової композиції/драматургії в першому розділі «Марфи і Марії» Олександра Щетинського?

На всі поставлені питання здобувачка надала повні відповіді, які задовольнили опонента, зокрема зазначила, що в семантичній функції задіяна когнітивна обробка інформації, наша свідомість, музичне мислення актуалізує ту мережу смислових зв'язків, яка склалась в певній культурі. Тут задіяні пам'ять, фонові знання, мережа смислів, з яких ми обираємо те, що підходить. Ця обробка забезпечує семантичну функцію тембру. Було наведено приклад - якщо ми почуємо щось невідоме – ми зможемо тільки оцінити фізико-акустичні властивості, але всієї мережі значень ми не можемо охопити, лише співставимо з уже відомими нам знаннями. Тож, когнітивна функція дає поштовх для актуалізації семантичної функції, а саме мережі смислів, які склались в нашій свідомості в результаті засвоєння музичної культури.

Щодо другого питання, здобувачка надала відповідь – так, можна, зазначивши, що різне звучання струн у межах одного інструмента є одним із найпростіших і водночас найефективніших виявів внутрішньо-тембрової модифікації. Було наведено приклад – гра на струні G дає більш густе, насичене звучання, а на струні E – більш яскраве, пронизливе. Композитори свідомо використовують цю різницю: позначка *sul D* або *sul G* у партитурі – це вказівка на зміну тембру в

межах одного інструмента. Якщо зміна тембру відбувається в часі (перехід з однієї струни на іншу), це класичний випадок внутрішньо-тембрової модифікації.

На третє питання було надано вичерпну відповідь і зазначено такі функції сольної лінії віолончелі у творі «Марфа і Марія» О. Щетинського: створення тембрового контрасту; індивідуалізація тембру у межах однорідного ансамблю; втілення програмного смислу.

Купіна Дарина Дмитрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності Дніпровської академії музики із деякими зауваженнями і запитаннями:

1. З огляду на широту заявленої проблематики виникає запитання щодо меж дослідницького матеріалу: які твори інших європейських композиторів кінця XX – XXI століття, написані для струнно-смічкових інструментів, могли б бути залучені до запропонованої аналітичної моделі? Чи була здійснена систематизація цього репертуарного поля з позицій тембрової організації, сонорного мислення, виконавського складу та способів внутрішньо-тембрової модифікації, і на яких підставах саме твори К. Сааріахо та О. Щетинського були визначені як репрезентативні для розгортання концепції дисертації?

2. На сторінці 162 дисертантка формулює важливе, водночас дуже спірне, положення про те, що у творі К. Сааріахо тембр «повністю замінює гармонію як чинник формоутворення» У цьому контексті виникає питання: що маєтись на увазі під гармонією в умовах сучасного музичного письма. Відповідно, хотілося б почути, як дисертантка визначає зв'язок між тембром і гармонією (а точніше такої її стороною як сонорність) та як це проявляється у проаналізованій музиці?

Всі зауваження були взяті до уваги, на всі питання здобувачка надала повні відповіді, які задовольнили опонента. Здобувачка зазначила, що систематизація всього репертуарного поля творів різних складів для струнно-смічкових інструментів не становило завдання її дослідження, головний фокус якого – модифікація запропонованої Ю. Іщенком моделі аналізу тембрової організації для струнно-смічкових інструментів. Однак, в роботі над дисертацією було проаналізовано більша кількість творів. В цьому аналізі в цілому була підтверджена дієвість виокремлених принципів тембрової організації. В саму дисертацію увійшли твори О. Щетинського і К. Сааріахо як найбільш репрезентативні, оскільки вони: охоплюють три основні виконавські склади (сольний, ансамблевий, оркестровий); демонструють принципову роль тембру як структуро- та смислоутворювального чинника; мають наукову композиторську рефлексію у випадку К. Сааріахо.

На друге питання здобувачка зазначила, що під гармонією в сучасному музичному письмі вона розуміє звуковисотну організацію, яка може існувати в різних системах (модальній, серійній, сонорній, розширеній тональності). Було зазначено дві сторони гармонії – фонічну та функціональну; посилення фонічної відбувається за рахунок ослаблення функціонально-логічної, і в цьому процесі

тембр відіграє ключову роль. Здобувачка наголосила, що тембр сприяє фонізму гармонії, а в умовах щільної фактури виникає сонорний вимір, де тембр і гармонія діють разом. Сонорика й тембр, за її словами, прямо співвідносяться: близькі тембри краще зливаються, а неоднорідні потребують особливих умов.

Результати відкритого голосування:

«За» проголосували 5 членів ради,
«Проти» проголосувало 0 членів ради,
«Утрималось» 0 членів ради.

На підставі результатів відкритого голосування разова спеціалізована вчена рада **присуджує Юрко Христині Сергіївні** 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

