

Міністерство культури України  
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

Валерія ШУЛЬГІНА  
Олександр ЯКОВЛЕВ

**Сучасна інтерпретація теорії культури,  
мистецтва і освіти в українській науці  
(2005–2012 рр.)**

Київ – 2012

УДК  
ББК  
Ш 957

### Р е ц е н з е н т и

**Бітаєв В. А.**, доктор філософських наук, професор, член-кореспондент НАМ України  
**Лиховах В. А.**, доктор філософських наук, професор  
**Маркова О. М.**, доктор мистецтвознавства, професор

*Рекомендовано до друку Вченою радою Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв (протокол № \_\_\_ від \_\_\_\_\_)*

Видання монографії здійснюється в рамках проекту  
«Визначні діячі та пам'ятки культури України».

Автор і керівник проекту – **Чернець Василь Гнатович**,  
ректор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор філософії,  
професор, лауреат Державної премії України в галузі науки і техніки, Заслужений  
працівник освіти України, академік Академії наук вищої школи України.

**Шульгіна В. Д.**

Ш 957 Сучасна інтерпретація теорії культури, мистецтва і освіти в українській науці  
(2005–2012 рр.) : наукове видання / Валерія Шульгіна, Олександр Яковлев. –  
К. : НАКККіМ, 2012.

**ISBN**

На основі узагальнення досвіду керівництва науково-дослідною діяльністю у галузі теорії культури і освіти, опонування дисертацій в провідних спеціалізованих учених радах України за спеціальностями 26.00.01 – теорія та історія культури, 17.00.03 – музичне мистецтво та 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання в Національній академії керівних кадрів і мистецтв, Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського, у Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка, Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової, Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського, а також у процесі роботи у відповідних спеціалізованих та експертних радах – у виданні висвітлено сучасні напрямки дослідження теорії культури, мистецтва і освіти, проаналізовано теоретичні концепції та новітні наукові інтерпретації культурологічних і педагогічних проблем останнього десятиліття незалежної України. Обґрунтовано і виявлено теоретичне і практичне значення основних результатів сучасних культурологічних, мистецтвознавчих і педагогічних досліджень, їх внесок у розвиток української науки і культури.

Книга адресована науковцям, аспірантам та докторантам, слухачам мережі підвищення кваліфікації, студентів середніх і вищих культурно-освітніх навчальних закладів.

**УДК**  
**ББК**

**ISBN**

© Шульгіна В.Д., 2012  
© Яковлев О.В., 2012  
© Національна академія керівних  
кадрів культури і мистецтв, 2012

# Зміст

<b>Вступ</b>		7	
<b>Розділ 1. Культурологічна регіоніка</b>		12	
<i>Відзиви на дисертаційні дослідження</i>			
<b>1.1</b>	Антонюк І. М.	Нотні колекції бібліотеки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка у світлі історико-культурного процесу краю	12
<b>1.2</b>	Бедакова С. В.	Художньо-естетичні здобутки «празької школи» в контексті творчих пошуків українських композиторів Галичини кінця XIX – першої половини XX сторіття	18
<b>1.3</b>	Микуланинець Л. М.	Становлення та розвиток професійної музичної культури Закарпаття другої половини XX століття: етнокультурні аспекти	24
<b>1.4</b>	Смирнова Т. В.	Культурно-мистецьке життя Волині доби Просвітництва (кінець XVIII – початок XIX ст.)	27
<b>1.5</b>	Лисенко Я. О.	Радянські просвітницькі технології 50–70-х рр. XX ст. в контексті українських культурних традицій (на матеріалі Дніпропетровщини)	31
<b>1.6</b>	Зуєв С. П.	Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова)	41
<b>1.7</b>	Яцков О. В.	Музыкальная культура Крыма первой половины XX века в аспектах регионики	44

*Відзиви на дисертаційні дослідження*

2.1	Некрасов Ю. І.	Комплексний підхід до формування виконавської майстерності піаніста	46
2.2	Зінська Т. В.	Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття	51
2.3	Гумен О. І.	Арфа в Україні: композиторський і виконавський аспекти	55
2.4	Шорошева Л. О.	Феномен кобзи в системі академічного народно-інструментального мистецтва України	59
2.5	Новосядла І. С.	Сучасні тенденції формування українського фортепіанного репертуару для дітей (кінець ХХ – початок ХХІ ст.)	64
2.6	Бордонюк В. І.	Стилістика символізму в модифікації фортепіанних жанрів прелюдії та етюдів в ХІХ – початку ХХ століть	69
2.7	Рижова О. О.	Український символізм та фортепіанна спадщина Б.Лятошинського	73
2.8	Андросова Д. В.	Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення	77
2.9	Лисюк С. Р.	Наративний підхід в характеристиці стильових і стилістичних властивостей фортепіанного виконавства	78
2.10	Ма Вей	Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства	82
2.11	Басалаєва Є. О.	Стилістично-тембральний плюралізм фортепіано в камерно-інструментальній творчості українських композиторів покоління 1960-х років	88
2.12	Афоніна О. С.	Євроінтеграційні тенденції розвитку музичного мистецтва в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століть	91
2.13	Іванченко В. Г.	Чинники та носії змісту симфонії як жанрово-видового феномена (досвід аналізу на прикладах українських симфоній)	95
2.14	Іонов В. І.	Історіографія як основа наукової інтерпретації сучасної української музичної культури	101
2.15	Немкович О. М.	Українська музикознавча наука як підсистема духовної культури: генезис та етапи становлення	107

*Відзиви на дисертаційні дослідження*

3.1	Морозова О. О.	Методика формування мотивації педагогічної діяльності у майбутніх учителів музики	113
3.2	Гусейнова Л. В.	Формування готовності майбутніх учителів музики до інструментально-виконавської діяльності	118
3.3	Харченко П. В.	Формування готовності до професійного саморозвитку у майбутнього педагога-музиканта	123
3.4	Ліхіцька Л. М.	Формування готовності майбутнього вчителя музики до мистецької інноваційної діяльності	126
3.5	Ткачук А. О.	Методика формування художньо-образного мислення студентів у процесі вокального навчання	132
3.6	Мартинюк Л. В.	Формування музично-образних уявлень підлітків у процесі виконавської діяльності в мистецьких позашкільних навчальних закладах	137
3.7	Бурська О. П.	Методичні основи розвитку музично-виконавського мислення студентів у процесі фортепіанної підготовки	141
3.8	Спіліоті О. В.	Формування музично-інтонаційного мислення майбутніх учителів музики у процесі фахової підготовки	146
3.9	Кондратенко Г. Г.	Формування творчої активності студентів педагогічного коледжу в процесі музично-сценічної діяльності	150
3.10	Мельченко К. Г.	Методика формування музично-педагогічних здібностей майбутнього вчителя музики у процесі постановки дитячих опер	156
3.11	Михаськова М. А.	Формування фахової компетентності майбутнього вчителя музики	159
3.12	Ши Цзюнь-бо	Методика формування мистецької компетентності майбутніх вчителів музики в процесі фортепіанної підготовки	161
3.13	Еманова З. Г.	Формування досвіду музично-виконавської діяльності у старших дошкільників	167
3.14	Ліпська С. Л.	Методичні засади удосконалення музично-виконавської підготовки учнів в умовах позашкільної спеціалізованої освіти	171

<b>3.15</b>	Ревенчук В. В.	Методичні засади взаємодії викладача та студента у процесі навчання гри на фортепіано	177
<b>3.16</b>	Ролінська О. Г.	Методика застосування прийомів евристичної діяльності у фортепіанному навчанні майбутніх учителів музики	181
<b>3.17</b>	Гуральник Н. П.	Українська фортепіанна школа ХХ століття у контексті розвитку теорії і практики музичної освіти	185
<b>3.18</b>	Юник Д. Г.	Теорія та методика формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів	198
<b>3.19</b>	Козир А. В.	Теорія та практика формування професійної майстерності вчителів музики в системі багаторівневої освіти	203
<b>3.20</b>	Куненко Л. О.	Теоретико-методичні засади інтеграційної спрямованості музичної освіти молодших школярів з порушеннями зору	208
<b>3.21</b>	Хижна О. П.	Теоретико-методологічні та методичні засади підготовки майбутніх учителів до забезпечення основ мистецької освіти учнів початкової школи	214

# Вступ

Пропоноване видання є узагальненням авторського досвіду науково-дослідної діяльності у галузі теорії культури, мистецтва і музичної освіти. Основним матеріалом роботи послуговували відзиви на кандидатські й докторські дисертації, які були представлені на захист у спеціалізовані вчені ради провідних мистецьких закладів України: Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, Харківської державної академії культури, Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова, Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової, Інституту мистецтвознавства, фольклористики і етнології НАН України імені М.Т. Рильського. Широка регіональна географія представлених навчальних і науково-дослідних закладів надала можливості віддзеркалити достатньо об'єктивну картину проблематики дисертаційних досліджень у галузі культури і музичної освіти, які були захищені в сучасній Україні періоду державної незалежності і відповідно спрямовані на дослідження національного мистецтва і освіти в їх проекції на світові стандарти.

Використана авторами форма викладу матеріалу – відзив на дисертацію офіційного опонента – зумовила вибір жанру рецензії-нарису з критичним аналізом актуальності дослідження, наукового апарату, позитивних і дискусійних положень дисертації і висновком щодо присудження пошукового вченого ступеня.

Відповідно до проблематики рецензованих дисертацій у змісті виділено три розділи: I. Культурологічна регіоніка; II. Теорія мистецтва; III. Теорія і методика музичної освіти. Відзиви в кожному розділі скомпоновані за тематикою представлених досліджень, які демонструють загальні тенденції і закономірності розвитку гуманітаристики в сучасній Україні.

У першому розділі «Культурологічна регіоніка» представлений напрям дослідження культурних здобутків різних регіонів нашої країни. Регіональне мистецтвознавство останнім часом інтенсивно розвивається. Воно тісно співпрацює із різними суміжними науками, такими як філософія, культурологія, історія, етнологія, соціологія, педагогіка тощо. Ці процеси сприяють формуванню нової методологічної наукової бази, яка вбирає основні засади суміжних наук, а це, в свою чергу, впливає на розширення меж традиційного мистецтвознавства та появу нових мистецтвознавчих та культурологічних напрямів. Дослідниками розробляється методологічна база, яка вбирає найкращі здобутки суміжних наук. Це дає змогу по-новому, враховуючи всі суперечності, розкрити певні мистецькі явища окремого регіону в контексті комплексного дослідження культури України.

Сучасні регіональні дослідження характеризуються такими основними напрямами:

- висвітлення закономірностей розвитку культури певного регіону та введення до наукового обігу нових мистецтвознавчих та культурологічних понять;
- періодизація розвитку культури досліджуваного краю;
- розкриття передумов, які сприяють культурному ренесансу чи, навпаки, занепаду досліджуваного регіону;
- виявлення причинно-наслідкових зв'язків між соціальними і культурними процесами;
- розкриття впливу мистецької освіти та освітньо-культурних центрів на розвиток культури окремого регіону;
- висвітлення внеску культурно-мистецьких регіональних надбань у загальнонаціональну культурну спадщину.

При наявності значної кількості праць по майже кожному регіону України найбільш повно і масштабно досліджений захід нашої держави, особливо галицька музична культура, менш дослідженим залишається схід.

У руслі провідних сучасних наукових тенденцій здійснює свою науково-дослідницьку діяльність кафедра теоретичної, прикладної культурології і музикознавства НАКККіМ. Одним з пріоритетних напрямів її наукових досліджень є висвітлення різноманітних ретроспективних аспектів культурного життя українського народу, посилення дослідницького інтересу до культурних процесів та соціокультурних проблем розвитку регіонів України. Регіональні джерелознавчі праці кафедри є важливим концепційним підґрунтям формування національної самосвідомості українців і сприяють створенню сучасної системи духовних і культурних цінностей, дозволяють осмислити і систематизувати окремі явища і факти вітчизняних культурних процесів із сучасних світоглядних та методологічних позицій.

У спеціалізованій вченій раді НАКККіМ Д. 26.850.01 захищені дисертації, пов'язані з культурологічною і мистецтвознавчою регіонікою. Це праці Г.

Борейко «Культурне життя Рівненщини у 50–60 роки ХХ століття: тенденції та особливості розвитку», В. Чуркіної «Трансформація кобзарсько-лірницької традиції на Слобідській Україні (кінець ХІХ – початок ХХ століття)», Л. Микуланинець «Становлення та розвиток професійного музичного мистецтва Закарпаття другої половини ХХ століття: етнокультурні аспекти», М. Слабченко «Музична культура Херсонщини у контексті регіональних культуротворчих процесів (кінець ХІХ – початок ХХ століття)», Т. Чернети «Бандурне мистецтво Дніпропетровщини: від аматорства до академізму», О. Черкашиної «Театр опери та балету і Державна консерваторія у Вінниці як феномени національної культури першої половини ХХ ст.».

Регіональний напрям науково-дослідницької діяльності кафедри культурології НАКККіМ має теоретичне та практичне значення, яке полягає у подальшому розвитку сучасних напрямів краєзнавчих досліджень, розробці регіональних аспектів соціокультурної проблематики. Отримані результати дослідження можуть використовуватись у подальших розробках з проблем розвитку музичної культури України, а також як методичний матеріал при укладанні навчальних і методичних посібників з культурології, теорії та історії української культури, історії української музики, курсів та семінарів з підвищення кваліфікації працівників освіти та культури, у просвітницькій діяльності громадських організацій і товариств, які займаються проблемами відродження національної культури.

У пропонованому виданні подані критичні рецензії на дисертації регіонально-мистецтвознавчого та історичного напрямку, що були захищені у спеціалізованих вчених радах Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенко (І.М. Антонюк – Львівський край), Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (С. Бедакова – Галичина, Л. Микуланинець – Закарпаття, Т. Смірнова – Волинь, Я. Лисенко – Дніпропетровщина, К. Давидовський – Київ) ; Харківської державної академії культури (С. Зуєв – Харків) ; Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського (В. Яцков – Крим).

Другий розділ книжки «Теорія мистецтва» присвячений актуальним проблемам музичного виконавства в соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століть, що позначений новими реаліями культурного буття незалежної країни (дисертація Т. Зінської). Окремі завдання, пов'язані з культурою інструментального виконавства, досліджуються в дисертаціях Л. Шорошової (домрове мистецтво), О. Гумен (арфа в Україні), Ю. Некрасова (фортепіанна майстерність), І. Новосядла (тенденції формування українського фортепіанного репертуару для дітей). Окремий напрямок складають дисертації, присвячені дослідженню категорій жанру – стилю – форми у музичному мистецтві: О. Рижової, В. Бордонюка (стилістика символізму), Д. Андросової (мінімалізм), С. Лисюк (стильові властивості фортепіанного виконавства), Є. Басалаєвої (стилістично-тембральний плюралізм фортепіано в камерно-інструментальній творчості

українських композиторів-шістдесятників), О. Афоніної (євроінтеграційні тенденції розвитку музичного мистецтва в сучасній Україні), Ма Вей (концепція форми в музиці Китаю і Європи), українська симфонія як жанрово-видовий феномен (В. Іванченко).

Узагальнюючий характер мають дисертації В. Іонова і О. Немкович. В дисертації В. Іонова «Історіографія як основа наукової інтерпретації сучасної української музичної культури» подано комплексний аналіз панорами мистецтвознавчих досліджень останніх двох десятиліть. Докторська дисертація О. Немкович «Українська музикознавча наука як підсистема духовної культури: генезис та етапи становлення» є монументальною працею, в якій проведена історико-культурологічна реконструкція розвитку музикознавства в Україні, виявлені проблеми і накреслені подальші перспективи.

Третій розділ видання «Теорія і методика музичної освіти» висвітлює сучасні проблеми музично-естетичного виховання підростаючого покоління та професійної підготовки вчителя музики в умовах незалежної України, коли національні і загальнолюдські пріоритети стають домінуючими у становленні творчої особистості юного українця, а його музичні смаки повинні виховуватися на кращих зразках вітчизняної і світової культури.

Особливістю сучасних музично-педагогічних досліджень є їх міждисциплінарний характер, культуровідповідність, опора на новітні досягнення психології. Відповідно в дисертаціях піднімаються проблеми формування мотивації і готовності до музично-освітньої діяльності (О. Морозова, Л. Гусейнова, П. Харченко, Л. Ліхіцька).

Окрему групу складають дослідження, присвячені специфіці розвитку мислення майбутнього музиканта. В дисертації А. Ткачук досліджується методика формування художньо-образного мислення студентів у процесі вокального навчання. Л. Мартинюк звернулась до формування музично-образних уявлень підлітків. О. Бурська вивчає специфіку розвитку музично-виконавського мислення. Особливого значення з позицій теорії видатних учених Б. Асаф'єва, Б. Яворського, В. Медушевського набуває формування інтонаційного мислення майбутніх учителів музики (О. Спіліоті).

У руслі психолого-педагогічних досліджень – дисертації А. Кондратенко (формування творчої активності) і К. Мельченко (розвиток музично-педагогічних здібностей). Цікаво, що обидві дисертантки доводять, що музично-сценічна діяльність є найважливішим фактором формування пошукових якостей майбутніх учителів музики.

Актуальна на сьогодні проблема компетентності майбутнього спеціаліста відображена в дисертаціях М. Михаськової (фахова компетентність учителя музики) і Ши Дзюнь-бо (мистецька компетентність).

Важливим фактором музичного виховання підростаючого покоління (дисертації З. Еманової, Л. Ліпської) і підготовки майбутнього вчителя музики (до-

слідження В. Ревенчук, О. Ролінської) є віднайдення ефективних методик навчання виконавському мистецтву. Узагальнюючим дослідженням у цьому плані є докторська дисертація Н. Гуральник, в якій автор доводить вагомість здобутків та значущість української фортепіанної школи ХХ століття у розвитку теорії і практики музичної освіти, а також докторська дисертація Д. Юника «Теорія та методика формування виконавської майстерності музикантів-інструменталістів», присвячена вищим щабелям інструментального виконавського мистецтва.

Завершують книжку відзиви на докторські дисертації, захищені провідними ученими Інституту мистецтв Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова: О. Хижною («Теоретико-методологічні засади підготовки майбутніх учителів до забезпечення основ мистецької освіти учнів початкової школи»), А. Козир («Теорія та практика формування професійної майстерності вчителів музики в системі багаторівневої освіти»), Л. Куненко («Теоретико-методичні засади інтеграційної спрямованості музичної освіти молодших школярів з порушення зору»), в яких на високому науковому рівні концептуально вирішуються актуальні проблеми теорії і методики музичної освіти в Україні ХХІ століття.

# Розділ 1

## Культурологічна регіоніка

**1.1. Відзив на дисертаційне дослідження Антоноук Ірини Миколаївни «Нотні колекції бібліотеки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка у світлі історико-культурного процесу краю» на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури**

Становлення України як суверенної держави викликає необхідність вирішення проблем інформатизації суспільства та виведення національної культури у світовий інформаційний простір. Вивчення всіх існуючих архівних і бібліотечних колекцій України як джерела дослідження історії країни, її найважливіших інституцій, культурного життя та творчого доробку видатних діячів є найважливішою умовою введення бібліотечних фондів до наукового і культурного обігу. Нотні колекції Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка відзначаються своєю унікальністю як за культурно-історичною вартістю, так й за об'ємом. Вони складають невичерпне джерело для дослідження історії музичної культури Галичини. Але, на жаль, дотепер зазначені нотні фонди не були об'єктом окремого наукового вивчення. Отже, актуальність дослідження зумовлена необхідністю наукового опрацювання нотного архіву бібліотеки ЛНМА, що сформувався в колі домашнього музикування, в результаті концертної і педагогічної діяльності львівських інституцій й окремих музикантів і в 1939р. став основою бібліотеки Львівської державної консерваторії ім.М.В.Лисенка. Актуальність дослідження підтверджується також відсутністю інформації про архівні матеріали, що були за радянські часи з ідеологічних міркувань штучно вилучені з наукового і культурного обігу країни і зберігалися у спецфондах. Розкриття всього розмаїття нотних колекцій бібліотеки дозволяє

розглянути це унікальне музичне зібрання на новому світоглядному рівні, сприяє складанню зведених європейських і світових каталогів, активній участі України в бібліографічному проєкті RISM Міжнародної асоціації музичних бібліотек, архівів і документальних центрів при ЮНЕСКО (IAML), тобто включенню відомостей про українські нотні архіви у світовий інформаційний простір.

Концептуальним положенням дисертації є аналіз нотних колекцій у взаємозв'язку із загальним історико-культурним процесом Галичини. Нотний архів ЛДК, фонди котрого збиралися від кінця XVI до початку XX ст., віддзеркалює мистецьку історію краю в розмаїтті становлення та розвитку церковної музики, світського професійного та аматорського музикування, діяльності музичних Товариств та навчальних закладів. Важливо відзначити обраний автором аспект дослідження бібліотеки ЛДК, фонди котрого складають рідкісні нотні видання, рукописи та рукописні копії, як джерела вивчення історико-суспільних явищ регіону, мистецьких контактів Галичини із західноєвропейськими країнами. Аналіз колекцій сприяв об'єктивності реконструкції історико-культурних процесів краю. Проведене дослідження спирається на висновки і матеріали, отримані автором у процесі кропіткої наукової роботи з систематизації, каталогізації та впровадження в науковий та мистецько-культурний обіг нотних колекцій ЛДК.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше здійснена спроба наукового аналізу рідкісних нотних колекцій бібліотеки ЛНМА ім. М. В. Лисенка у світлі історико-культурного процесу мистецького життя Львова і Галичини. Поєднання історико-культурологічного і бібліографічного аспектів дослідження сприяло виявленню і введенню до наукового і культурно-мистецького обігу раніше невідомих архівних документів бібліотеки, в т.ч. наказів комітетів та списків державного Облліту з вилучення з фондів або знищення літератури, а також невідомих раніше фрагментів львівських колекцій ХУІІІ ст. – Вавельської королівської капели, колекції Сапегів з Красічина, нот з бібліотеки Товариства Св. Цецилії, бібліотеки ГМГ.

Виявлено зібрання нот з львівських книгарень, що становлять 31 000 примірників у фондах бібліотеки, і, поряд із повідомленнями у львівській пресі, стали основним джерелом відомостей про характер домашнього музикування та салонного життя Львова на межі ХУІІІ – поч. ХІХ ст. і сприяло виявленню історико-культурологічного контексту нотного зібрання.

Важливим з точки зору комплексності проведеної роботи історико-культурологічного і бібліографічного спрямування є вивчення нотного видання з атрибуцією виявлених у ньому штампів, писемних історичних пам'яток, автографів, що є важливим джерелом дослідження музичного життя і мистецьких контактів Львова. Зазначений комплексний підхід сприяв відокремленню колекції автографів, картотека котрої охоплює понад 600 імен виконавців та композиторів, серед яких – невідомі раніше автографи Я.Рукгабера, Ф.Ліста, Й.Бароні-Кавалькабо, Б.Кудрика та ін.

Вивчення нотних фондів бібліотеки відбувалося в контексті дослідження діяльності видатних постатей колекціонерів-музикантів Львова, тобто сприяло виявленню особливостей артистичної атмосфери міста і краю. Автором розкрито невідомі раніше грані діяльності В.Вшелячинського, А.Хибінського, М.Щупачкевич, К.Тарнавської та ін.

Вперше досліджено особливості комплектування бібліотек львівських музичних інституцій та окремих колекціонерів в контексті діяльності їх фундаторів.

Наукові висновки є результатом величезної дослідницької роботи з реконструкції процесу формування колекцій на основі опрацювання джерел за період з 1591 до 1939 року: систематизовано 78 нотних колекцій або їх фрагментів бібліотеки ЛНМА, встановлено і описано понад 5700 прижиттєвих видань композиторів XVIII–XIX ст., укладено науковий каталог давніх видань з колекції бібліотеки, створено наукові коментарі до нього, при цьому авторові довелося працювати з виданнями на 15 мовах. Крім того, перекладено з польської та опубліковано матеріали невідомих листів Н.Бернацького, О.Полінського, С.Невядомського, А.Хибінського до ГМГ, а також перекладено з чеської і опрацьовано добірку газетних матеріалів про першу гастрольну подорож львівського «Бояна» до Праги у 1898 р.

Відповідно до чітко визначених мети, завдань, об'єкта та предмета дослідження, детально розкритої і професійно класифікованої об'ємної джерелознавчої бази дисертацію логічно структуровано у чотири розділи, що послідовно розкривають проблематику роботи: «Принципи систематизації львівських нотних колекцій ЛНМА ім.М.В.Лисенка у світлі досягнень сучасної бібліографії», «Витоки колекціонування нот у Львові», «З історії бібліотеки ЛНМА ім.М.В.Лисенка», «Основні колекції бібліотеки ЛНМА ім.М.В.Лисенка».

Перший розділ охоплює питання методологічного дискурсу та принципів дослідження. Визначення дефініцій, одиниці колекціонування, методів атрибуції років видань, дослідження маргіналій спирається на критичне опрацювання наукової і довідкової літератури.. Вражає проведена автором кропітка науково-аналітична робота з вивчення 107 000 видань, рукописів і рукописних копій, в результаті котрого відокремлено від основного фонду 47 546 стародруків і систематизовано в 78 колекцій. Особливе значення приділено зібранням окремих колекціонерів і тих інституцій, що відіграли визначну роль у становленні та розвитку професійного музичного життя Львова. Обрана автором система первинної (жанрової) і вторинної (походження) класифікації нот у колекції дала можливість виявити зумовленість функціонування зібрань і окремих примірників у певному суспільному середовищі Львова і Галичини.

У другому розділі, присвяченому витокам колекціонування нот у Львові, розкриваються історико-культурні обставини виникнення мережі нотних бібліотек у Львові, їх зв'язок з розвитком багатоконфесійної церковної музики, домашнього музикування, концертно-гастрольного життя міста, з відкриттям нав-

чальних закладів, друкарень та музичних товариств. На основі конкретних прикладів зібрань автором зроблений висновок, що «збирання львівських нотних колекцій аж до їх кінцевої посілості у бібліотеці ЛНМА тривало впродовж кількох століть; штампи і автографи на нотах свідчать, що вони як спадок перейшли з найрізноманітніших джерел: від окремих музикантів та родин до великих інституцій – концертних і музично-громадських товариств, музичних навчальних закладів, театрів» (с. 28 дисертації). Це дає підставу розглядати нотні колекції ЛНМА як віддзеркалення стану культурно-мистецького розвитку Галичини та Львова як її центру.

У третьому розділі, присвяченому історії бібліотеки ЛНМА, наведені цікаві матеріали щодо об'єднання баз бібліотек різних інституцій Львова і окремих колекціонерів у фонди ЛНМА. Особливої уваги заслуговують документи, що свідчать про фальсифікацію історії музичної культури України засобами вилучення наказами Головліту під гаслами «шкідлива», «націоналістична», «формалістична» і т.п. десятків тисяч творів українських композиторів, та патріотична науково-бібліографічна діяльність перших бібліотекарів ЛДК, яким вдалося зберегти та увічнити життя вилучених видань.

У четвертому розділі «Основні колекції бібліотеки ЛНМА ім.М.В.Лисенка», ґрунтовно науковому та інформативно різноманітному, розкритий зміст та історико-культурологічна цінність різних нотних зібрань: колекції автографів, що охоплює 600 імен композиторів і виконавців; колекції ранніх церковних видань XVI–XVIII ст., що свідчать про розвиненість музичної науки при львівських монастирях; колекцій таких інституцій, як: Товариства Св.Цецилії (1826–1829), Галицького (Польського Музичного Товариства (1838–1939), Інституту Музикології Львівського університету (1912–1939), хорових Товариств Львова другої половини XIX ст. «Гармонія», «Лютня», «Ехо», «Боян», що віддзеркалюють їх національно-патріотичну спрямованість, суспільно-просвітницьку діяльність, історичні і мистецькі явища в житті Львова; приватні колекції В.Вшелячинського, К.Тарновської і М.Щупачкевич як свідчення яскравої концертно-виконавської і педагогічної діяльності їх власників.

У висновках кваліфіковано і обґрунтовано підсумовуються результати проведеного культурологічно-бібліографічного аналізу основних нотних колекцій бібліотеки ЛНМА ім. М. В. Лисенка, накреслюються шляхи подальшого наукового вивчення нотного зібрання бібліотеки, котре є одним з найбагатших в Україні і Європі. Представлене дослідження є першим етапом наукового опрацювання нотних колекцій ЛНМА, осмислення і доведення їх державної, європейської і світової значущості.

Достовірність висновків дисертації забезпечується ґрунтовною теоретико-методологічною базою дослідження, використанням сукупності методів: аналітичного, систематичного, історико-культурологічного, хронологічного, бібліографічного, а також ґрунтовністю джерелознавчої бази, що вражає своєю документаль-

ною достовірністю та об'ємністю кількості використаних джерел з різних галузей знань, котрі забезпечують міждисциплінарний характер дослідження.

Проведене дослідження є суттєвим внеском у наукову розробку проблем введення вітчизняних культурних цінностей до світового інформаційного простору, істотного доповнення українських та світових каталогів давніх видань і рукописів, визначення культурної цінності унікальних нотних колекцій як пам'яток історії України, зокрема Галичини і Львова. Представлене дослідження накреслює шляхи подальшого пошуку в галузі наукового опрацювання архівних і бібліотечних документів як історико-культурних цінностей України, адже майже кожна репрезентована в дисертації колекція може стати предметом окремого дослідження. Результати роботи можуть бути використані в лекційних курсах з історії і теорії культури, історії музики для студентів вищих навчальних закладів, у бібліографічній роботі працівників архівів і бібліотек.

Підкреслюючи позитивні риси дослідження І.М.Антонюк, зверну увагу на деякі дискусійні аспекти дисертації, з приводу яких цікаво отримати міркування автора.

Відзначаючи глибоку джерелознавчу аналітику дисертації в галузі бібліографії, побажаємо автору більше уваги приділити у першому розділі «Принципи систематизації львівських нотних колекцій ЛНМА ім.М.В.Лисенка у світлі досягнень сучасної бібліографії» аналізу документів діяльності Міжнародної асоціації музичних бібліотек, архівів і документальних центрів (IAML), яка репрезентує в своїх каталогах RISM, RILM, RIPM, RidIM і періодичному виданні «*Fontes Artis Musicae*» найновіші досягнення музичної бібліографії.

Вражаючи масштабність представленого дослідження, що охоплює майже чотири століття в хронологічних межах і 78 нотних колекцій за обсягом досліджуваного матеріалу, природно привела в четвертому розділі дисертації «Основні колекції бібліотеки ЛНМА ім.М.В.Лисенка» до переважання над аналітикою описовості та інформативного підходу у викладенні матеріалу. Можливо автору доцільно було б обмежитися більш детальним аналізом меншої кількості колекцій.

На с. 6 автореферату автор зазначає: «В ході дослідження проаналізовано понад 107 000 видань, рукописів і рукописних копій. В результаті відокремлено від основного фонду 47546 стародруків, що стали складовими 78 колекцій. ... Колекції охоплюють твори композиторів від 1591 до 1939 року». Не зрозуміло, як твори композиторів ХХ ст. попали до стародруків?

Якщо в тексті дисертації на с. 5 мета дослідження слушно визначена як «реконструювання цілісної мережі давніх нотних колекцій бібліотеки ЛНМА ім.М.Лисенка як дзеркала музичного життя Львова», то в авторефераті (с. 2) в мету включені й методи дослідження: «комплексний аналіз нотних фондів бібліотеки ЛНМА ім.М.Лисенка».

У визначенні новизни отриманих результатів (с. 6–7) автор докладно, розгорнуто і достовірно виявляє внесок представленого дослідження у мистецтво-

знавство, але, на жаль, недостатньо уваги приділено історико-культурологічному аспекту роботи, не зважаючи на те, що дійсно заслугою автора є аналіз нотних колекцій бібліотеки ЛНМА ім.М.Лисенка у світлі історико-культурного процесу Галичини і Львова. Це яскраво відображено у розділі 2 «Витоки колекціонування нот у Львові» та у розділі 3 «З історії бібліотеки ЛНМА ім.М.В.Лисенка».

Потребує уточнення оформлення списку використаних джерел, особливо архівних документів, відповідно до вимог ВАК України (Як Правильно оформити дисертацію та документи атестаційної справи. – К.: Редакція ВАК України, 2004. – С. 65).

Але окремі зауваження не впливають на загальну високу оцінку дисертації. В цілому дисертація І.М.Антонюк є закінченим самостійним, оригінальним і актуальним дослідженням, яке заслуговує публікації, в тому числі й додатки, які містять цінну інформацію про львівські нотні фонди. Матеріали дисертаційної роботи дістали достатнє висвітлення у наукових виданнях. Автореферат повністю відбиває основний зміст дисертації.

## **1.2. Відзив на дисертаційне дослідження Бедакової Софії Вікторівни «Художньо-естетичні здобутки «празької школи» в контексті творчих пошуків українських композиторів Галичини кінця ХІХ – першої половини ХХ століття» на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.01 – теорія та історія культури**

Об'єктивна значущість надбань української музичної культури складає невичерпне джерело мистецтвознавчих досліджень, зокрема це стосується творчості композиторів Галичини, яка в кінці ХІХ – першій половині ХХ століття стає духовним центром українців. З іншого боку, в Празі зосереджуються найкращі інтелектуальні сили української еміграції, і в першій третині ХХ століття Прага, поряд з Харковом, Києвом і Львовом, посідає місце одного з головних осередків українського культурного, наукового та суспільно-політичного життя.

В умовах нових історико-культурологічних реалій останнього десятиліття ХХ – початку ХХІ століття перед українознавством постала потреба концептуального переосмислення підходу до української національної культури, усвідомлення її причетності до європейських художніх цінностей. В цьому відношенні дисертаційне дослідження С.В.Бедакової складає актуальне надбання вітчизняної культурології і мистецтвознавства як концептуальне вираження універсальних естетичних чинників національного мистецтва в їх проекції на загальносвітові пріоритети.

Спираючись на музикознавчі праці, що висвітлюють творчість окремих композиторів, мистецьких шкіл і напрямів, які склали підґрунтя художньо-естетичних здобутків «празької школи» і творчих пошуків митців Галичини, С.В.Бедакова комплексно в площині культурологічного дослідження розглядає досягнення «празької школи» у сферах композиції, виконавства, музикології і педагогіки з проекцією на становлення композиторської і виконавської шкіл Галичини наприкінці ХІХ – першої половини ХХ ст. Комплексність бачення предмета в наукових та художньо-естетичних виявленнях стала методологічним принципом культурологічних досліджень сьогодення. Комплексний підхід, реалізований автором в дисертації, сприяв виявленню інтеркультурних діалогів, синтезу національних традицій та новоевропейських течій.

Актуальність та наукова новизна дослідження С.В.Бедакової полягає у творенні цілісної концепції розвитку «празької школи» як провідного мистецько-культурного центру Європи, що сприяв взаємовпливу та збагаченню західноєвропейських і слов'янських традицій, утвердженню художніх здобутків Галичини в європейському контексті.

Розглянемо детальніше зміст роботи, що складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури та джерел у кількості 167 найменувань, в т.ч. 24 іноземними мовами.

У першому розділі поданий аналіз джерельної бази дослідження, що виявив багатоаспектність матеріалів, які стосуються філософського, історичного, культурологічного, мистецтвознавчого, музикологічного і педагогічного ракурсів вивчення проблеми. Продемонстрована автором історична динаміка вивчення художніх процесів музичної культури Галичини спирається на спрямованість дослідження музичних явищ від проблем загальної історії української та чеської музики до бібліографічного принципу аналізу мистецьких взаємовпливів, які відбувалися між різними національними традиціями та новоєвропейським експериментуванням митців.

На основі аналізу і систематизації музикознавчих досліджень чеських (З.Неєдли, О.Шоурека, Л.Куби) і українських (М.Загайкевич, Й.Волинського, Ю.Булки, М.Черепаніна, Л.Кияновської, О.Мартиненко) вчених автором виявлені провідні напрями вивчення проблеми: історико-культурологічний, музикознавчий та джерелознавчий.

Другий розділ «Празька школа та її роль у музичному житті Європи кінця XIX – початку XX століття» охоплює досить подовжений і плідний період розвитку чеського музичного мистецтва, який генерує соціокультурні трансформації суспільства майже на протязі 90 років. Поставлене С.Бедаковою завдання ускладнює вирішення проблеми, яка потребує глибокого історико-культурологічного аналізу. Разом з тим на основі вивчення великого масиву документального матеріалу, в т.ч. періодичних видань 1910–1936 рр. («Діло», «Музичний вісник», «Українська музика», «Шляхи», «Вікна», «Slavoj», «Dalibor», «Hubedni Listy» та ін), автор спромоглася довести, що Прага завдяки активному концертному, театральному, освітньому та художньо-творчому життю стає східноєвропейським центром формування музичного професіоналізму. Особливої уваги заслуговує подана в дисертації характеристика виконавського мистецтва музикантів Праги зазначеного періоду.

Мистецтвознавчий аналіз діяльності і творчості видатних представників празької школи Л.Яначека, В.Новака, Й.Сука, Й.Ферстера, О.Недбала, проведений в дисертації, надає можливості представити генеруючі ідеї дослідження в синкретичній єдності концептуального, феноменологічного та технологічного компонентів. Автор доводить, що композиторська і педагогічна діяльність видатних чеських митців «утворила фундамент розвитку національної професійної композиторської освіти початку XX ст. ..., увібравши найпрогресивніші елементи естетичного змісту епохи й визначила розвиток музичного професіоналізму як в Європі, так і в Україні, який визначився передусім зрілістю музичного мислення (способи застосування методів симфонічного розвитку, інтонаційної трансформації фольклорної обробки, стилістичних та образно-жанрових модифікацій, дотримання принципів музичної драматургії тощо)» (с. 87–88 дисертації).

У третьому розділі «Художньо-естетична спрямованість творчих пошуків українських композиторів празького періоду» розвідки автора охоплюють дос-

лідження творчості двох поколінь українських митців – В.Барвінського та Н.Нижанківського, а також представників молодшої генерації – М.Колесси, З.Лиська, Р.Сімовича, С.Туркевич-Лісовської та інших. Дослідження проводиться в площині виявлення впливу «празької школи» на становлення композиторської майстерності українських митців, доведення творчого засвоєння чеського досвіду в самобутній діяльності видатних музикантів Галичини.

Автор переконливо доводить це положення на прикладі аналізу творчості В.Барвінського, зазначаючи, що композитор опановує стилістику європейського романтизму, зберігаючи національні традиції українського пісенного мелосу.

У характеристиці творчості Н.Нижанківського автор дисертації цілком співпадає з визначенням самого В.Барвінського, виголошеного маестро в «Рефераті по смерті Н.Нижанківського» щодо непересічності його композиторського здобутку: «Те, що залишив нам Композитор (Нижанківський) криє в собі стільки високоякісних і непроминаючих цінностей, що ставить Його в передові ряди кращих українських сучасних композиторів. ... У своїх учнів клав Новак великий натиск на національний стиль, опертий на фольклорі даного народу. Під впливом Новака Нестор Нижанківський більш органічно зблизився до проблем національного напрямку» [В.Барвінський. Реферат по смерті Нестора Нижанківського. – Відділ формування музичного фонду НБУВ. – Фонд А.Гнатишина].

На прикладі аналізу творчості В.Барвінського і Н.Нижанківського як представників першої генерації празької школи в Галичині автор переконливо доводить типовий для українського мистецтва синтез кількох виразових систем, що характеризує нову модель переосмислення класичних і романтичних традицій в неокласичному і неоромантичному спрямуванні при збереженні національної оригінальності.

Формування нової професійної композиторської школи Галичини розглядається автором дисертації на прикладі діяльності молодшої генерації українських митців, які відчули вплив празької школи, – М.Колесси, З.Лиська, Р.Сімовича, С.Туркевич-Лісовської. Ознаки таких музичних напрямів, як: модернізм, експресіонізм, неокласицизм і неофольклоризм – є типовими для новаторського експериментаторства зазначених композиторів. Важливо, що, узагальнюючи спільні характеристики творчості композиторів галицької школи, С.Бедакова виявляє індивідуальні риси, притаманні окремим діячам, підкреслюючи їх непересічність, зокрема в творчості М.Колесси – вміння об'єднати модерні звучності і класичні прийоми з глибинним розумінням гуцульського й лемківського фольклору, своєрідне втілення рис імпресіонізму на українському ґрунті у творчому здобутку Р.Сімовича.

Заслуговують на увагу висновки автора щодо впливу празької школи на формування індивідуального композиторського стилю М.Колесси, Р.Сімовича, З.Лиська, С.Туркевич-Лісовської, які, за висловом С.Бедакової, «репрезентують

модерно-фольклорний напрям із тяжінням до неокласицизму та неофольклоризму». Автор доводить, що саме на творчості молодшої генерації українських композиторів особливо позначився вплив празької школи, зокрема В.Новака, в тяжінні до символічності, метафоричності, використанні імпресіоністичних гармоній і фарб (с. 152–153 дисертації).

В результаті проведеного дослідження доведено вплив празької школи на формування засад музичного професіоналізму на Галичині наприкінці ХІХ – у першій половині ХХ століття. Ця проблема вперше стала темою окремого дослідження. Виявлено, що зміст впливу на формування композиторської майстерності українських композиторів полягав в інтеграції традицій різних музичних культур в контексті європейських творчих пошуків на рубежі ХІХ і ХХ століть, що сприяло опануванню митцями Галичини художньо-естетичних ідеалів новітньої музики на тлі національної самобутності. Показано шляхи засвоєння інноваційного і класичного досвіду європейського мистецтва, його інтеграції в українську музичну культуру як складову частину світового художньо-естетичного здобутку. Проведене дослідження є суттєвим внеском у наукову розробку актуальної проблематики міжнаціональних культурних зв'язків, нової інтерпретації української культури у загальному контексті європейського мистецтва.

Результати дисертаційної роботи можуть бути використані культурологами у подальшому дослідженні феномена «національна композиторська і виконавська школи», у виявленні особливостей процесу формування художньої культури східноєвропейського регіону. Матеріали дисертації можуть збагатити навчальні курси з української та зарубіжної музики, зокрема з проблематики становлення та розвитку міжнаціональних культурних зв'язків.

У цілому високо оцінюючи дисертаційну роботу, в дискусійному плані висловимо ряд зауважень і побажань.

Перше зауваження стосується джерельної бази дослідження. Відзначаючи як позитивне введення автором до наукового обігу рідкісних, друкованих матеріалів із української і зарубіжної періодики, які раніше не були опубліковані в нашій країні, треба підкреслити, що яскравіше відтворити картину розвитку музичної культури Галичини з виявленням нових фактів допомогло би вивчення автором неопублікованих рукописних архівних документів, що характеризують музикознавчу, композиторську і просвітницьку діяльність митців Галичини празького періоду. Це архів М.Грінченка, що зберігається в рукописних фондах ІМФЕ ім. М.Рильського. В його архіві знаходиться багато цікавих матеріалів, пов'язаних з Галичиною в контексті зазначеного дослідження: сценарії радіопередач «Музика в Галичині», списки музичних творів, Програми концертів з розгорнутими анотаціями, ноти з присвятою М.Грінченку, листи музичних діячів Галичини. Щодо постаті В.Барвінського та його музикознавчих розвідок, значний інтерес становить рукопис його «Реферату по смерті Нестора Ніжанківського», що зберігається в НБУВ у фонді особистого архіву визначного

українського митця Андрія Гнатишина, цитати з якого вже наводились рецензентом у виступі. Крім того, на жаль, автор дисертацій не використовує вже опублікованих рукописних матеріалів В.Барвінського у виданні: Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини: Дослідження, публіцистика, листи / Упоряд. В.Грабовський. – Дрогобич: Коло, 2004.

Побажаємо автору також ознайомитись з неопублікованими архівними документами Н.Ніжанківського і З.Лиська періоду їхньої діяльності у Високому українському педагогічному інституті імені М.Драгоманова в Празі в 1920–30-ті рр., де вони викладали, поряд з видатними українськими вченими Д.Чижевським, М.Чиколенком, В.Січинським, Ф.Стешком, Ф.Якименком: ЦДАВО України. – Ф.3972. – Оп.1. – Од. зб. 268 «Особиста, справа викладача-акомпаніатора Лиська Зіновія»; – Од. зб. 273 «Особиста справа доцента Ніжанківського Нестора». Про значення діяльності Високого українського педагогічного інституту в Празі, де активно працювали Н.Ніжанківський і З.Лисько, свідчить архівний документ ЦДАВО «Реферат, присвячений діяльності інституту в зв'язку з п'ятирічним його існуванням» (Ф. 3972. – Оп.1. – Од. зб. 80): «Український педагогічний інститут не має подібної собі школи ні на заході, ні на сході. ... Вона сполучає в собі вимоги західноєвропейських факультетів та вищих музичних шкіл ... при університетах» [арк. 29].

Більш ретельного вивчення потребують також музикознавчі праці З.Лиська з рукописного відділу Львівської наукової бібліотеки імені В.Стефаніка, про які побіжно згадує автор на с. 21 дисертації: Матеріал до побудови музики: Рукопис: Прага. – ЛНБ ім. В. Стефаніка; Відношення музики до поезії: Рукопис. – Прага. – Там само; Музичний ритм в поезії Шевченка: Рукопис: – Прага: – Там само.

На жаль, в дисертації С.Бедакової на знайшли відображення деякі останні дослідження, зокрема докторська дисертація Л.Кияновської (згадується лише її навчальний посібник «Українська музична культура»), розвідки Р.Мисько-Пасічник та інші.

Наступне зауваження стосується характеристики творчості галицьких композиторів харківським митцем Валентином Костенком, творчість якого на протязі багатьох десятиліть була забороненою в радянській повоєнній Україні. На с. 12 дисертації зазначено: «Спрощеність підходів була властива деяким подальшим оглядовим нарисам і статтям (1926, 1928) харківським композитором і музикознавцем В.Г.Костенком». По-перше, в роботі С.Бедакової немає посилань на праці В.Костенка, а в його музикознавчій праці «Народна пісня та музика українська» (Харків: Рух, 1928. Перевидання: Валентин Костенко. Музикознавчі праці. Статті. Матеріали. – К.: Центрмузінформ, 1996) зазначено: «Барвінський зараз працює в інструментальній галузі, тобто на найменш розробленій ділянці галицької музики, і досяг певних творчих результатів» [с. 54].

Автор не уникнула в роботі стилістичних недоліків і деяких помилок, зокрема у написанні прізвища відомої української дослідниці С.Павлишин.

У музикознавчих аналізах творів чеських і українських композиторів С.Бедакової подекуди присутня описовість і деякий вплив авторів попередніх досліджень (с. 95, 115 дисертації).

Але окремі побажання і дискусійні положення не применшують теоретичного і практичного значення наукової праці С.Бедакової. Представлена дисертація є безумовно оригінальним і самостійним дослідженням, яке є певним внеском в українське мистецтвознавство, в теорію та історію культури. Зміст автореферату і публікацій, серед яких і монографія автора, віддзеркалюють положення дисертації. Теоретичні положення дослідження мають певну перспективу для їх подальшого розвитку.

### **1.3. Відзив на дисертаційне дослідження Микуланинець Лесі Михайлівни «Становлення та розвиток професійної музичної культури Закарпаття другої половини ХХ століття: етнокультурні аспекти» на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури**

Актуальність дисертації Микуланинець Л.М. «Становлення та розвиток професійної музичної культури Закарпаття другої половини ХХ століття: етнокультурні аспекти» зумовлена необхідністю проведення регіональних досліджень та недостатньою розробленістю проблем вивчення культури Закарпаття. В основу дослідження Микуланинець Л.М. поклала проблему вивчення особливостей формування та розвитку професійної музичної культури Закарпаття в аспекті міжкультурної взаємодії та етнокультурологічних чинників. Дисертація написана літературною мовою, основні її концепції ґрунтовно аргументовані.

Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає в наступних позиціях:

- вперше у вітчизняному мистецтвознавстві здійснено комплексний аналіз професійного музичного мистецтва Закарпаття другої половини ХХ століття;

- уточнено поняття «етнос» та «етнокультура» з метою обґрунтування та використання етнокультурного підходу у мистецтвознавчих дослідженнях регіонального спрямування;

- на основі вивчення творчих здобутків митців і учених Закарпаття, архівних матеріалів і періодичних видань виявлено етнокультурні особливості професійного музичного мистецтва регіону;

- визначено та охарактеризовано етапи формування професійного музичного мистецтва Закарпатської області;

- у результаті здійсненого комплексного аналізу закономірностей і специфічних особливостей розвитку професійного музичного мистецтва Закарпаття виділено основні етнокультурні чинники його становлення;

- розкрито процес формування музичної освіти регіону, який відбувався під впливом різних національних шкіл та поліетнічних традицій закарпатського народного виконавства;

- виявлено особливості концертного життя області у контексті етнокультурного становлення професійного музичного мистецтва Закарпаття;

- висвітлено діяльність провідних мистецьких колективів Закарпатської обласної філармонії у контексті їх впливу на формування етнокультурної специфіки;

– у науковий обіг введено архівні джерела та документи, що сприяли виявленню нових фактів з культурного життя Закарпаття (матеріали газетної періодики, які висвітлюють особливості гастрольно-концертного життя, статuti Закарпатської обласної державної філармонії, Закарпатського обласного відділення хорового Товариства УРСР, Обласного відділу у справах мистецтв при закарпатському облвиконкому та персоналій, які зробили вагомий внесок у розвиток регіонального мистецтва).

Достатньо глибоко і переконливо висвітлюється перший розділ дисертації «Теоретико-методологічні основи дослідження» (25 с.), в якому аналізуються сучасні етнокультурологічні концепції, уточнюються поняття «етнос», «етнокультура» та «етнокультурологія», а також здійснюється огляд основних регіональних досліджень та висвітлюються прогалини, які існують у вивченні професійної музичної культури Закарпаття.

Другий розділ дослідження «Соціокультурні умови становлення та розвитку професійної музичної культури Закарпаття другої половини ХХ століття» (38 с.), в якому висвітлюється процес формування нового соціокультурного середовища у краї, особливості становлення професійної музичної культури на Закарпатті, подається її періодизація, виявляються основні етнокультурологічні чинники, які мали вирішальний вплив на формування музичної культури краю, а також розкривається процес розвитку освіти, театру, образотворчого мистецтва та бібліотечної справи.

Найважливішим у дисертаційному дослідженні Микуланинець Л.М. є третій розділ «Діяльність мистецьких колективів у вимірах етнокультурологічного розвитку професійної музичної культури Закарпаття» (89 с.), в якому висвітлюються основні творчі принципи діяльності філармонії та провідного колективу – Закарпатського народного хору, а також процес формування та провідні засади закарпатської композиторської школи. Дослідник підкреслює, що даній композиторській школі притаманне злиття специфіки національного в музиці з професіональними традиціями музичної культури Західної Європи та вітчизняного мистецтва.

Микуланинець Л.М. було опрацьовано 243 джерела з проблеми дисертації. Цінним у дослідженні є введення до наукового обігу архівних матеріалів Державного архіву Закарпатської області, особистих архівів провідних музикантів краю, а також їх інтерв'ю, в яких викладені основні творчі ідеї та погляди, що віддзеркалюють сутність музичної культури Закарпаття і стають джерелом її пізнання.

Оскільки дисертація присвячена становленню та розвитку професійної музичної культури Закарпаття другої половини ХХ століття, то ватро було б розкрити і процес формування та розвитку професійної музичної освіти і освітніх закладів у краї.

Дослідження Л.Микуланинець має наукову новизну і практичну значущість, відкриває перспективи для подальшого вивчення професійної музичної культури Закарпаття та інших регіонів України.

Зміст роботи відповідає паспорту спеціальності 26.00.01 – теорія та історія культури та вимогам дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства.

Микуланинець Леся Михайлівна взяла участь у семи міжнародних науково-практичних конференціях та семінарах, з проблеми дисертаційного дослідження опублікувала шість статей у фахових виданнях, затверджених ВАК України.

#### **1.4. Відзив на дисертаційне дослідження Смирнової Тетяни Василівни «Культурно-мистецьке життя Волині доби Просвітництва (кінець XVIII – початок XIX ст.)» на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури**

Всебічний науковий аналіз процесів, що відбувалися наприкінці XVIII – початку XIX ст. на території Волині, відзначається актуальністю. Тому цілком логічно, що дана проблема викликає зацікавлення багатьох науковців. При цьому фрагментарність історичних розвідок, відсутність фундаментальних праць із досліджуваної теми, де було би викладено цілісну історико-культурологічну картину розвитку культурно-мистецьких процесів Волині даного періоду, потребує створення комплексного знання щодо даної проблеми в історичній науці.

В умовах нових соціокультурних реалій останнього десятиліття XX – початку XXI століття перед історичною наукою постала потреба концептуального переосмислення підходу до тлумачення культурно-мистецьких процесів Волині доби Просвітництва, теоретичного усвідомлення і практичного запровадження прогресивного досвіду минулого. В цьому відношенні дисертаційне дослідження Смирнової Тетяни Василівни має суттєве значення для вітчизняної історії та культурології як концептуальне вираження універсальних естетичних чинників національної культури в їх проекції на загальносвітові пріоритети. Зважаючи на відсутність узагальнюючих досліджень, які б давали комплексне уявлення про культурно-мистецьке життя Волині кінця XVIII – початку XIX ст., історико-культурологічна реконструкція культурно-мистецьких процесів доби Просвітництва, які заклали сприятливі умови для формування національних культур та обміну духовними цінностями між народами Західної й Східної Європи, актуальна для прогнозування нових інформаційних моделей сучасного світового цивілізаційного процесу.

Дисертація Т.В. Смирнової характеризується достатньо високим науковим рівнем, достовірністю й обґрунтованістю наукових положень, висновків і результатів. Їх забезпечує насамперед методологічне вірне застосування комплексу наукових підходів і методів: системно-структурного, історичного, логічного, історіографічного, джерелознавчого, статистичного.

Високий рівень достовірності одержаних результатів забезпечується також ґрунтовною джерельною базою і опорою автора на провідні наукові ідеї попередників, що працюють у різних напрямках вітчизняної гуманістики.

Дослідження спирається на багату джерельну базу. Тут використано різні види історичних джерел, систематизованих у два підрозділи «Списку використаних джерел»: «Неопубліковані» та «Опубліковані». Варто наголосити на залученні до дисертаційної роботи матеріалів Рівненського обласного краєзнавчого музею, зокрема колекції «Бібліотека князів Любомирських», котрі стали

основним джерелом даного дисертаційного дослідження. Також у дисертаційній роботі використані документи Центрального державного історичного архіву України, Державного архіву Житомирської області, фонди НБУ ім. В.І. Вернадського, ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України, Наукової бібліотеки Львівського національного університету ім. І. Франка, відділів іноземної літератури Рівненської державної обласної бібліотеки та Львівської державної обласної універсальної наукової бібліотеки. Загалом дисертантка проаналізувала значну кількість історичних джерел та архівних матеріалів. Не менш важливою складовою дослідження стало вивчення опублікованих документальних матеріалів, періодичних видань, а також епістолярної спадщини кінця ХІХ ст. – початку ХХ ст.

Дисертація має логічну структуру, що базується на обґрунтованому науковому апараті: на належному рівні сформульовано об'єкт, предмет, мета, завдання, коректно і виважено окреслено територіальні та хронологічні межі дослідження, визначено специфіку Волині, де на початку ХІХ століття відбувалася модернізація всіх сторін суспільного життя, а саме: зростала громадська активність, прискорювався розвиток промисловості, виробництва та сільського господарства. Провідною стала ідея просвітництва, що сприяло розширенню мережі навчальних закладів. Масове започаткування мистецьких колекцій у маєтках польських магнатів було пов'язане із формуванням ідеології Просвітництва. Відповідно до окресленої автором концепції дослідження визначено його структуру, побудовану за проблемно-хронологічним принципом. Концепція дослідження є науково виваженою і коректною.

Розглянемо детальніше зміст роботи, що складається зі вступу, трьох розділів, висновків, додатків і списку використаних джерел у кількості 458 найменувань, в т.ч. 78 архівних документів.

У першому розділі «Теоретико-методологічні аспекти вивчення проблеми» поданий аналіз джерельної бази дослідження, що виявив багатоаспектність матеріалів, які стосуються філософського, історичного, культурологічного, архівознавчого ракурсів вивчення проблеми, висвітлено теоретико-методологічні засади дослідження. Продемонстрована автором історична динаміка вивчення процесів, які відбувалися в культурно-мистецькому житті Волині в кінці 18 – на початку 19 ст., спирається на спрямованість дослідження від проекцій загальної історії національної культури до критичного аналізу наукових розвідок за проблемно-тематичним принципом.

У другому розділі «Історичний контекст культурно-мистецьких процесів на Волині кінця ХVІІІ – початку ХІХ ст.» проаналізовано суспільні, економічні, релігійні, соціальні та політичні умови, які склалися у Волині в досліджуваній період. Зазначена особлива роль ідей Просвітництва у становленні культурно-мистецького життя Волині.

У третьому розділі «Науково-освітня, меценатська та мистецька діяльність волинської еліти доби Просвітництва» проаналізовано розвиток освіти,

науки, культури і мистецтв Волині, виявлено роль місцевої та польської аристократії, меценатів в культурно-мистецькому житті, у збереженні та примноженні української культурної спадщини.

Робота Т.В. Смирнової привертає увагу аналізом таких культурно-мистецьких осередків Волині, як: магнатські маєтки Волині на прикладі Романа графа Іллінського, Рівного і Дубна князів Любомирських, Млинова графа Ходкевича та ін. Особливо розгорнуто висвітлено приватну бібліотеку князів Любомирських у м. Рівному, сформовану за структурою ідеальної приватної бібліотеки XVIII ст. У дисертації виявлено головні характеристики просвітницької діяльності польських магнатів, сутність якої полягала у створенні культурно-мистецьких осередків в межах власних резиденцій.

Дисертація Т.В. Смирнової «Культурно-мистецьке життя Волині доби Просвітництва (кінець XVIII – початок XIX ст.)» є актуальним, кваліфікованим і значущим для подальшого розвитку вітчизняної історичної науки дослідженням, має істотне практичне значення, оскільки може бути використане при розробці спецкурсів, навчальних програм, підручників та посібників, лекційних курсів з історії української та зарубіжної культури, культури Волині, історії мистецтва, меценатства.

Результати дисертаційного дослідження, отримані Тетяною Василівною, достовірні, відрізняються новизною у сенсі розвідки важливої, майже недослідженої українськими науковцями проблеми, а саме: вперше у вітчизняній історичній науці здійснена спроба комплексного аналізу та оцінки впливу ідей доби Просвітництва на формування культурно-мистецьких процесів на Волині кінця XVIII – початку XIX ст.. Важливо, що в процесі дослідження було залучено до наукового обігу маловідомі матеріали фондів Рівненського обласного краєзнавчого музею (РОКМ) – колекцію «бібліотека князів Любомирських», досліджено приватну родову бібліотеку князів Любомирських у м. Рівному, проаналізований внесок просвітителів і меценатів Волині у розвиток освіти та мистецтва, зокрема виявлені особливості функціонування мистецьких колекцій на Волині у зазначений період, що сприяло історико-культурологічній реконструкції мистецького життя регіону.

Вважаю обґрунтованим висновок автора про те, що на Волині кінця XVIII – початку XIX ст. формувалися передумови для розгортання широкого культурно-просвітницького руху, який отримав розвиток вже у другій половині XIX ст. на території усієї України.

Незаперечним є особистий внесок дисертанта, самостійний та інноваційний характер мають основні наукові висновки дисертації і рекомендації автора. Слід відзначити широкий спектр додатків, що доповнюють і ілюструють зміст дисертації.

Автореферат повністю відповідає змісту дисертації, розкриває її основні положення, дає адекватне уявлення про особистий внесок здобувача, наукову і

практичну значущість дисертації. Його структура, наповнення і оформлення відповідають вимогам ВАК України.

Основні наукові положення, висновки і рекомендації дослідження викладено у 14 публікація, у тому числі у трьох публікаціях у фахових виданнях.

Високо оцінюючи результати дослідження Т.В. Смирнової, слід висловити деякі зауваження і побажання.

1. Інколи виклад матеріалів дисертації має дещо описовий характер і не містить власної думки автора.

2. Варто було б розширити географію наукових публікацій у фахових виданнях.

3. Для більш детальної характеристики освітньої галузі Волині досліджуваного періоду доречно було б вивчити інші навчальні заклади, окрім Кременецького ліцею та закладу для глухонімих в Романові, наприклад: Володимирський колегіум, Любарську василіанську школа та ін.

4. Відзначаючи як позитивне опрацювання та введення автором до наукового обігу значної кількості документів з архівів Києва, Рівного Житомира і Львова, побажаємо автору також збагатити джерельну базу дослідження матеріалами з архівів інших обласних центрів України, а також зарубіжжя.

5. Як побажання висловимо доцільність продовження дослідження культурно-мистецького життя Волині доби Просвітництва у ричищі порівняльного аналізу культурно-мистецьких процесів у Західній і Східній Україні.

Зазначені зауваження і побажання мають, однак, дискусійний характер і не знижують позитивного враження від виконаної Т.В. Смирновою дисертаційної роботи. Отже, дослідження є самостійним, цілісним, завершеним й актуальним за проблематикою.

### **1.5. Відзив на дисертаційне дослідження Лисенко Яніни Олегівни «Радянські просвітницькі технології 50–70-х рр. ХХ ст. в контексті українських культурних традицій (на матеріалі Дніпропетровщини)» на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури**

Зміцнення державності України на сучасному етапі нерозривно пов'язане з подальшим реформуванням її соціальної та національно-культурної політики, одним з основних чинників якої є широке впровадження мистецтва у процеси виховання самосвідомості українського народу і розвитку громадянського суспільства. Безперечною роллю у цьому процесі відіграє створення найбільш оптимальних механізмів втілення вітчизняної моделі просвіти в галузі музики. Особливої актуальності набуває потреба наукового узагальнення відповідного історичного, культурологічного, мистецького досвідів, розробки пропозицій щодо вдосконалення організаційної системи музичного просвітництва, що призведе до найбільш ефективної та оптимальної реалізації її можливостей в сучасній Україні.

Наукові розвідки подій та явищ, які мають вплив на формування феноменів культури та освіти, що існували у певні періоди історії окремої держави і на певному локальному рівні, мають суттєве значення для загального оцінювання соціального та культурного рівнів будь-якого державного утворення. Наведене свідчить про актуальність теми дисертаційного дослідження як з точки зору висвітлення подій і явищ в новітній історії української музики, так і з позиції необхідності покращення ситуації, що характеризує духовний стан сучасного суспільства, можливостей використання історико-культурного та мистецтвознавчого досвіду Придніпров'я для розвитку музичного просвітництва у незалежній Україні.

Зазначимо, що багато аспектів музичного просвітництва та його історичного досвіду, особливо на рівні окремих регіонів нашої держави, залишаються невикористаними в реальній практиці культурного розвитку. Значна кількість питань залишається дискусійними, фактично немає фундаментальних теоретичних розробок цієї проблематики. Саме відсутність належного комплексного дослідження історико-культурних та мистецтвознавчих засад музичного просвітництва Дніпропетровщини у 50–70-ті рр. ХХ ст. підтверджує актуальність представленого дисертаційного дослідження.

Важливо відзначити, що для розгляду історико-культурних, мистецтвознавчих аспектів музично-просвітницької політики на Дніпропетровщині у період хрущовської «відлиги», напрямків і змісту здійснення музично-просвітницької діяльності мистецьких та культурно-просвітницьких закладів Дніпропетровщини у 60–70-ті рр. ХХ ст. авторка використовує матеріали Державного архіву Дніпропетровської області (далі – ДАДО), більшість з яких введено до наукового обігу вперше.

Мета, завдання, об'єкт і предмет дослідження сформульовано логічно і послідовно.

Для розв'язання поставлених завдань використовувались такі методи дослідження: діалектичний, системний, історичний, формально-логічний і спеціальні методи наукового пізнання (порівняльний, статистичний, соціологічний, комплексний). За допомогою діалектичного методу музичне просвітництво досліджувалося у контексті загальних умов його становлення і розвитку; системний аналіз було покладено в основу визначення поняття музичного просвітництва, його місця в історії та культурі України; історичний метод дозволив розглянути події та факти з дотриманням хронології, відзначити особливості історичних джерел, які висвітлюють музично-просвітницьку діяльність у Придніпров'ї на окремих етапах історії Радянської України. Шляхом аналізу та синтезу досліджувалися організаційні механізми забезпечення музичного просвітництва, засади діяльності державних органів та установ культури; формально-логічний метод дозволив виявити ознаки провідних понять та категорій, провести їх класифікацію та систематизацію, тлумачити певні положення; використання порівняльного методу надало можливість виявити загальну динаміку розвитку музичного просвітництва у Придніпров'ї у 50–70-х рр. ХХ ст.; статистичний метод застосовувався для підрахунку кількісних показників – певних культурних заходів, чисельності просвітницьких установ тощо; соціологічний метод дозволив зібрати та обробити інформацію, оцінити деякі соціальні фактори – визначення відповідності інтересів певних соціальних груп України встановленим механізмам впровадження музичної культури, існуючих перешкод тощо; метод комплексного підходу надав змогу сформулювати наукові визначення, прикладні положення, рекомендації.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше, на основі архівних джерел, проведено комплексний аналіз музичного просвітництва на Дніпропетровщині у 50–70-х рр. ХХ ст.; обґрунтовано науково-теоретичні висновки, які розкривають сутність музичного просвітництва як самостійного виду культурної діяльності, тенденції його розвитку, духовного та виховного впливу на суспільство; сформульовані наукові рекомендації щодо вдосконалення музичної освіти в Україні:

– розкрито поняття «музичне просвітництво» як специфічний різновид культурної діяльності суспільства та професійних митців, спрямований до формування самосвідомих індивідуумів – представників різних соціальних груп через систему емоційних почуттів, які викликаються безпосередньо музикою і сукупністю базових теоретичних знань та уявлень про неї;

– висвітлено історію музичного просвітництва у контексті загального розвитку української музичної культури кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. На основі архівних матеріалів ДАДО досліджено культурно-просвітницьку діяль-

ність державної хорової капели «Зоря» м. Дніпропетровська, яка існувала з 1925 по 1928 рр. і вважалася одним з найкращих мистецьких колективів УРСР;

– узагальнено досвід музичного просвітництва у сфері естетичного виховання 50–70-х рр. ХХ ст., виявлені його позитивні і негативні тенденції на прикладі Дніпропетровщини, у тому числі – зміщення акцентів з виховання – поширення знань – на обслуговування-розваги у вільний час, помилкове розуміння музично-просвітницької діяльності як складової частини організації відпочинку, його історичних та соціально-культурних наслідків;

– виокремлено серед організаційних засад музичного просвітництва у вимірах ідеологічної доктрини «культура належить масам» як провідні: 1) використання музики як засобу політичної пропаганди та агітації в умовах посилення морального і політичного тиску на інакодумців; 2) збільшення ролі музичного просвітництва як соціального засобу виховання суспільства відповідно до здебільшого декларативних програмних документів КППС та КПУ.

– доведено, що основними формами музично-просвітницької політики на Дніпропетровщині у період хрущовської «відлиги» були: діяльність спеціальних освітніх та культурних установ, які готували професійних музикантів та поширювали музичну культуру; робота закладів культури, завдяки яким представники різних верств населення брали безпосередню участь у розвитку музичної культури через самодіяльність; творчість композиторів та музикантів.

Серед засобів музичного просвітництва періоду хрущовської «відлиги» на Дніпропетровщині провідними можна вважати: проведення спеціальних заходів щодо пропаганди світової, української радянської, класичної та масової музики: концертів, фестивалів, музичних вечорів, оглядів художньої самодіяльності, народних гулянь, свят, лекцій-концертів тощо. Незважаючи на ідеологічні заборони, в умовах десталінізації поширився інтерес до української національної класичної та сучасної музики, народної пісні, що у свою чергу, сприяло збереженню та подальшому розвитку української музично-культурної спадщини у Придніпров'ї.

– виокремлено, в яких формах здійснювалась музично-просвітницька діяльність мистецьких і культурно-просвітницьких закладів. Доведено, що ця діяльність віддзеркалювалась суттєвістю змін, які відбувались в ідеології радянського просвітництва, що позначалось на посиленні ролі музично-освітніх закладів та зростанні тотального контролю за змістом навчально-просвітницьких програм, в яких пропагувались принципи так званого комуністичного світогляду.

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів полягає у тому, що вони надають можливість виокремити теоретичні проблеми музичного просвітництва, розглянути історичні засади його розвитку на Придніпров'ї; роблять певний внесок у визначення змісту та напрямів вдосконалення просвітницької діяльності в сфері музичного мистецтва. Наукові положення, рекомендації та висновки дисертації можуть бути використані, зокрема, при написанні

наукових праць, читанні лекційних і спеціальних курсів з історії української музики, історичного краєзнавства та мистецтвознавства, у науково-дослідній роботі, у практичній діяльності щодо організаційного забезпечення музичної просвіти в Україні.

Робота складається зі вступу, двох розділів, шести підрозділів, висновків, семи додатків, списку використаних джерел та літератури (313 найменувань). Загальний обсяг роботи – 229 сторінки, з них 168 сторінок становить основний текст.

У першому розділі «Музичне просвітництво як історичне та соціокультурне явище», що містить три підрозділи, в яких розглядається музичне просвітництво як різновид культуротворчої діяльності, історія музичного просвітництва у характеристиках загального розвитку української музичної культури кінця ХІХ – першої половини ХХ ст., музичне просвітництво у контексті естетичного виховання 50–70-х рр. ХХ ст.

Як позитивне, треба відзначити, що музичне просвітництво в дисертації розглядається як один з видів культуротворчої діяльності з декількох позицій: а) філософсько-естетичної; б) загально-культурницької; в) історичної; г) державно-правової.

Культуротворчу діяльність загалом та музичне просвітництво, як невід’ємну її частину, можна вважати збудованими на виникненні, закріпленні й розвитку позитивних емоцій індивідуумів та соціальних груп. Метою цієї діяльності вважаємо вдосконалення сфери естетичного виховання через формування у свідомості людини та суспільства уявлень про прекрасне, неминуще, вічні духовні цінності. Україна має власний, досить цікавий історичний досвід розвитку музичного просвітництва як окремого виду культуротворчої діяльності, заснованого на зближенні фундаментального музичного мистецтва з естетичними запитами народу. Дисертант робить важливий висновок, що навіть у сучасний період наступу масової культури, з усіма її позитивними й негативними рисами, класичне, позбавлене спрощення й профанування музичне просвітництво, повинно обіймати одне з провідних місць у культурі держави, в діяльності митців-професіоналів і перш за усе – у сфері виховання самосвідомості української нації.

Досліджуючи музичне просвітництво, автор звертає увагу на таку важливу складову як сучасна державно-правова регламентація пріоритетів, мети і завдань естетичного виховання у сучасній Україні. На основі оглядового аналізу нормативних актів зауважується, що більшість положень проаналізованих нормативних актів залишаються декларативними і на даний час. Отже, функції естетичного виховання поступово на себе перетягує індустрія масової культури, що на погляд дисертанта, має більш негативний, аніж позитивний вплив на формування естетичних смаків, світогляду та свідомості нації. Констатується, що в силу політичних негараздів, які переслідують Україну упродовж останніх ро-

ків, питання належної реалізації чинних положень щодо регулювання культурного й естетичного виховання громадян, а тим більше – нових законодавчих підходів до проблеми, знаходяться у стані занепаду.

Музичним просвітництвом у широкому розумінні справедливо пропонується вважати специфічний різновид державної культуротворчої діяльності та діяльність професійних митців – діячів музичної освіти і мистецтва, спрямовану на формування самосвідомих індивідуумів громадянського суспільства через систему емоційних почуттів, які викликаються безпосередньо музикою та сукупністю базових теоретичних знань і уявлень про неї. Музичне просвітництво у громадянському суспільстві повинно виконувати такі органічно поєднані функції: 1) загально-естетичну; 2) науково-просвітницьку; 3) виховну; 4) соціальну.

Цікавими, на погляд рецензента, є виявлені архівні матеріали про існування та діяльність на Дніпропетровщині державної хорової капели «Зоря», яка була організована відповідно до постанови Дніпропетровського окружного виконавчого комітету від 13 листопада 1925 р. і за два з половиною роки свого існування з напівааматорського колективу виросла до солідної художньо-культурно-політичної організації і розташувалась серед найкращих мистецьких закладів УРСР. Одночасно з концертуванням капела проводила й велику громадську роботу серед клубних та сільбудівських хорів, надаючи їм методичні поради та репертуар народних та революційних пісень, брала активну участь у проведенні революційних та громадських свят. Можливо припустити, що цю культурно-просвітницьку установу було ліквідовано, або ж вона ще невеликий час продовжила свою діяльність та була закрита у першу хвилю сталінських репресій на Дніпропетровщині у 1930–1933 рр.

В розділі проводиться огляд розвитку духовного життя України, складних й неоднозначних процесів, перебудови майже усіх суспільних інститутів, особливо тих, які виявили себе найактивнішим інструментом впливу на масову свідомість і проходили під гаслами боротьби з наслідками сталінізму.

Досліджується протистояння різних ідеологічних підходів та оцінок щодо існуючих моделей суспільного устрою, які підігрівалися критикою їхнього змісту у пресі та періодичних виданнях.

У проекції на ті контрасти, що використовували різні сторони як аргументи своєї правоти, обґрунтовувалась також необхідність доведення самодостатності саме соціалістичного способу життя.

Ці фактори виявилися одними з вирішальних, що призвели до широкого наступу в Україні наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. «масової культури».

У другому розділі «Музичне просвітництво Дніпропетровщини у 50–70-х роках ХХ ст.», що складається з трьох підрозділів розглядаються організаційні засади музичного просвітництва у вимірах ідеологічної доктрини «культура належить масам», форми і засоби здійснення музично-просвітницької політики на Дніпропетровщині в період хрущовської «відлиги», напрямки та зміст здійс-

нення музично-просвітницької діяльності мистецьких і культурно-просвітницьких закладів Дніпропетровщини 60–70-х років ХХ ст.

На основі вивчення архівних матеріалів дисертантом на прикладі Дніпропетровської області у вимірах ідеологічної доктрини «культура належить масам» виявлені наступні організаційні засади музичного просвітництва: 1) використання музики як засобу політичної пропаганди та агітації в умовах посилення морального і політичного тиску на інакодумців; 2) збільшення ролі музичного просвітництва як соціального засобу виховання суспільства відповідно до здебільшого декларативних програмних документів КПРС та КПУ.

За матеріалами Державного архіву Дніпропетровської області, на початку періоду хрущовської «відлиги» (1953) в Дніпропетровській області нараховувалося чотири середніх музичних навчальних заклади, музичне училище, технікум культурно-освітніх працівників, театральне та художнє училища.

Так, Дніпропетровське музичне училище, окрім підготовки спеціалістів з середньою музичною освітою, займалося діяльністю з пропаганди музичних знань та естетичного виховання. Тільки упродовж 1960–1961 навчального року силами викладачів та учнів було проведено 66 лекцій-концертів та 90 концертів. До читання лекцій та виступів у концертах залучалися учні музично-теоретичного та виконавського відділень училища.

У 1960 р. при Дніпропетровському музичному училищі ім. М. Глинки було організовано музичну школу для дорослих, яка працювала на громадських засадах. В ній навчалося 20 учнів-передовиків виробництва. Всі учні вивчали спеціальність та теоретичні предмети – музичну грамоту, теорію музики, сольфеджіо, музичну літературу та загальне фортепіано.

До 1956 р. в області було 20 дитячих музичних шкіл (далі – ДМШ), а до 1958 р. їх кількість зросла до 23. До 1960 р. в Дніпропетровську було відкрито 12 філіалів музичних шкіл для дітей при загальноосвітніх навчальних закладах.

За досліджуваними даними, в області працювало 5 театрів, з них – один театр ляльок. До 1958 р. нові приміщення у центрі Дніпропетровська одержали театр російської драми ім. М. Горького, театр ляльок, реконструйовано театр української драми ім. Т. Шевченка. Театральними установами проводилася значна культурно-просвітницька робота. Так, упродовж 1956 р. театрами було показано 1784 вистави (без театру ляльок), з них 1214 – п'єси радянських авторів. З підготовлених за рік 19 нових вистав 14 – за п'єсами радянських авторів. Український театр ім. Т. Шевченка та російський драматичний театр ім. М. Горького працювали над п'єсами місцевих авторів М. Печеніжського, Б. Нікуліна, М. Голубева, Г. Смулянської.

У повоєнні роки Дніпропетровське відділення Спілки композиторів України. У доробку композиторів були твори для духових оркестрів, ансамблів інструментальної та вокальної музики. Так, творчість В. Сидоренка була представлена піснями «Вірність», «Тануть сніги», «Проліски», а М. Шерстюка – пісня-

ми «Ой, тебе кохаю я», на слова П. Голубничого та «Осілля пісня» на слова Д. Демерджі. Піснею «Місто моє» був відомий павлоградський композитор П. Чулков. У репертуарі колгоспу ім. М. Калініна Новомосковського району, яким керував самодіяльний композитор М. Наумов були його пісні «Зіронька донецька» та «Пісня про рідне село». Композитор В. Бровченко написав пісню «Про Новомосковськ», а Р. Кацова – пісню «Нехай плинуть важкі тумани».

У розділі досліджуються також проблеми і недоліки, які існували у системі музичного просвітництва Дніпропетровщини. Так, у багатьох загальноосвітніх школах області співи та музику викладали люди, які не мали спеціальної освіти, знань предмету та навіть слуху, голосу.

З метою поліпшення підготовки кадрів освітян та інших спеціалістів, обласне хорове товариство пропонувало ряд заходів, у тому числі: відкриття у Криворізькому педагогічному інституті музично-педагогічного факультету з метою підготовки спеціалістів з вищою музичною освітою; відкриття в Нікопольському педагогічному училищі музично-педагогічного відділення для підготовки спеціалістів з середньою музичною освітою; відкриття на загальнонауковому факультеті Дніпропетровського державного університету музично-педагогічного відділення з перспективою його подальшого перетворення у консерваторію або музично-педагогічний інститут; висунуто клопотання перед Міністерствами освіти та культури УРСР про збільшення набору на диригентсько-хорове відділення Дніпропетровського музичного училища ім. М. Глінки та Криворізького музичного училища. З проханням про перетворення Дніпропетровського музичного училища у музично-педагогічний інститут керівництво області зверталось до першого секретаря ЦК КПРС М. Хрущова.

Серед пропозицій з організації позашкільної роботи по музично-естетичному вихованню дітей найбільш слухними були: організація дитячої філармонії на базі Дніпропетровського Палацу піонерів; утворення у м. Дніпропетровську та Кривому Розі юнацьких симфонічних оркестрів з метою організації повноцінної оркестрової практики учнів; започаткування роботи зразкового дитячого хору при Інституті вдосконалення вчителів; клопотання перед Урядом УРСР про заснування хорової школи-інтернату у м. Дніпропетровську.

Існували також проблеми організаційно-побутового характеру. До початку війни у Дніпропетровську працювали театри: опери та балету, музичної комедії, юного глядача, два драматичних театри.

На думку дисертанта, основними формами музично-просвітницької політики на Дніпропетровщині у період хрущовської «відлиги» були: діяльність спеціальних освітніх та культурних установ, які готували професійних музикантів та поширювали музичну культуру; робота закладів культури, завдяки яким представники різних верств населення брали безпосередню участь у розвитку музичної культури через самодіяльність; творчість композиторів та музикантів. Серед засобів музичного просвітництва періоду хрущовської «відлиги», на

Дніпропетровщині, провідними можна вважати: проведення спеціальних заходів щодо пропаганди світової, української радянської, класичної та масової музики: концертів, фестивалів, музичних вечорів, оглядів художньої самодіяльності, народних гулянь свят, лекцій-концертів тощо. Незважаючи на ідеологічні забобони, в умовах десталінізації поширився інтерес до української національної музики, народної пісні, класичних творів українських композиторів, що у свою чергу, сприяло збереженню та подальшому розвитку української музично-культурної спадщини у Придніпров'ї.

Аналізуються архівні дані, за якими у другій половині 60-х – на початку 70-х рр. на Дніпропетровщині працювало 6 середніх спеціальних навчальних закладів системи Міністерства культури УРСР, три музичних училища, театральне, культурно-просвітницьке та художнє із загальним контингентом – 1565 осіб на денній формі навчання. Щороку училища області випускали 450 молодих спеціалістів, 10 % випускників-відмінників рекомендувалися педагогічними радами для вступу у музичні ВНЗ. Середніми спеціальними навчальними закладами Дніпропетровщини, відділами культури проводився прийом молоді на навчання за кошти колгоспів та радгоспів з метою утворення системи постійних кадрів на місцях. Провідну роль у системі музичної освіти області відіграло Дніпропетровське музичне училище.

У 70-ті рр. на Дніпропетровщині музично-просвітницьку діяльність здійснювали також колективи ДМШ та вечірніх музичних шкіл. Подальше зростання кількості цих шкіл, постійне поліпшення їх роботи й розширення кола учнів були визначені як найважливіші завдання у досліджуваній період.

Отже, основними напрямками здійснення музично-просвітницької діяльності мистецьких і культурно-просвітницьких закладів Дніпропетровщини у 60–70-ті рр. ХХ ст. були: 1) розвиток музичної освіти на рівні середніх та середніх спеціальних навчальних закладів; 2) методико-педагогічна та методична діяльність щодо впровадження нових форм та засобів навчання; 3) просвітницька та популяризаторська діяльність установ мистецтва та культури (музичних навчальних закладів, театрів, філармонії, тощо).

Очевидно також, що її змістом можна вважати формування соціалістичного та комуністичного світогляду широких мас шляхом впливу на їх свідомість через музику як специфічний та унікальний засіб.

Отже у загальному підсумку зазначимо, що в дисертації окреслено перспективи вдосконалення системи музичного просвітництва, найбільш ефективною й оптимальною реалізації його можливостей в Україні:

1. Обґрунтовано поняття «музичне просвітництво» як вид культуротворчої діяльності, яке характеризується в дисертації як ідеологічно зорганізована концептуальність. Її презентує система різних культурних форм, теоретично обґрунтованих так і практично спрямованих на розвиток відповідних до цієї концептуальності соціальних якостей культурного життя.

2. Висвітлено етапи розвитку музичного просвітництва в різних регіональних вимірах тих тенденцій, які визначали становлення цієї концептуальності в музичній культурі на українських теренах наприкінці XIX – початку XX ст. Концепти українського просвітництва незважаючи на зовнішні впливи «Російська імперія» та «Річ Посполита» формувались у формі адаптації як до власних традицій, так і тих ціннісних адаптацій, що сформували на початку XX ст. родовий досвід їх використання з позиції регіональної самодостатності: географічної, природної, історичної, соціальної, загальнокультурної. Все це посилювало вагу в них акцентів на збереження народних традицій та орієнтирів на масову психологію, побутовий устрій, ознаки місцевої самосвідомості та ідеології, тобто те, що складає основу культурної пам'яті про «ми – образ».

Визначено основні ідеї, що спрямували ідеологію музичного просвітництва у 50–70-ті рр. XX ст., динаміка розвитку цих ідей дозволяє відтворити процес, складовими якого є етапи, в яких виявляла себе радянська ідеологія. У 50-ті роки її ключовим концептом була боротьба за радянський патріотизм «братського народу як його символу». У просвітницьких формах цей концепт тлумачився як інструментарій цього патріотизму (русифікація духовної атмосфери українського суспільства з метою подальшого зростання «українських тенденцій», посилення цензури).

У 60-ті роки просвітництво тлумачиться як система громадських і культурних установ, завдання якої виконувати класово зорієнтовані засади відповідно до ідеалів, що пропагувалися в цей період «оспівування вільної творчої праці», її героїки, громадською психологією радянського періоду, який гармонійно поєднував у своєму житті громадські та особисті інтереси. Відповідно до такої просвітницької ідеології пропагується мистецтво соцреалізму з ознаками партійності і демократизму, і засуджуються будь-які буржуазні прояви у вигляді естетики техніцизму. Саме в цей період простежується активізація до проблем естетичного виховання з курсом на художню творчість мільйонів «кампанії відродження самодіяльної художньої творчості», спроби стерти соціальний бар'єр між ним та професійною творчістю. Проте «жити і творити для народу» обмежувалось показовими загальносоюзними заходами, репертуаром масової пісні та хорових творів урочистого характеру. Прояви просвітницьких ініціатив з регіональною забарвленістю контролюється зверху і знизу різними органами управління культури.

У 70-ті роки музично-просвітницька діяльність остаточно підпадає під вплив політичного керівництва. Вона обмежується сферою вільного часу, формалізується і набуває вигляду системи, штучно скорегованої відповідно до стратегії і тактики, визначеного центром (науково-дослідницьким інститутом в Москві). В цей період посилюється також суб'єктивізм таких втручань з боку партійно-керівних органів у вигляді регламентацій тем мистецьких творів, соціалізації наглядних установ за просвітницькою діяльністю, підтримка з

їхнього боку аматорства, її розповсюдження та тиражування зразків молодіжної творчості у вигляді фольклорних ВІА, помірної українізації професійного та самодіяльного музичного мистецтва.

Інструментом «духовного» очищення від наслідків «відлиги» стала тотальна «партизація» управлінських структур всіх соціокультурних інституцій.

Музичне просвітництво зводиться до єдності навчання та освіти майбутніх фахівців як працівників нової історичної спільноти – радянського народу. Домінує системний підхід та полювання мистецькими заходами до почуттів мас. Музика трансформується у форму ілюстрації життя цієї нової спільноти. Музичне просвітництво остаточно втрачає освітньо-виховні функції, які спрямовані на демонстрацію регіонально-культурної самодостатності і трансформується в один із засобів політтехнологій.

4. Визначено організаційні засади музичного просвітництва, які використовувалися в період ідеологічної доктрини «культура належить масам». Після смерті Сталіна зростає вага української теми в лекціях-концертах та репертуарі районних будинків культури, особливу функцію виконують агітбригади, завданням яких була музична просвітницька діяльність у вигляді концертів художньої самодіяльності, розважальних заходів з їх позитивними й негативними рисами. Як позитивний аспект, відбулося залучення представників багатьох верств населення тогочасної України до отримання музичної освіти (початкової та спеціальної). Інший аспект зводився до розуміння музично-просвітницької діяльності як складової валеології та органі відпочинку загалом. Всі ці фактори призвели до широкого наступу і «масової культури» в Україні в кінці ХХ – на початку ХХІ ст.

Виділено специфіку організаційних засад, а саме у межах цієї ідеологічної доктрини, де провідними ідеями були наступні: використання музики є форма пропаганди; музичне просвітництво є соціокультурний засіб виховання суспільства в умовах колишнього СРСР; музичне просвітництво є системою централізованої координації та контроль сфери музичного мистецтва й просвіти в Україні. Підкреслюючи актуальність представленої роботи, її теоретичну і практичну значущість, опору на архівні матеріали, більшість з яких вперше введена до наукового обігу, зазначимо основний недолік, присутній у дослідженні, – переважання описовості над аналітичним підходом та подекуди стилістична недосконалість тексту дисертації.

Проте сформульовані недоліки не впливають на загальну високу оцінку дисертаційного дослідження Я. Лисенко.

## **1.6. Відзив на дисертаційне дослідження Зуєва Сергія Павловича «Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова)» на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.01 – теорія та історія культури**

Історія світової культури свідчить про закономірний характер періодичного виходу національного мислення того чи іншого народу у світовий простір. На рубежі тисячоліть, у XXI ст. відзначається «космічний ритм» національного буття України. Сьогодні в Україні відбувається становлення єдиного музичного простору як складової світової інформаційної інфраструктури. В українському мистецтві спостерігаються процеси регіоналізації та децентралізації, зумовлені розпадом колишнього Радянського Союзу, поєднуються протилежні тенденції: з одного боку, радикально змінюється зміст сезонного концертного життя в наслідок зменшення державного фінансування сфери культури, з іншого, – ми стаємо свідками небувалого вибуху фестивального руху, який охопив всю територію України. Творчість композиторських шкіл міст і регіонів знаходить відображення в програмах фестивалів, що проводяться у відповідних містах. Сьогодні українські композитори та виконавці не можуть не враховувати реалії фестивального руху, який завдяки потужним рекламним кампаніям забезпечує мистецтвознавчий і загальногромадський резонанс у засобах масової інформації.

За роки незалежності у вітчизняній музичній культурі активізувалися центробіжні процеси. Поруч з Києвом як найбільшим культурним центром України, постали Львів, Одеса, Харків. Тут проводяться акції, що унаочнюють прагнення регіонів мати свої фестивалі. Завдяки прямим безпосереднім контактам їх організатори запрошують провідних композиторів і виконавців світу, а також репрезентують вітчизняні мистецькі школи. Міжнародні музичні фестивалі відіграють суттєву роль в українській культурі, сприяють активізації музичного життя держави. Саме вони є найважливішими чинниками утвердження України у світі як країни високорозвиненої музичної культури. За роки незалежності вони стали її візитними картками і невід'ємною приналежністю.

Феномен фестивалю в сучасному культурному просторі активно досліджується вітчизняними мистецтвознавцями і культурологами. Визначилися і основні об'єкти фестивальної критики: столичний «Київ Музик Фест», одеські «Два дні та дві ночі», львівські «Контрасти». Відсутність відповідних досліджень узагальнюючого характеру, а також нагальність виявлення зв'язків між фестивалем («Харківські асамблеї») і місцем його проведення як частиною культурного простору зумовили актуальність представленої роботи. Складність завдання пояснюється тим, що сучасний фестивальний рух від нас ще не дистанційований у часі. Виникає проблема сприйняття та аналізу його як явища, що відбулося.

Важливо відзначити, що, прагнучи усвідомити зв'язок між фестивалем і місцем, де він проводиться, автор займає позицію «дослідника-семіотиста», який семіотизує об'єкт свого дослідження – семіосферу Харкова.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що автором вперше зібрано, систематизовано та проаналізовано значний за обсягом фактологічний матеріал, який стосується особливостей розвитку фестивального процесу в культурному ландшафті України періоду 1990-х – 2000-х років. Автор здійснює спробу вивчення феномену фестивалю як продукту семіосфери міста, базуючись на широкому залученні теорій просторової семіотики, коли, поряд із історичним методом дослідження, застосовуються ландшафтно-герменевтичний і семіотичний методи. У роботі визначено специфіку семіосфери Харкова на основі ґрунтового аналізу «інформаційного багажу» міста, в тому числі й активно функціонуючих у його культурному просторі міфів. Уперше розроблені та застосовані критерії визначення позиційного рівня фестивалів у культурному просторі України.

Дисертантом критично проаналізовано великий обсяг наукової літератури з проблеми дослідження. Теоретичну базу дисертації складають праці з філософії, історії, культурології, мистецтвознавства і музикознавства. Спираючись на роботи з семіотики, зокрема цілий шерег текстів Ю.Лотмана, та теорію ландшафтно-герменевтики В.Каганського, автор тлумачить міську культуру як сукупність мовних систем, кодів і текстів. В дисертації визначені основні поняття, що характеризують культурний простір як семіотичну систему: мова, текст, метатекст, інтертекстуальність, комунікація. Виявлені фактори, що характеризують статус фрагменту культурного ландшафту. Конкретизовано структуру міської культури як семіотичного механізму, що генерує інформацію. Виявлено значення міфології як активно функціонуючого елемента семіосфери міста.

«Харківський текст» інтерпретується у дослідженні як частина українського простору, де тривають процеси самоідентифікації регіонів і міст, та «як пострадянське утворення, що обумовлює вагомість структурних особливостей СРСР» (с. 44 дисертації). Докладно характеризується специфіка міської аури: чітко зазначаються фізичні реалії, діагностується елемент гігантоманії у культурному просторі, простежуються міграційні процеси, розвиток музичної сфери.

На особливу увагу заслуговує виведена в дисертації система критеріїв визначення позиційного рівня фестивалю у культурному просторі, на основі якої вдалося створити «узагальнюючу схему діючої моделі «Харківських асамблей».

Разом з визначенням позитивних рис роботи виникає ряд запитань до дисертанта, які можливо спонукають його до подальших розвідок.

1. Порівнюючи чітко визначені завдання дослідження з його результатами, викладеними у висновках, складається враження в необхідності їх конкретизації відповідно до проведеної дослідної роботи, її новизни і вагомості.

2. Загалом роботу відрізняє певна єдність методології та матеріалу: ознаки «проросійськості» міста фіксуються відповідними теоретичними концепціями В.Каганського, але деякою мірою відчутна тенденція до їх абсолютизації без належного критичного обговорення. Наведемо характерний приклад з дисертації: регіон, за В.Каганським, – своєрідна «особистість» (с. 53) і «водночас об'єкт і суб'єкт» (с. 17). Таким досить метафоричним визначенням в роботі віддається перевага перед традиційною музикознавчою дефініцією, яка міститься у дослідженні Т. Мартинюк «Історико-теоретичні аспекти взаємовідношень географічних та соціокультурних чинників у явищі регіональної музичної культури», де характеризується поняття «регіон як інтегрована цілісність, що створюється взаємодією гео- та соціокультурних компонентів». Безперечно, освоєння та використання суміжної або «іншогогалузевої» методології має свій евристичний потенціал, але реалізувати його практично неможливо без допомоги традиційних аналітичних практик.

3. Виникає ще одне принципове заперечення, що пов'язане з певним характером семіотичних досліджень, яким притаманне в деякій мірі применшення значення людського фактору в мистецтві, тобто не «місто продукує фестиваль», а конкретні люди.

Зазначені зауваження не впливають на сутність і не знижують рівня отриманих теоретичних і практичних результатів. Дисертаційна робота виявляє високу наукову культуру Зуєва С.П., його схильність до культурологічних узагальнень.

Дослідження Зуєва С.П. без сумніву збагачує сучасну культурологічну науку і має вагомий практичний потенціал щодо застосування у навчальних курсах теорії та історії культури, історії сучасної музики. Автореферат та публікації повно відтворюють зміст дисертації.

### **1.7. Відзив на дисертаційне дослідження Яцкова Олександра Васильовича «Музыкальная культура Крыма первой половины XX века в аспектах регионики» на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво**

Спрямованість дисертації О.В. Яцкова на відтворення процесів становлення і розвитку музичної культури Криму зумовлює її актуальність, оскільки сучасна інтерпретація культури України передбачає вагомість відкриття мистецького простору з перспективи периферії через урахування автономних локальних моделей розвитку, які на сьогодні залишаються малодослідженими. Наукові розвідки музичної культури на конкретному локальному рівні, зокрема Криму, комплексний аналіз якої відсутній у мистецтвознавчих дослідженнях, мають суттєве значення для загальної оцінки соціокультурного статусу держави.

Відкриття різних пластів соціокультурного простору (концертне життя, музична освіта, композиторська творчість) в їх взаємодії через урахування особливих умов регіону складає наукову новизну дослідження.

В дисертації чітко визначені об'єкт, предмет, мета і завдання дослідження, що ґрунтуються навколо висвітлення самобутнього розвитку музичної культури Криму, яка характеризується вагомим внеском у загальнокультурний контекст України.

Необхідно відзначити ґрунтовну методологічну базу і джерелознавчі методи дослідження. Дисертант спирається на висновки і сучасні досягнення у галузі мистецтвознавства, музикознавства, історії, культурології, теорії культури. Джерельну базу дослідження склали архівні матеріали державних установ Сімферополя, Ялти, приватні архіви діячів культури, численна періодика XX століття, пов'язані з культурологічним аспектом досліджуваної теми.

Джерелознавчий пошук дисертанта навів його на віднайдення та введення до наукового обігу архівних документів, газетної і журнальної періодики.

Віднайдені матеріали дозволили дисертанту відтворити панораму музичного життя Криму зазначеного періоду, проаналізувати шляхи становлення та розвитку професійних форм музичної культури регіону. Музичне життя Криму в його професійних формах періоду XX століття вперше спеціально досліджується як цілісний об'єкт культури регіону.

В дисертації визначено основні етапи становлення та розвитку музичної освіти і композиторської творчості у рідній соціально-культурних звершеннях у Кримському регіоні першої половини – середини XX століття. Розкрито діяльність Симферопольської філармонії та здійснено оцінку культурно-мистецьких надбань досліджуваного регіону.

Дисертація О.В.Яцкова відкриває перспективи подальшого дослідження сучасних культурно-мистецьких проектів Криму другої половини XX–XXI століть в умовах процесів глобалізації.

Позитивно оцінюючи представлену роботу, висловлю деякі побажання:

– потребують уточнення назва «музична культура» і хронологічні межі дослідження: адже в дисертації не охоплені всі форми, а хронологія сягає майже всього ХХ століття;

– доцільно ввести аналіз нових регіональних досліджень (Т. Бурдейна-Публіка, Л. Микуланинець, О. Кавунник та ін.);

– бажано у вступі виокремити джерельну база дослідження;

– потребує вдосконалення бібліографічний опис архівних матеріалів відповідно до сучасних вимог;

– зазначена концепція «поліетнічності і взаємодії різних культурних традицій у Кримському регіоні» (с. 52), на жаль, недостатньо розкрита у другому розділі;

– текст і назви розділів містять окремі помилки і стилістичні недоліки, які не впливають на загальне позитивне враження від представленої роботи.

Дисертація О.В. Яцкова «Музыкальная культура Крыма первой половины ХХ века в аспекте регионики» має теоретичне і практичне значення, відповідає вимогам щодо актуальності та наукового рівня виконання.

## Розділ 2

### Теорія мистецтва

#### **2.1. Відзив на дисертаційне дослідження Некрасова Юрія Івановича «Комплексний підхід до формування виконавської майстерності піаніста» на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво**

Актуальність дисертації Ю. І. Некрасова полягає у творенні цілісної концепції формування виконавської майстерності піаніста та технології його фортепіанної підготовки, зорієнтованої на синкретичну єдність духовного розвитку особистості, музично-виконавського мислення і мистецтва інтерпретації. В цьому відношенні дисертаційне дослідження Ю.І.Некрасова складає актуальне надбання нової галузі виконавського музикознавства як концептуального вираження універсальних естетичних чинників.

Вперше в українському музикознавстві автор дослідження визначає комплексний метод як поняття виконавського музикознавства в його орієнтації на професійну підготовку піаніста-фахівця, що зумовлено єдністю музично-творчої і дослідницької діяльності в аутентичному виконавстві, емансипацією інтерпретатора в певних напрямках поставангардної музики, методологічністю дій піаніста, історично закладених механікою самого інструмента, що спричинює виявлення в особі виконавця психологічних вимірів альтернативного порядку. Комплексний метод оволодіння фортепіанною грою вперше трактується як ієрархія розумово-аналітичних в якості ведучих і емоційно-спонтанних зусиль. Комплексність виступає в дисертації як методологічний підхід у дослідженні феномена виконавської майстерності піаніста.

Вперше комплексність діяльності піаніста-фахівця розглядається з позицій компенсативності художньої творчості, що походить від естетики

Г.Гегеля, і виявляється в проголошенні комплексного методологічного навчання як компенсативного за своєю соціально-психологічною природою естетичного процесу. Приваблює проголошена автором установка «на неоренесансний універсалізм особистості фахівця, який органічно втілює музичнійську компенсативність цих особистих ознак музиканта-професіонала у спрямуванні на ідеальні цінності буття, ... виводить на містичну складову музикантського фаху» (с. 172 дисертації).

Вперше комплексність реалізації музично-творчої діяльності виконавця-педагога пропонується формуванням музикологічних знань, доповнених музично-критичними і музикознавчо-аналітичними навичками, що зумовлено сучасними вимогами аутентичного виконавства, інтерпретаторської унікальності та імпровізаційно-алеаторичного самовиявлення артиста.

Вперше представлене трактування наочно-зорових моментів як складових піаністичних абстракцій у звучанні музики. На відміну від «шкільної» прикладної виконавської теорії технологічного спрямування на репетиційний тренінг в дисертації методологічним чинником фахівської піаністичної майстерності виступає екстраполяція репетитивних рухів-засобів в аналітичне мислення, декодування психологічних типологій як композиторського, так й виконавського мислення, жанрово-стильових моделей творчості різних націй, епох-періодів, виконавських шкіл.

Важливо, що об'єктом музикознавчого аналізу в зазначеному аспекті теоретико-виконавського дослідження постали твори П.Хіндемита, О.Скрябіна, виконавські інтерпретації Г.Гульда, М.Грінберга, які доповнюють і розширюють сучасне трактування мистецтва композиторської творчості та інтерпретації.

Внеском Ю.І.Некрасова в музикознавство є розкриття суті комплексного підходу до формування виконавської майстерності піаніста як інтегративного духовного феномену, що функціонує у синкретичній єдності його концептуального, феноменологічного та технологічного компонентів. Сукупність представлених генеруючих ідей сприяє сходженню виконавця від пізнання музичних явищ, осягнення їхньої сутності до творчого переломлення у контексті особистісного сприйняття і трансляції у комунікативних актах музичного виконання. Зазначена сукупність ідей охоплює виконавську майстерність в її онтологічних, феноменологічних, психологічних, естетичних і технологічних аспектах.

Розширене бачення змісту виконавської майстерності піаніста через комплексний метод пізнання-мислення-виконання і потенціал єдності виконавця-дослідника, імпровізатора-аранжувальника та педагога-духовника складає оригінальний характер музикознавчого дослідження Ю.І.Некрасова. Вважаємо, що цілісність і системність методології аналізу виконавської майстерності, представленої в дисертації Ю.І.Некрасова, відповідає концептуа-

льним положенням філософії (Г.Гегель, П.Флоренський), сучасного виконавського музикознавства (В.Медушевський, О.Маркова), фортепіанної педагогіки (М.Грінберг), етимологічному і онтологічному баченню проблеми. Це ідеї евристичності виконавства, артистичної парціальності виконавської діяльності в музичній комунікації (інтелектуалізм як психологічна реальність художнього континуума), естетики трикстера в музичній метафоричності виконання. Творче використання зазначених ідей забезпечує обґрунтованість висунутої авторської концепції.

Зосередження автора на тлумаченні комплексного підходу до формування виконавської майстерності піаніста зумовили відповідну структуру викладу матеріалу дослідження. Дисертація складається зі вступу, двох розділів, списку використаної літератури у кількості 223 найменувань, в т.ч. 23 іноземними мовами.

Відповідно до аспектів визначення поняття «комплексний принцип виховання і самовиховання піаніста-виконавця» перший розділ дисертації поділяється на три підрозділи: 1.1.»Шляхи формування музично-педагогічного мислення у виконавській діяльності на рівні комплексності», 1.2. «Застосування засобів наочності у процесі виховання піаніста», 1.3. «Компенсативність художньо-творчої діяльності в поведінковій психології митця і комплексний метод діяльності піаніста».

У першому розділі на основі критичного аналізу музично-творчої діяльності представників Петроградської/Ленінградської/Петербурзької піаністичної, московської та української піаністичних шкіл автор запропонує програмно-цільовий підхід до підготовки музикантів-педагогів, виходячи з особливостей музично-педагогічного мислення та врахування вимог до професійної діяльності граючих піаністів, основна суть якого полягає, на наш погляд, у поєднанні виконавських та педагогічних принципів навчання музикантів-педагогів, використанні психологічних характеристик композиторів та виконавців, елементів критики у навчанні як педагогічного інструменту, у систематичному заохочуванні студентів та викладачів до науково-дослідницької роботи з кінцевим виходом на вибір репертуару, розробленні та захисті власних концепцій виконання. Важливо, що реалізацією зазначених теоретичних положень Ю.І.Некрасова став авторський спецкурс «Основи наукових досліджень виконавсько-педагогічної діяльності», що викладається в процесі підготовки бакалаврів та магістрів Одеської державної музичної академії. На основі експериментальної перевірки ефективності запропонованого курсу автором сформульовані фундаментальні теоретичні основи методологічного навчання музикантів-виконавців (с. 30 дисертації).

Заслуговують на увагу висновки автора щодо використання засобів наочності у вихованні піаніста, а саме: значення наочно-зорових вражень для активізації інтелектуального потенціалу фахівця, диференційований підхід

до виконавця як фактору до розвитку його артистичної пам'яті та естрадної витримки.

Справді оригінальними є висновки автора щодо принципів комплексного методологічного навчання піаніста-професіонала, що включають невід'ємність навчання майбутнього виконавця, педагога і дослідника від сучасного устанавлення на автентичність виконавського мистецтва та від процесу активного самовиховання, що «стимулюється ідеально-одухотвореною потребою піднесення душі в служінні Високому», за висловом автора (с. 56 дисертації).

Із зазначених теоретичних положень походять виконавсько-аналітичні і методичні висновки, що представлені у другому розділі роботи, які презентують найсуттєвіше положення дисертації про імпровізаційність у творчості виконавця – майстра фортепіанної гри. Йдеться про імпровізаційні вставки у вигляді каденцій у творах композиторів XVIII ст., які Некрасов-педагог завжди заохочував у своїх вихованцях, і про власні авторські виступи з імпровізаціями, мається на увазі також імпровізаційність у користуванні виконавськими засобами виразності щодо тембро-динамічного забарвлення і ритмоагогічного варіювання.

Ці положення підкріплені в дисертації авторитетом М.Грінберг, яка підкреслювала в своїх публікаціях, а також підтверджувала власною виконавською діяльністю необхідність включення механізму імпровізаційності відповідно до ситуації концертного виступу. Як зазначено автором дисертації, засоби і прийоми підготовки імпровізації мають індивідуалізований характер, що, на жаль, не розкрито в роботі, адже методика навчання імпровізації ще й досі залишається не до кінця розкритою галуззю музичної педагогіки, хоча традиції бахівського *inventio*-винаходу торкаються й пізніших стилістичних шарів творчості, в т.ч. джазової імпровізації.

Зважаючи на те, що робота Ю.Некрасова торкається певних дискусійних моментів формування виконавської майстерності піаніста, ставимо шерг питань, відповіді на котрі внесли б певні уточнення в авторську концепцію дисертації.

По-перше, комплексний метод оволодіння фортепіанною грою автор тлумачить як ієрархію аналітично-розумових і спонтанно-емоційних зусиль виконавця, підкреслюючи ведучу функцію інтелектуального начала, але на с. 171 дисертації Ю.Некрасов стверджує: «Аналіз музичної класики засвідчив глибинність її семантичного наповнення, яке усвідомлюється лише на пересіченні інтуїтивно-музикального та аналітично-умоглядного пізнання. ... У цьому ж річищі єдності інтуїтивно-континуального охоплення і аналітично-диференційованого підходу постає досвід такого видатного педагога, як М.Грінберг, такого видатного митця-«проповідника» як Г.Гульд». Тобто ін-

туїтивно-музикальне сприйняття виноситься на перший план. Цікаво вислухати точку зору автора з цього приводу.

По-друге, якою мірою феномен компенсативності філософсько-інтелектуальної підготовки у самовиявленні митця проявляється щодо творів ХХ ст., коли класика філософсько-розумового порядку залишилася в минулому, а в композиціях діє алеаторично-кластерний, геторофонно-серійний принцип побудови структур?

По-третє, бажано навести приклади введення у підготовку піаністів-професіоналів елементів імпровізації, апробація яких стала визнаним фактом формування виконавської майстерності.

В-четвертих, на жаль, в дисертації Ю.Некрасова, яка торкається проблем музичної педагогіки, не знайшли відображення останні дослідження в галузі формування музичного і виконавського мислення

Окремі зауваження не знижують загального позитивного враження від дисертації. яка є самостійним, оригінальним дослідженням.

## **2.2. Відзив на дисертаційне дослідження Зінської Тетяни Володимирівни «Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття» на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури**

Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття зазнало відчутних змін: від розширення стилістичного та жанрового діапазону до зростання ролі нових технологій в музичній творчості, модернізації мистецької освіти, інтенсивного розвитку фестивального та конкурсного руху, інтеграції до світового музичного процесу. Все це зумовило посилення наукового інтересу до вивчення вітчизняного музично-виконавського мистецтва з позицій сучасного культурологічного мислення в аспекті вироблення нових методологічних засад та оцінки творчого потенціалу українського виконавського мистецтва.

Вітчизняний культурологічний та мистецтвознавчий доробок демонструє широкий спектр досліджень з проблем музично-виконавського мистецтва.

Втім, незважаючи на значну кількість наукових праць, вітчизняне музично-виконавське мистецтво потребує переосмислення в широкому культурологічному контексті як складне системне явище, функціонування якого зумовлене взаємодією таких компонентів: музичного виконавства (музично-творча діяльність, виконавська майстерність, мистецька комунікація), музичної освіти (виконавська школа, педагогічні персоналії, заклади освіти) та музично-концертної практики (мистецькі проекти, фестивалі, конкурси).

Запропонована концепція дає можливість комплексно дослідити музично-виконавське мистецтво України у проекції культурологічного аналізу, виявити специфіку виконавського процесу, обґрунтувати культуровідповідність музично-виконавської підготовки, вивчити особливості функціонування виконавської школи як культурної традиції та організації музично-концертної практики в умовах сучасної соціокультурної дійсності. Все це підтверджує актуальність дисертаційного дослідження «Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття».

Треба відзначити Джерельну базу дослідження: архівні матеріали Центрального державного історичного архіву України (ЦДІА України): фонд 442; Державного архіву міста Києва (ДАМК): фонди 297, Р-810 – «Документація навчальної частини Київської консерваторії»; Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського (ІР НБУВ): фонди 62 – К. Г. Стеценка, 218 – М. А. Тутковського; Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ЦДА-МЛМУ): фонди 646, 369 – В.В. Топіліна, 426 – М. М. Старкової, 1249 – Г. М. Беклемішева.

Реалізації завдань дослідження сприяло вивчення опублікованих документальних матеріалів – нормативно-правових документів Міністерства культури України, Міністерства освіти, науки та молоді України; друкованих матеріалів музичних фестивалів та конкурсів (програми, буклети, відгуки у пресі).

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що:

- вперше у вітчизняному мистецтвознавстві здійснено комплексне дослідження музично-виконавського мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століття,

- запропоновано концепцію визначення музично-виконавського мистецтва як системи, яка функціонує у взаємодії компонентів: музичного виконавства, освіти та концертної практики;

- уточнено понятійний апарат дослідження, розмежовано визначення близьких за змістом понять: музично-виконавське мистецтво, музичне виконавство, музично-творча діяльність, музично-виконавська майстерність, мистецька комунікація, виконавська школа;

- аргументовано, що українська музично-виконавська школа є самодостатньою культурною традицією, це дозволяє характеризувати її як феномен національної художньої культури;

- доведено пріоритетність принципу культуровідповідності в сучасній музичній освіті, який забезпечує підготовку виконавця нової формації;

- визначено, що зростання творчого потенціалу вітчизняного музично-виконавського мистецтва не виключає низки проблем та протиріч: звуження слухацького інтересу, мінливість естетичних оцінок, натиск розважальної поп-індустрії, що обмежує рейтинг впливу академічного мистецтва, а також певна розбалансованість в системі музичної освіти, міграція виконавських кадрів в країни Європи та Америки.

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів полягає в розширенні методологічних засад мистецтвознавства в аспекті дослідження теорії та практики музично-виконавського мистецтва. Основні положення й висновки дослідження можуть бути використані в процесі підготовки узагальнюючих праць з історії та теорії культури, історії українського музичного мистецтва, спеціальних навчальних курсів, а також в системі перепідготовки і підвищення кваліфікації фахівців відповідного напрямку.

У першому розділі «Теоретичні основи дослідження музично-виконавського мистецтва» здійснюється аналіз літератури з проблематики дослідження, уточнюється понятійний апарат, розкривається специфіка музично-виконавського процесу.

У другому розділі «Українська музично-виконавська школа як феномен художньої культури» виявлено особливості функціонування вітчизняної музично-виконавської школи як культурної традиції, розкрито сутність принципу ку-

льтуровідповідності та його пріоритетність в сучасному музично-освітньому процесі.

У третьому розділі «Музично-виконавська концертна практика в Україні в кінці ХХ – на початку ХХІ століття» розглянуто основні аспекти організації сучасних мистецьких проєктів, особливості функціонування музичних фестивалів та конкурсів, їх вплив на розвиток музично-виконавського мистецтва.

Основні результати дослідження мають інноваційний характер, відповідають проблематиці та загальній структурі роботи.

1. Встановлено, що у сучасній культурологічній та мистецтвознавчій науці відсутнє комплексне дослідження феномену музично-виконавського мистецтва в соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття. Дослідження українського музично-виконавського мистецтва дозволило визначити його як систему, що функціонує у взаємодії наступних компонентів: музичного виконавства, освіти та концертної практики.

2. Специфіка сучасного музично-виконавського процесу виявляється у відображенні всіх складових музичного виконавства: музично-творчої діяльності виконавця, його виконавської майстерності та особливостей формування музично-комунікативних зв'язків. Соціокультурна зумовленість функціонування музично-виконавського мистецтва в Україні характеризується його впливом на культурний розвиток суспільства, доступом до мистецьких цінностей, музичної освіти та створенням умов організації сучасного концертного життя.

3. Виявлено, що українська музично-виконавська школа, об'єднуючи спільні творчі та художні ідеї, педагогічні принципи, специфіку музичного мислення та стильові ознаки виконавських шкіл окремих спеціалізацій та регіонів, функціонує як самостійна, самодостатня культурна традиція України. Вітчизняна виконавська школа є невід'ємною складовою художньої культури, оскільки здатна зберігати, розвивати та передавати наступним поколінням музично-виконавські досягнення та здобутки, забезпечуючи спадкоємність мистецького, культурного та духовно-практичного досвіду.

3. Доведено, що принцип культуровідповідності є пріоритетним у вітчизняній музичній освіті, оскільки передбачає орієнтацію музично-освітнього процесу на засвоєння національно-культурних та сучасних світових здобутків; наповнення навчального процесу художнім змістом; зосередження творчої уваги музиканта в процесі виконавської діяльності на сприйнятті культурної інформації та музичних артефактів, а також формуванні особистості в контексті сучасної культури.

4. У дослідженні запропоновано розглядати організацію сучасних мистецьких проєктів у сфері музично-виконавського мистецтва відповідно до вимог соціокультурного проєктування, основною метою якого є забезпечення умов для формування культурного простору суспільства. Перспективність мистецьких проєктів в галузі академічного музичного мистецтва (концерти, фестивалі, кон-

курси) обумовлюється відповідністю інтересам аудиторії слухачів, виявленням талановитих виконавців, композиторів та сприянням їх подальшій творчій діяльності; спрямованістю цих акцій на актуалізацію музичного мистецтва, популяризацією української та зарубіжної музики, мистецьких ідей і технологій; розвитком мистецької комунікації та сприянням доступу до культурних цінностей.

5. З'ясовано, що факт інтенсивного розповсюдження в кінці ХХ – на початку ХХІ століття українських музичних фестивалів та конкурсів є стимулюючим фактором розвитку музично-виконавського мистецтва, яке демонструє, з одного боку, позитивні пріоритетні тенденції: динаміка концертного життя і фестивально-конкурсного руху, розвиток музично-виконавської школи та збереження системи музичної освіти, високий професійний рівень українських виконавців, їх конкурентна спроможність у світовому мистецькому просторі, що підтверджується перемогами українських артистів на міжнародних змаганнях; з іншого, негативні – звуження слухацької аудиторії, протиріччя в музичному вихованні молоді, комерціалізація мистецьких проектів, недостатність професійної музичної критики, міграція музикантів-виконавців за кордон.

6. Визначено, що музично-виконавське мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття перейшло на новий етап свого розвитку в контексті національної та світової культур, що виявляє його перспективність та мистецький потенціал. Презентуючи кращі здобутки української музичної культури за кордоном, воно сприяє поширенню зовнішнього іміджу України як про європейську країну з самобутніми мистецькими традиціями й високим рівнем сучасного професійного музичного виконавства.

Дослідження не вичерпує всіх аспектів розвитку музично-виконавського мистецтва України. Перспективними залишаються напрямки вивчення української національної музичної школи у проекції культурного діалогу із музично-виконавськими школами світу; здійснення структурно-типологічного аналізу записів звукового матеріалу, аудіо публікацій музично-виконавського мистецтва в умовах сучасних інформаційно-комп'ютерних технологій; розширення методологічного діапазону дослідження сучасного музичного виконавства в аспекті філософії музики та естетики музичного мистецтва.

Як побажання, висловимо доцільність у подальшому розглянути особливості функціонування музично-виконавського мистецтва в добу технічної революції, коли особливої ваги набуває аудіо-, відеозапис і змінюються умови розвитку культури виконавства.

У цілому дисертації Т. Зінської заслуговує високої оцінки як актуальне самостійне дослідження.

### **2.3. Відзив на дисертаційне дослідження Гумен Олександри Ігорівни «Арфа в Україні: композиторський і виконавський аспекти» на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво**

Сучасне українське музикознавство у своєму потягу до осмислення феномену української музичної культури та вироблення її цілісної наукової концепції все активніше спрямовує дослідницький пошук на вивчення різних сфер її вияву – композиторської, виконавської, освітньо-педагогічної. Закономірною є поява музикознавчих праць, присвячених вивченню національної інструментальної культури як у зрізі жанрової типології чи стильового спрямування, так і у взаємодії композиторської та виконавської сфер музичного мистецтва. Втім, як справедливо вказує дисертантка, «арфове мистецтво в Україні розглядається лише фрагментно, торкаючись окремих аспектів музичної історіографії, інструментознавства, педагогіки, творчості». Мало дослідженою залишається сфера національного аспекту арфового мистецтва в його різновидах сольного, ансамблевого, оркестрового виконавства; проблема оновлення композиторської техніки, збагачення темброво-семантичного потенціалу виражальних засобів інструменту. З цієї позиції дисертація Олександри Ігорівни Гумен «Арфа в Україні: композиторський і виконавський аспекти» є актуальним дослідженням як за обраною темою, поставленими завданнями, так і за матеріалом дослідження та отриманою науковою новизною.

В дисертації вперше в українському музикознавстві представлена концепція розвитку арфового мистецтва в Україні у взаємодії композиторської, виконавської і музично-педагогічної творчості, що відкриває перспективи подальшого дослідження заявленої проблеми. Науковою новизною відзначається проведена цілісна реконструкція процесу розвитку арфової творчості в Україні протягом кінця XVIII- початку XXI століття, подана періодизація формування вітчизняної арфової культури зазначеного відрізка часу в європейському вимірі. На основі музикознавчого аналізу арфового репертуару, зокрема вперше досліджених і введених до наукового обігу творів українських композиторів Г. Ляшенка, Ю. Іщенка, інших, запропоновані критерії стильової атрибуції та визначені жанрово-стильові ознаки арфових творів у контексті еволюції композиторської і виконавської творчості, особливо в українській музичній культурі кінця XX – початку XXI століття. Вперше в українському музикознавстві виявлені традиції і перспективи оновлення національної арфової школи в Україні як здобутка світової і вітчизняної музичної культури.

Зазначені положення цілком відповідають сучасним запитам гуманітарної науки, засвідчують евристичність мислення і дослідницьку сміливість дисертантки, яка звернулася до мало досліджених пластів інструментального мистецтва України.

Дисертація переконує логічним викладом матеріалу, що спрямований на розкриття мети і завдань дослідження, чітко сформульованих у вступі.

Перший розділ дисертації «Арфова традиція: проблематика досліджень, методологія» складається з обов'язкових підрозділів щодо аналізу джерел та літератури, присвячених арфі, а також визначення основних методологічних засад і методів вивчення української арфової культури. Відзначимо комплексний характер проведеного дослідження, що виявився у залученні сучасних концепцій філософії, культурології, мистецтвознавства, джерелознавства, герменевтики, саме музикознавства. Джерелознавчий аспект дослідження покладений в основу доведення того, що від часу своєї появи на теренах сучасної України арфа була невід'ємною складовою її музичної культури. Праця О. Гумен характеризується високим науковим рівнем, достовірністю й обґрунтованістю наукових положень. Роботу визначає серйозна теоретико-методологічна база, у якій враховано досвід різних наукових шкіл.

У наступних розділах викладено основний матеріал дисертації. У другому розділі дослідження («Арфа. Походження та еволюція») дисертантка окреслює історію побутування інструменту в країнах Європи, з'ясовує питання органології та модифікація арфи, форми її побутування в країнах європейського ареалу. О. Гумен подає широку панораму функціонування арфи в країнах Європи: від епохи античності до ХХ ст., справедливо співвідносить становлення арфового мистецтва, його жанрової системи із загальними тенденціями розвитку західно-європейської музичної культури.

Окремо розглянуто історію побутування арфи на українських землях (від середини I тисячоліття до н. е. та становлення арфової творчості та виконавства до початку ХХ ст.). У висвітленні цього питання О. Гумен спирається на значний пласт позамузичних джерел, серед яких дані археології, художні роботи, вербальні свідчення. Особливо відзначимо той факт, що, окрім вже відомих у науковій літературі матеріалів, дослідниця вводить до наукового обігу нові, вперше заявлені у музикознавчій літературі (як, наприклад, документи про арфу князя з Дубно). На підставі дослідження наявного джерельного матеріалу дисертантка доходить важливих і переконливих висновків стосовно специфіки побутування арфи на українських теренах. Зокрема заслуговують на увагу твердження О. Гумен про закоріненість арфового виконавства в українському мистецтві, про елітарно-аристократичне та маєтково-придворне середовища музикування, де започаткувався в українській музичній культурі арфовий інструменталізм.

У наступних двох розділах дисертації авторка послідовно розкриває системну взаємодію композиторської та виконавської складових у становленні та розвитку українського арфового мистецтва ХХ ст. Так, у третьому розділі роботи («Арфа у творчості сучасних українських композиторів») уперше в українському музикознавстві проаналізовано значний масив концертних творів для ар-

фи українських композиторів ХХ ст. Зазначимо, що хронологічне обмеження в аналітичній частині роботи творчістю митців ХХ ст. зумовлене об'єктивним процесом пізнього «входження арфи до кола творчих зацікавлень українських композиторів», інспірованого, в свою чергу, становленням професійної арфової освіти і виконавства лише у ХХ ст., про що неодноразово наголошує дисертантка. О. Гумен залучає до аналізу твори усіх жанрів та інструментальних складів – сольні п'єси, дуети з арфою, камерні ансамблі з арфою у складі, твори великої форми для арфи з оркестром, розглядає виражальні можливості інструменту як важливої складової симфонічних партитур і музично-театральних творів українських композиторів. З іншого боку, авторка звертається до композицій, що репрезентують майже усі провідні стильові течії та напрямки музики ХХ ст.: неоромантизм (арфові квартети О. Криволап, Концерт для арфи та камерного оркестру Г. Ляшенка), необароко (Концертна симфонія «Фрески Софії Київської В. Кікти, Концерт для арфи, клавесина і камерного оркестру Ю. Іщенко), неокласицизм (п'єси О. Наконечного, А. Мухи, В. Журавицького, Квінтет для двох скрипок, альту віолончелі та арфи Ю. Іщенко), неофольклоризм («Веснянка» О. Наконечного), музичний авангард другої половини ХХ ст. (п'єси Г. Ляшенка, Б. Стронька, Фантазія для віолончелі, арфи і ударних В. Загорцева). Всеохоплююча панорамність проаналізованого матеріалу дала можливість дисертанці не лише констатувати драматургічно-семантичні та стилістичні особливості композицій, але й викласти сутнісні спостереження щодо креативного потенціалу арфи, виявлення її здатності як до втілення різноманітних аспектів людського буття, так і до відтворення цілісної музичної картини світу.

Останній, четвертий розділ дисертації («Арфове мистецтво в Україні як складова світової виконавської культури») присвячено висвітленню історії становлення і розвитку української виконавської арфової школи. Необхідність з'ясувати генеалогію українського мистецтва гри на арфі спонукала дисертантку до аналізу тих виконавських традицій, що склали його основу – французьких, німецьких, російських (підрозділ 4.1 «Європейські школи гри на арфі – підґрунтя формування українського арфового мистецтва»).

У висвітленні історії формування власне української арфової виконавської традиції (підрозділ 4.2 «Сучасне українське арфове виконавство») дослідниця оперує не лише питаннями методики викладання та виконавських манер. Простежуючи формування українських виконавських шкіл – одеської, харківської, київської, львівської, дисертантка вперше у вітчизняній літературі акцентує увагу на творчості видатних українських арфістів та педагогів: Г. Гаазе, Н. Ренгартен, Е. Манзій, В. Полтаревої, Н. Ізмайлової та інших. Характеризуючи сучасний стан арфового виконавства в Україні, О. Гумен виявляє динаміку розвитку українського мистецтва гри на арфі, що за період свого столітнього буття пройшло шлях від засвоєння та творчого переосмислення ви-

конавських засад багатьох європейських арфових традицій (австро-угорської, чеської, німецької в адаптованому варіанті петербурзької та московської шкіл) до уніфікації виконавських манер і стилів.

Підсумовуючи зазначимо, що дисертація Олександри Гумен є аргументованим і солідним дослідженням, що заслуговує схвалення завдяки великому масиву фактологічних даних, музичних творів, документів та матеріалів, вперше введених у науковий обіг. Дисертація відзначається докладністю опрацювання численного і об'ємного матеріалу, обґрунтованістю висновків, прекрасним володінням аналітичним апаратом.

Разом із тим, як всяка по-справжньому глибока і виважена праця, дисертація О. Гумен є відкритою для діалогу і викликає ряд запитань, що, вочевидь, породжені прагненням самої дисертантки якомога глибше представити предмет дослідження.

Так потребує більш детального вивчення функцій арфи в симфонічних та оперно-балетних творах, зокрема українських композиторів. На цьому етапі роботи ця проблематика лише намічається;

Хоча, дисертантка аналізує діяльність класів арфи у Вишах, а також в середніх та початкових закладах музичної освіти, слід розширити питання арфової педагогіки та методик навчання гри на арфі, оскільки цей матеріал безумовно стане у нагоді практиків.

У дисертації присутнє прагнення окреслити провідні тенденції арфової школи, і все ж потребує більшого увиразнення розгляд специфічних особливостей виконавських манер сучасних арфістів.

Ці часткові зауваження та побажання щодо більш ретельного бібліографічного опису використаних джерел та виправлення окремих помилок у тексті не знижують загального вельми позитивного враження від дисертаційного дослідження Олександри Гумен.

Очевидно, ця робота буде в майбутньому мати практичне застосування як джерело важливої інформації про арфову культуру в Україні. Зважаючи на інформативність окремих розділів дисертації та розмаїття залученого до аналізу матеріалу, було б бажаним видати її як окрему монографію.

Підсумовуючи все вищесказане, можу констатувати, що дисертація Гумен Олександри Ігорівни «Арфа в Україні: композиторський і виконавський аспекти», представлена до захисту на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво, відповідає сучасним вимогам до кандидатських дисертацій відповідного профілю, а її здобувач цілком заслуговує отримання відповідного наукового ступеня .

## **2.4. Відзив на дисертаційне дослідження Шорошевої Людмили Олександрівни «Феномен кобзи в системі академічного народно-інструментального мистецтва України» на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво**

Невичерпне джерело мистецтвознавчих досліджень складає народно-інструментальне мистецтво ХХІ століття – періоду духовного відродження, злету літератури і музики в Україні, коли найкращі інтелектуальні сили формують українське культурне середовище, впливаючи на суспільно-політичне життя країни.

В умовах нових соціокультурних реалій останнього десятиліття ХХ – початку ХХІ століття перед мистецтвознавством постала потреба концептуального переосмислення підходу до тлумачення феномену народно-інструментального мистецтва України та закономірностей процесу його академізації на основі аналізу взаємодії фольклорних і академічних традицій, теоретичного усвідомлення багатого емпіричного виконавсько-педагогічного досвіду і процесу конструювання народних інструментів, зокрема кобзи як символу української ментальності і складової національної культури. В цьому відношенні дисертаційне дослідження Л.О. Шорошевої є актуальним надбанням вітчизняного мистецтвознавства як концептуальне вираження універсальних естетичних чинників національної культури в їх проекції на загальносвітові пріоритети.

Зважаючи на відсутність узагальнюючих досліджень, які б давали комплексне уявлення про феномен кобзи в системі академічного народно-інструментального мистецтва в контексті культуротворчих зрушень ХХІ століття, реконструкція процесу генези й еволюції, стагнації й ренесансу кобзи як цілісного художньо-естетичного явища української культури актуальна для осмислення особливостей історико-культурного руху людства і процесів прогнозування світових цивілізаційних трансформацій. У цьому контексті можна запропонувати таку ієрархію просторово-змістовних напрямів дослідження зазначених процесів: етнонаціональний (домінантою є інтереси соціокультурного розвитку конкретного етносу), національний (інтереси українського народу, спрямовані на прогрес української нації), планетарний (домінантою є засвоєння загальнолюдських цінностей, стимулювання інтерактивних зв'язків та інтеграційних процесів).

Спираючись на праці попередніх дослідників (М. Давидова, М. Імханицького, М. Прокопенка, Г. Хоткевича, Л. Черкаського, інш.), авторка комплексно в площині мистецтвознавчого дослідження розглядає історію еволюції ладкової кобзи в контексті європейсько-азійського музичного інструментарію; визначає значущість кобзи як символу української національної культури і в той же час яскравого сольного, ансамблевого, акомпануючого і оркестрового інструмента, який відповідає ладовим особливостям українського фольклору та дозволяє ін-

терпретувати академічний репертуар різних стильових напрямків, зокрема інструментальну музику епохи бароко; доводить теоретичну і практичну значущість методичного узагальнення процесу кобзового конструювання і виконавсько-педагогічного досвіду опанування майстерністю гри на кобзі.

Комплексність бачення предмета вивчення з позицій сучасної філософії, культурології, історії, мистецтвознавства, органології, архівознавства і музичної педагогіки стала методологічним принципом мистецтвознавчого дослідження Л.О. Шорошевої, що відповідає вимогам сьогодення. Комплексний підхід, реалізований автором в дисертації, сприяв виявленню інтеркультурних діалогів епох, синтезу національних традицій та сучасних світових концепцій.

Актуальність та наукова новизна дослідження Л.О. Шорошевої полягає у розвитку цілісної концепції сучасного народно-інструментального мистецтва на прикладі феномена кобзи, що сприяє взаємовпливу та збагаченню фольклорного і академічного мистецтва різних епох, збереженню та розвитку традицій українського інструментального музикування, утвердженню культурних здобутків національного ренесансу народних інструментів в європейському контексті.

Розглянемо детальніше зміст роботи, що складається зі вступу, двох розділів, висновків і списку використаних джерел у кількості 251 найменування.

У першому розділі «Художньо-функціональні особливості кобзи та історична специфіка їх перетворення в контексті еволюції народно-інструментальних традицій» поданий аналіз джерельної бази дослідження, що виявив багатоаспектність матеріалів, які стосуються філософського, історичного, культурологічного, мистецтвознавчого, аргенологічного, музично-педагогічного і архівознавчого ракурсів вивчення проблеми. Продемонстрована автором історична динаміка вивчення процесів еволюції кобзи як тотемного музичного інструмента українського народу, її міграції, асиміляції в іншому етнокультурному середовищі та повернення із забуття спирається на спрямованість дослідження українського інструментарію від проєкцій загальної історії національної культури до критичного аналізу наукових розвідок з питань народно-інструментального мистецтва за проблемно-тематичним принципом відповідно до соціально-культурних умов різних періодів історії України.

Приваблює дослідницький пошук Л.О. Шорошевої, яка докладно аналізує на с. 82–91 дисертації практичний досвід реконструкції ладкової кобзи майстрами-конструкторами (Ю. Збандут, В. Зуляк, М. Прокопенко). З метою об'єктивного відтворення процесу реконструкції і відродження кобзи авторка використовує архівні матеріали і креслення з домашнього архіву відомого конструктора-реставратора М. Прокопенка, наданих його родиною.

Л.О. Шорошева справедливо вважає, що присутність різновидів кобзи в сучасній музичній культурі сприяє не одному лише відродженню народного інструментарію, а й створює нові, перспективні напрямки академічного виконавства, що дає всі підстави для світового визнання кобзи.

Цей висновок відповідає позиції видатного вченого М.А. Давидова, який вважає, що лише оптимальна репрезентація української народно-інструментальної музичної культури у повному контексті – як аматорського, так і професійно-академічного мистецтва – здатна вивести нас на рівень західноєвропейської музичної культури, а українське народно-інструментальне мистецтво репрезентувати як світовий культурно-цивілізаційний феномен.

Другий розділ «Методичні особливості підготовки виконавців на класичній кобзі на кафедрі народних інструментів НМАУ імені П.І. Чайковського» присвячений аналізу виконавських шкіл та кобзово-домрового доробку київської академічної домрової школи, яка виникла у 20–30-ті роки ХХ століття, виявленню її ролі у подальшому розвитку методики навчання гри на кобзі. Зазначимо, що вперше зроблена спроба виявити методичні засади підготовки виконавців на кобзі, виходячи, з одного боку, з специфічних властивостей інструмента, необхідності комплексного вивчення питань звукодобування, постановки рук, перегляду прийомів гри і репертуару, а з іншого, – орієнтуючись на методичні надбання викладання гри на гітарі, домрі, мандоліні, бандурі, адже хоча методика навчання гри на кобзі має свої особливості, вона не повинна бути осторонь наукових знань з теорії та історії виконавства, музичної педагогіки.

Поставлене Л.О. Шорошевою складне завдання комплексного дослідження феномена кобзи в системі академічного мистецтва потребує глибокого мистецтвознавчого аналізу. Разом з тим на основі вивчення великого масиву класичного і сучасного репертуару для кобзи, виявлення стильових особливостей художнього перекладу та редагування інструментальних творів, зокрема епохи бароко, (відзначимо власний досвід авторки транскрипцій для квінтету кобз) Л.О. Шорошева спромоглася довести, що досліджуваний інструмент варто віднести до рангу академічних. Ця теза підтверджується завдяки поліфункціональності кобзи як сольного, ансамблевого, акомпануючого і оркестрового інструмента з багатою тембральною палітрою та технічними можливостями, розширення спектра стильових та жанрових напрямів кобзової та домрової музики, сформованої системи народно-інструментальної освіти і національно-культурного спрямування виконавської майстерності, що є важливим чинником розвитку культуротворчих процесів українського ренесансу ХХІ століття.

Результатом дисертаційного дослідження стало вперше проведене в мистецтвознавстві комплексне вивчення феномена кобзи в системі народно-інструментального мистецтва України як символічного музичного коду. Виявлено художньо-функціональні особливості української кобзи. Висвітлено найважливіші етапи генези та еволюції кобзи як феномена національного музичного мистецтва в історичній ретроспективі. Визначено поліфункціональність української кобзи як традиційного й академічного інструмента, закономірність його удосконалення й реставрації, а також виникнення нової конструкції.

Здійснено аналіз фольклорних і академічних традицій в українському інструментальному мистецтві та доведено закономірність процесу його академізації.

Систематизовано методичний досвід і здійснено порівняльний аналіз провідних авторських шкіл на домрі та кобзі. Доведено, що сучасна кобза в порівнянні з чотириструнною домрою має свою виконавську й педагогічну специфіку, та водночас встановлено спільні підходи, що допомагають у формуванні академічного статусу обох інструментів.

Введено в педагогічний обіг нові виконавські прийоми й виражальні засоби кобзи, вживані на сучасному етапі кобзо-домрового виконавського мистецтва. Дано теоретико-методичне обґрунтування індивідуальних особливостей звукотворчості та національної експресії. . Визначено роль і місце класичної кобзи у становленні сучасної академічної системи українського народного інструментарію.

Зазначене є ствердженням символічної значущості й унікальності кобзи в становленні сучасної академічної системи українського народно-інструментального мистецтва.

Проведене дослідження є суттєвим внеском у наукову розробку актуальної проблематики нової інтерпретації українського народно-інструментального мистецтва у загальному контексті європейського простору.

Результати дисертаційної роботи можуть бути використані музикознавцями у подальшому дослідженні феномена національного народно-інструментального мистецтва як складової загальнокультурного процесу, у виявленні особливостей процесу автентичного музикування, дослідженні питань збереження, консервації та реконструкції аудіо записів звучання аутентичних інструментів з архівів України, а також каталогізації українських народних інструментів як культурних цінностей. Матеріали дисертації можуть збагатити навчальні курси з культурології, теорії та історії української культури, історії української музики, інструментознавства, методики навчання гри на народних інструментах.

Слід відзначити особистий внесок авторки дисертації в розвиток теорії та історії виконавства на народних інструментах як науковця, а також як талановитого виконавця і педагога.

У цілому високо оцінюючи дисертаційну роботу, в дискусійному плані висловимо ряд зауважень і побажань.

Перше зауваження стосується джерельної бази дослідження. На жаль, зазначені в дисертації «численні рукописні джерела, зокрема, архівні матеріали і креслення з домашнього архіву М. Прокопенка», не знайшли відображення у списку використаних джерел. Які ще рукописні джерела використані авторкою?

Наступне зауваження стосується деяких стилістичних недоліків і повторів у дисертації, а також української транскрипції Й.С. Бах (у дис. І.С. Бах).

Вважаємо некоректним використання термінів «чоловіча і жіноча парадигма» стосовно особливостей гри на кобзі, а також введення терміна «класична кобза» відповідно до визначеної авторської позиції: «встановлено особливості кобзової музично-теоретичної термінології, оскільки, на відміну від багатьох інших народних інструментів, вона представлена суцільним рідномовним текстом». Можливо, звертаючись до різних конструкцій кобзи, доцільно зазначити майстерню, з якої вона вийшла, або майстра, спираючись на традиції клавішного інструментарію.

Бажано було б також проілюструвати різні конструкції кобзи в додатках до дисертації, використавши багаті фонди колекції українських народних інструментів Музею театрального, музичного і кіномистецтва України.

Як побажання висловимо доцільність продовження дослідження народно-інструментального мистецтва різних регіонів України у річищі порівняльного аналізу виконавських шкіл.

Але окремі побажання і дискусійні положення не применшують теоретичного і практичного значення наукової праці Л.О. Шорошевої. Представлена дисертація є безумовно оригінальним і самостійним дослідженням, яке є певним внеском в українське мистецтвознавство і музикознавство. Зміст автореферату і публікацій віддзеркалюють положення дисертації, основні позиції якої апробовані на 6 міжнародних і Всеукраїнських конференціях, у 8 статтях, 4 з них – у фахових виданнях. Проблематика дослідження має певні перспективи для її подальшого розвитку.

## **2.5. Відзив на дисертаційне дослідження Новосядлої Ірини Степанівни «Сучасні тенденції формування українського фортепіанного репертуару для дітей (кінець ХХ – початок ХХІ ст.)» на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво**

Тенденція злиття та інтеграції людства за багатьма найважливішими життєвими аспектами була зображена В. І. Вернадським у його концепції ноосфери і поліетносфери. Ноосфера трактувалась вченим як сфера взаємодії природи і суспільства, в межах якої розумна людська діяльність є визначальним чинником розвитку. У взаємодії «макрокосмос – мікрокосмос» В. І. Вернадський надавав великого значення як геополітичним процесам, так і етнонаціональним вимірам.

Отже, сучасний процес національного розвитку характеризується саме завоюванням загальнолюдських цінностей. Але мається на увазі не зведення національного до універсального, а набуття етносом значення національної іпостасі людства, розкриття національних архетипів у контексті їхніх універсальних компонентів. У цьому розумінні універсальні становлять зворотний бік збагачення архетипів національних культур. Кульмінація національних проблем викликає люмінацію універсальних цінностей.

Усвідомлення нової ситуації, пов'язаної зі створенням технологічного суспільства і його переходом в інформаційне, вимагає розроблення відповідної наукової парадигми сучасної теорії та історії української культури. Це пов'язано з еволюцією сучасних філософських поглядів, згідно з якими центром наукової картини світу стає людина з її пошуками смислу життя, свободи вибору, самоактуалізації, творчості, способів управління власним розвитком. Гуманізація культури передбачає процеси як інтеграції, так і диференціації, тобто засвоєння прогресивного зарубіжного досвіду і збереження та розвиток власних національних культурних надбань і традицій, зокрема у галузі дослідження та введення до наукового і культурного обігу всіх надбань вітчизняної культури.

З цих позицій представлена дисертація є актуальним дослідженням, яке звернене, з одного боку, до презентації, введення до наукового і культурного обігу сучасного вітчизняного фортепіанного репертуару в етнонаціональному і геополітичному вимірах, а з іншого, до творчої самоактуалізації особистості в умовах початкової музичної освіти.

Трансформація системи музичної освіти підрастаючого покоління в Україні вимагає принципових зрушень в організації навчально-виховного процесу, важливе місце в якому посідає різножанровий та різностильовий репертуар українських композиторів різних епох. Адже саме репертуар відкриває перед уч-

нями можливості для виконавської творчості, розвиває естетичні смаки, формує ціннісні орієнтації.

У цьому контексті дисертаційна робота Новосядлої Ірини Степанівни «Сучасні тенденції формування українського фортепіанного репертуару для дітей (кінець ХХ – поч. ХІ ст.)» є актуальною і своєчасною, оскільки в ній порушується одна з найважливіших проблем сучасної початкової освіти в Україні – перегляд репертуару у напрямі розширення його палітри шляхом включення творів українських композиторів минулого і сьогодення.

Актуальність та перспективність наукових інтересів дослідниці підтверджується недостатньою розробленістю даної проблеми українськими мистецтвознавцями, культурологами, музикознавцями та джерелознавцями-бібліографами.

Дисертанткою опрацьовано значну джерельну базу, що охоплює наукові праці провідних музикознавців, музично-критичні матеріали з музичної педагогіки, психології та методики викладання гри на фортепіано, архівні матеріали; ґрунтовно проаналізовано значну кількість зразків фортепіанної літератури для дітей, що дозволило різнобічно підійти до висвітлення проблематики в процесі діалектичного поєднання історико-теоретичних і аналітичних методів дослідження (список використаної літератури охоплює 290 позицій, нотографія – 103 видання творів композиторів України та діаспори).

Важливо зазначити багатовекторність дослідницьких завдань, поставлених авторкою дисертації: аналіз відродженої спадщини українських композиторів, обґрунтування актуальності використання її зразків у сучасному фортепіанному педагогічному репертуарі; жанрово-тематичний огляд фортепіанних композицій сучасних українських авторів; визначення специфіки дитячого конкурсно-фестивального руху в Україні; виявлення сутності нових педагогічних технологій у формуванні вітчизняного фортепіанного репертуару для дітей. Все це свідчить про ґрунтовний підхід авторки до вивчення проблематики.

На окрему увагу заслуговує проведене дослідницею соціологічне опитування у вигляді анкетування педагогів початкових музичних навчальних закладів з різних регіонів України, що дозволило дати об'єктивну оцінку тенденціям побутування фортепіанної музики українських композиторів для дітей в педагогічній практиці у масштабі країни.

Важливо зазначити, що дисертанткою використано її педагогічний досвід як викладача музичної школи по класу фортепіано, дисертація пройшла апробацію у сучасному навчальному процесі, що посилює її практичне значення.

Наукову новизну представленого дослідження складає розроблена авторкою цілісна концепція українського фортепіанного репертуару для дітей як складової національної культури у вимірах музикознавства, джерелознавства і фортепіанної педагогіки. Вперше в українському музикознавстві доведена художня та освітньо-педагогічна значущість українського фортепіанного реперту-

ару зазначеного періоду на основі музикознавчого аналізу, дослідно-експериментальної, зокрема соціологічної, апробації, сформульованих авторкою теоретичних положень. Введені до наукового, культурного і педагогічного обігу високо художні твори українських композиторів для дітей та юнацтва різних стильових напрямів ХХ століття, що розширює естетичний тезаурус молоді: постромантизму, неофольклоризму, необароко, модернізму з використанням прийомів сонористики, поліладовості, методів «монтажної драматургії». Виявлена соціокультурна зумовленість мистецького проектування конкурсно-фестивального руху як засобу пропаганди українського фортепіанного репертуару, доведена перспективність використання у творчому засвоєнні сучасного репертуару юнацтвом інноваційних технологій.

Структура дисертації побудована вмотивовано і логічно відповідно до визначених об'єкта, предмета, мети і завдань дослідження.

Значний обсяг опрацьованих джерел узагальнено у першому розділі роботи «Український фортепіанний репертуар для дітей: джерелознавчий дискурс». Найважливіший із аспектів дослідження такої теми як музика для дітей, безумовно, пов'язаний із виховною та освітньою функцією. В дисертації доведено, що музика для дітей складає самостійну та багатопланову сферу музичної культури. Феномен «музика для дітей» вперше досліджується з позицій музикознавства, а критерії добору дитячого репертуару визначаються, виходячи як із закономірностей розвитку музичного сприйняття, визначених у фундаментальних дослідженнях О. Костюка, В. Медушевського, Є. Назайкінського, О. Рудницької, так й психологічних особливостей дітей молодшого шкільного і підліткового віку (від шести до п'ятнадцяти років за авторською позицією), педагогічної і методичної цілеспрямованості навчально-виховного процесу. В розділі окреслено основні критерії формування репертуару для дітей, обґрунтовано важіль творів на національній основі у музично-естетичному вихованні дитини. Дисертанткою визначено образно-тематичне та жанрове коло української фортепіанної музики для дітей, її стильові особливості; на основі проведеного аналізу виявлено художньо-естетичну, етновиховну та дидактичну сутність українського фортепіанного репертуару.

Відзначимо, що огляд літератури у ракурсі даної наукової розвідки проведений з позицій ретроспективного культурологічного і мистецтвознавчого дискурсу і свідчить про те, що розглянуті дослідження вітчизняних музикознавців вимагають доповнення, оновлення, систематизації та конкретизації інформації, зокрема щодо фортепіанного доробку західноукраїнських митців першої половини ХХ століття, композиторів українського зарубіжжя, недостатньо висвітленого в мистецтвознавчій літературі в силу ідеологічних чинників, а також нового дитячого репертуару, що з кінця ХХ століття поповнився цікавими різностильовими і жанровими зразками. Зроблений висновок, що досі бракує цілі-

сної картини формування національного фортепіанного репертуару для дітей як складової української музичної культури.

У другому розділі «Специфіка формування українського фортепіанного репертуару для дітей на сучасному етапі розвитку мистецької освіти» дослідниця розглядає український фортепіанний репертуар у контексті професіоналізації дитячої музичної освіти; розкриває проблему актуалізації «забутої» спадщини вітчизняних композиторів та митців українського зарубіжжя, зокрема стильового напрямку «галицький музичний бідермаєр», в сучасній фортепіанній педагогічній практиці, визначає традиції та новації у фортепіанній творчості сучасних українських композиторів для дітей. Відзначимо плідний джерелознавчий пошук дисертантки, що навів її на збагачення фортепіанного репертуару яскравими різностильовими композиціями.

У третьому розділі «Сучасні засоби популяризації української фортепіанної музики для дітей: конкурси і фестивалі, нові педагогічні технології» розкриваються особливості функціонування дитячих фортепіанних конкурсів і фестивалів, що проходять в Україні; аналізується українська фортепіанна музика у програмах регіональних, національних, міжнародних конкурсів і фестивалів юних піаністів; висвітлюються новітні методики та авторські програми в навчально-освітньому процесі початкових музичних закладів в Україні. Аналіз сучасних тенденцій формування українського фортепіанного репертуару для дітей визначеного періоду веде авторку до типологічних узагальнень як наприкінці кожного розділу, так і в завершальних висновках.

Змістовними та інформативними є додатки до роботи, які вміщують нотні приклади, таблиці, діаграми і гістограми, перелік конкурсів і фестивалів і зразок анкети проведеного соціологічного опитування.

В цілому праця І.С. Новосядлої характеризується достатнім науковим рівнем, достовірністю й обґрунтованістю наукових положень, висновків і результатів.

Проте, поряд зі значною науковою та практичною значимістю роботи Новосядлої Ірини Степанівни, деякі положення не позбавлені полемічних моментів, що викликає наступні зауваження та запитання:

1) у п.2.1. недостатньо висвітлена роль регіональних фортепіанних шкіл у традиціях початкової музичної освіти;

2) за якими критеріями здійснено авторський відбір сучасної фортепіанної музики для дітей?

3) які тенденції у формуванні сучасного фортепіанного репертуару для дітей є домінуючими – національні чи поліетнічні?

4) у наведеному матеріалі анкетного опитування не вказуються умови проведення соціологічного дослідження, від яких, як відомо, залежить достовірність його результатів, цікаво дізнатися про це;

5) бажано детальніше розкрити можливості використання комп'ютерних

інноваційних технологій у створенні і опрацюванні фортепіанного репертуару;

б) в чому Ви вбачаєте особливості функціонування системи «композитор – виконавець – слухач» на сучасному етапі формування фортепіанного репертуару для дітей, коли розширюється зона співтворчості композитора і учня, інформаційні можливості суб'єкта навчання?

7) яке Ваше ставлення до дисертаційних досліджень останнього десятиріччя, присвячених використанню інноваційних технологій у дитячому виконавстві?

Вищеназвані запитання і побажання до дисертації, викликані проблемною широтою, фактологічною наповненістю та багатоаспектністю представленого матеріалу, не применшують вагомості дослідження І.С.Новосядлої.

Зміст автореферату ідентичний основним положенням дисертації. Дослідження І.С. Новосядлої має вагому теоретичну і практичну цінність, оскільки сприятиме новим науковим пошукам в галузі фортепіанної музики для дітей, а його положення знайдуть своє місце в курсах української музики, аналізу музичних творів та історії фортепіанного мистецтва, у практичній роботі викладачів ПСМНЗ та при написанні навчально-методичних посібників і програм для музичних шкіл.

Дисертація І.С. Новосядлої є самостійним, оригінальним дослідженням, яке відкриває перспективи подальшого музикознавчого вивчення проблеми «музика для дітей» в її різних жанрових і виконавських аспектах, у спрямованості на формування слухацької аудиторії та естетичних запитів українського мистецького середовища.

## **2.6. Відзив на дисертаційне дослідження Бордонюка Володимира Івановича «Стилістика символізму в модифікації фортепіанних жанрів прелюдії та етюдів в ХІХ – початку ХХ століть» на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво**

Концепції символізму як стилістичного аспекту художнього мислення активно розробляються сучасним мистецтвознавством. В основі філософії символізму – поняття надчуттєвої інтуїції, яка допомагає виявити зміст «речей в собі» та ідей, що знаходяться поза межами чуттєвого сприйняття, проникнути до ідеальної сутності світу. На думку А.Белого, «проникнення в ідеальний, «запредельный» світ за допомогою інтуїції художника є, за філософією символістів, найвищою формою пізнання, яку вони протиставляють науковому раціоналістичному методу пізнання» (А.Белый. О смысле познания. – П., 1922). Визнання символістами музики як вищої форми мистецтва, що відкриває ірраціональним шляхом сутність світу, ідеї, таємниць буття, породнює символістські установки з художніми концепціями романтизму. В цьому річчзі актуальною і слушною виявляється ідея автора дисертації розглядати еволюцію фортепіанних жанрів прелюдії і етюдів в ХІХ – початку ХХ ст. на прикладі творів Ф.Шопена, К.Дебюсі, О.Скрябіна, виявляючи витoki стилістики передсимволізму в творчому доробку Шопена.

Сучасним і актуальним вважаємо також акцентуацію в дослідженні ідеї взаємодії композиторської і виконавської творчості в особі композиторів-піаністів Ф.Шопена, О.Скрябіна, К.Дебюсі. Ця ідея функціонує як єдність композиції та інтерпретації в аспекті проблем виконавського музикознавства (Б.Асаф'єв, І Котляревський, Р.Інгарден, О.Маркова) і відповідає сучасним тенденціям синергетичного розвитку науки і мистецтва.

Проблема жанрів, у даному випадку прелюдії та етюдів, трактується в історичній обумовленості символістських витоків зазначених жанрів, що принципово важливо з точки зору культурологічної спрямованості розвитку сучасного музикознавства.

Відсутність окремих спеціальних досліджень, присвячених проблематиці стилістичних особливостей перед-, пост- і саме символізму на прикладі фортепіанних прелюдій і етюдів в ХІХ – початку ХХІ століть, підтверджує актуальність роботи В.І.Бордонюка.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві на концептуальному рівні виявлені стилістичні особливості символізму в фортепіанних жанрах прелюдії та етюдів. Оригінальним є твердження автора, що «ранній романтизм, представляючи новий образ мислення ... був звернений до символізації, до неадекватно-художнього виявлення ідей-образів. ...Інтерес до тем-знаків, жанрів-знаків, в числі котрих жанрові типології прелю-

дії-етюда, які зафіксували в романтичній версії естетичного піднесення те, що в прийнятій поза романтизму естетичній класифікації існувало як буденне» (с. 13–15 дисертації).

Вперше художні принципи символізму виявлені у методологічно-стилістичних вимірах аналізу фортепіанних жанрів прелюдії та етюдів XIX – початку XX ст., в яких автор підкреслює їх «риторичну базу, ... здатність до вершин красномовства» (с. 20 дисертації). Відповідно до висунутої теорії стилістичного аналізу пропонується методика, що охоплює єдність композиції і інтерпретації у виявленні особливостей перед-, пост- і саме символізму в фортепіанних прелюдях та етюдах зазначеного періоду.

Вперше у винайденому автором методологічно-методичному аспекті проведений аналіз фортепіанних прелюдій і етюдів Шопена, Скрябіна, Дебюсі.

Відповідно до чітко сформульованих мети, завдань, об'єкта і предмета дослідження дисертація структурована у два розділи: «Стилістика символізму як складова романтичного-реалістичного мистецтва XIX – початку XX століття в жанровій парадигматиці фортепіанної творчості» і «Етюди та Прелюдії Ф.Шопена, О.Скрябіна, К.Дебюсі та їх виконавські відображення в представництві стилістики музичного символізму».

У першому розділі важливо відзначити загальний підхід автора до виявлення стилістичної цілісності художнього твору як даності композиторської і виконавської діяльності, висновок автора щодо романтичної ідеалізації так званих «інструктивних» етюдів, в котрих дисертант концентрує увагу на риторичних засобах, що беруть начало в риторико-філософській і теолого-літературній основах навчання музики.

Еволюція фортепіанних жанрів прелюдії та етюдів справедливо розглядається автором у взаємозв'язку з розвитком самого інструмента фортепіано в період співіснування «легких» і «тугих» інструментів в умовах вибору флейтово-чембального колориту «дематеріалізованого» звучання або грандіозного оркестрового.

Важливим методологічним центром першого розділу є підрозділ 1.3 «Методика стилістичного виконавського аналізу прелюдій та етюдів для фортепіано відповідно принципам художнього символізму», де наголошується на принципі цілісності музичного твору як результату взаємодії композиторських і виконавських рішень з установкою на виявлення драматургічно вибудованої структури як обов'язкової складової цілісного символістського образу-твору, переважання художньо-виразного над технічним в інтерпретації твору, на виявлення риторичної символіки фактурно-тембральних утворювань, «контурного» позначення символістського образу відповідно до уявлення про символістську «мрію» («грезу» у автора – с. 35 дисертації).

У другому розділі представлені аналізи творів Ф.Шопена, О.Скрябіна, К.Дебюсі у річищі запропонованого методологічно-методичного підходу відпо-

відно до обраних жанрів прелюдії та етюдів. Найбільш цікавим і оригінальним є підрозділ, присвячений творчості Шопена в аспекті передсимволістської трактовки доробку композитора, що вперше розглядається в такому ракурсі в українському музикознавстві. Заслуговує на увагу також важлива теза про бахіанство Шопена, що доказово доводиться автором проведеним стилістичним аналізом.

В аналізі Етюдів і Прелюдій О.Скрябіна виявлено особливості символістського мислення композитора. Цікавим є звернення дисертанта до концепції російського бідермайера в умовах московського модерну, яскравим представником якого був О.Скрябін. Підкреслимо, що в дисертації показано, що залучення тем-ідей, стилістичних моделей від Шопена складає особливу атмосферу відчуження, що знімає емоційну безпосередність впливу образів, типових для класиків романтизму.

Цікавою є теза про симбіоз стильових цитат з Баха і Шопена в Прелюдіях Скрябіна відповідно до аналогічних стильових пошуків М.Глінки.

В аналізі Прелюдій і Етюдів К.Дебюсі як результату символістського образу світу представлена версія «шопенізмів» композитора. Доведено звернення К.Дебюсі до сторінок Сюїт-партит великого Й.С.Баха на відміну від ДТК Баха в творчості Шопена і Скрябіна. В аналізі Етюдів Дебюсі в дисертації справедливо наголошено на техніку ритму і сонористики як альтернативи віртуозній символіці пальців, що зумовлено новими проблемами віртуозності – нерівнотривалості ритму ХХ ст.

Висновки дисертаційного дослідження глибокі і достовірні, що забезпечується ґрунтовною теоретико-методологічною базою дослідження з використанням найновіших як вітчизняних, так і зарубіжних джерел (досить численні джерела польською, німецькою і англійською мовами), використанням сукупності методів дослідження, підтвердженням теоретичних положень музикознавчим аналізом фортепіанних творів. Представлене дослідження відкриває перспективи подальшого вивчення творчості романтиків і сучасних композиторів у ракурсі стилістика символізму.

Масштабність заявленої проблеми, оригінальність і сміливість окремих висновків автора породжує деякі питання і побажання.

Досліджуючи стилістику перед-, пост-, і саме символізму у фортепіанних жанрах прелюдії та етюдів, автор наводить читача на думку про безбережність символістського підходу в мистецтві. Відповідно виникають питання. У чому ж специфіка саме символістського методу? В чому автор вбачає особливості фортепіанного втілення символізму відповідно до назви першого розділу «Стилістика символізму ... в жанровій парадигматиці фортепіанної творчості»?

Заявлена автором теза про єдність композиції і інтерпретації у методиці стилістичного аналізу творів О.Скрябіна потребує більш детальної розшифровки виконавських версій. Так, порівнянню виконавських концепцій Прелюдій О.Скрябіна В.Софроніцьким і Дж.Огдоном присвячений лише один абзац (с.

128 дисертації). Виникає також питання щодо різних підходів автора відносно аналізу інтерпретацій творів Ф.Шопена (с. 52–55), О.Скрябіна (с. 128) і К.Дебюсі (с. 140–143).

Бажано було б також більше уваги приділити стильовому оформленню тексту дисертації, наприклад, у висновках підрозділу 1.3 «Методика стильового виконавського аналізу прелюдій та етюдів для фортепіано відповідно до принципів художнього символізму» (с. 35).

Як побажання, висловимо думку про доцільність збагачення матеріалів дисертації у фортепіанно-методичному аспекті та публікації їх у вигляді навчально-методичного посібника, що безумовно буде мати практичне значення.

Окремі зауваження не знижують загального враження від дисертації як глибокого, оригінального, самостійного і актуального дослідження. Наукова новизна, теоретичне і практичне значення дисертації В.І.Бордонюка не викликають сумніву.

## **2.7. Відзив на дисертаційне дослідження Рижової Ольги Олексіївни «Український символізм та фортепіанна спадщина Б.Лятошинського» на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво**

Актуальність дисертаційного дослідження О. О. Рижової зумовлена мистецтвознавчим осмисленням на рівні сьогодення тих сторін творчості видатного українського композитора Б.Лятошинського, які за об'єктивних умов не отримали до нашого часу відображення у вітчизняному і світовому музикознавстві. У середині минулого століття символістський художній ареал вважався неактуальним для дослідження. Естетичний «бойкот» символізму на Заході у вітчизняному мистецтвознавстві проявився в ідеологічному табу. І лише наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. символістський «образ світу» був відроджений у нових умовах поставангарду як тяжіння до ідеального. Адже, за висловлюванням російського символіста А.Білого, в основі гносеології символізму – поняття «понадчуттєвої інтуїції», яка ототожнюється з містичним проникненням у таємниці «ідеального» світу. Проникнення в ідеальний, «запредельный» світ засобами інтуїції художника є вищою формою пізнання, яка протиставляється раціоналістичному методу пізнання (А.Белый. О смысле позиции. – П., 1922). Значення дослідження проблем символізму та категорії символу в мистецтві осмислюється використанням феноменолого-діалектичного методу О.Ф.Лосєва, який характеризує мету мистецтва як вираження глибинної сутності явищ та їх осмислення у символічній художній формі, що є образотворенням нової, іншої реальності, не тотожньої звичній повсякденності. Категорія символу тлумачиться у контексті повідомлення певного смислу, а ступінь символічності творів мистецтва визначає, за О.Лосєвим, період їх активного життя в духовному соціумі.

Специфічні обставини розвитку вітчизняного і світового мистецтвознавства підтверджують своєчасність і закономірність представленого дослідження, в якому виявлені і відкриті нові грані творчості композитора в аспекті внеску культури України у світове мистецтво символізму.

Розроблюючи проблему символізму в творчому методі Лятошинського стосовно всієї сукупності його спадщини і зокрема фортепіанної галузі, салонні традиції котрої органічно поєднали дану жанрову типологію з символістським ареалом, автор дисертації разом з тим виявляє національну специфіку стилістики творчості композитора, що складає самостійну оригінальну лінію дослідження питань символістського мистецтва. Хоча в мистецтвознавчій літературі доведена самотність українського символізму, музикознавчий аспект цієї проблематики відкритий для спеціальних досліджень, і автор дисертації сміливо і кваліфіковано звертається до даної terra incognita музикознавчих тем.

Таким чином, мета дослідження виступає у двох ракурсах – визначення джерел українського символізму і виявлення останнього у фортепіанній спад-

щині Б.Лятошинського. Відповідно перший розділ роботи «Символізм у становленні української культури і творчих позицій Б.Лятошинського» виконує функції теоретико-історичного огляду філософської і мистецтвознавчої літератури за проблематикою дослідження в цілому і одночасно вирішує автономні завдання визначення українського символізму в його музичному переломленні. Здійснена у дослідженні характеристика напрямку символізму з його філософсько-культурулогічними передумовами у мистецтві XVIII–XIX ст. спрямована на виявлення характерних рис символізму в українському музичному мистецтві, зокрема у творчості Б.Лятошинського.

У підрозділах 1.1 і 1.2 («Філософсько-етичні передумови українського символізму в спадщині Г.Сковороди» і «Символістські стильові фактори художньої творчості і музики України XIX–XX ст.») зібраний і критично проаналізований досить вражаючий обсяг філософсько-естетичної і мистецтвознавчої літератури. Висновки автора щодо українського кордоцентризму як природного поєднання символістського і романтичного підходів у художній творчості українських митців представляються оригінальними і перспективними для подальших досліджень.

Підрозділи 1.3 і 1.4 («Музично-поетична символіка творів Г.Сковороди в перебудуванні образів-символів Б.Лятошинського» і «Творчість Т.Шевченка і шевченкіана Б.Лятошинського в наступності від кордоцентризму Г.Сковороди») мають музично-аналітичний характер і доводять сутність виявлення символізму в українському музичному мистецтві. Автор дисертації розглядає музичні композиції Г.Сковороди, творчість якого пов'язана з оригінальним передсимволізмом української художньої школи, доводить зумовленість музично-поетичної символіки творів Б.Лятошинського вітчизняною філософсько-естетичною традицією. Шевченконіана Б.Лятошинського досліджується в дисертації з позицій філософії світосприйняття Т.Шевченка, підкреслюється тяжіння композитора до акцентування символістських елементів поезії Кобзаря. Відзначимо виявлену О.Рижовою оригінальну паралель творчості Т.Шевченка і англійських прерафаелітів, а також поезії і діяльності П.Верлена, що підкреслює самотність дослідницької думки дисертантки.

Другий розділ дисертації «Фортепіанні твори Б.Лятошинського в контексті символістських витоків авторського стилю» зосереджений на головній проблемі дослідження: проекція символістських установок композитора у фортепіанні твори на протязі всього творчого шляху митця в їх вібрації у різні періоди його діяльності. Складна методологічна задача – доведення ідеї базисності символістського методу для творчості Б.Лятошинського в цілому – спричинила виникнення спеціальних підрозділів. Це – 2.1 «Романси Б.Лятошинського в декларації символістського світобачення автора» і 2.2 «Методика аналізу фортепіанних творів Б.Лятошинського в прийнятій концепції українського символізму». Саме аналіз фортепіанних композицій склав зміст підрозділів 2.3 – 2.5 («Фортепіанні твори Б.Лятошинського символістського періоду творчості 1920-

х років», «Символіка і символістський стильовий комплекс фортепіанних композицій Б.Лятошинського 1930-х – 1940-х років», «Образи-символи фортепіанних творів Б.Лятошинського 1950-х – 1960-х років»).

У зазначених підрозділах у прийнятому автором методичному ключі виявлення стильових ознак, що реалізуються в жанровій типології Прелюдій, етюдності-прелюдійності у великих формах, розглядаються послідовно твори, які відображають етапи творчої біографії українського Майстра. Дисертанткою зроблені вагомні висновки щодо стильової автономності фортепіанних композицій Лятошинського відповідно до його симфонічних опусів.

У результаті автор дослідження доходить до оригінальних, суто аргументованих мистецтвознавчим аналізом висновків про піаністичну «гучномовність» українського символізму, що наслідує вагнерівський динамічний символізм і скрябінівський дуалізм «грандіозність – витонченість», сполучає експресивне проповідництво із знаками класичного символістського «умовчання». Важливим результатом дослідження є доведення філософсько-етичної кордоцентричності «української душі» засобами подання емоційної стриманості і обмеженості на користь емоційній повноті, екстатичі вираження.

Авторський внесок у дослідження фортепіанної спадщини Б.Лятошинського в контексті проблем українського символізму полягає в тому, що вперше у вітчизняному музикознавстві визначений напрямок, що охоплює проблематику передсимволізму і символізму, виявлено вплив етичних принципів, філософської і художньо-творчої спадщини Г.Сковороди на розвиток досліджуваного напрямку, визначений український шлях у символізм як сполучення релігійно-філософського і поетико-художнього спрямувань на прикладі творчості великого Кобзаря і шевченкіани Б.Лятошинського.

В дисертації переконливо доведена ідея символістської парадигми творчості Б.Лятошинського в цілому і зокрема в його фортепіанній спадщині. Уперше ідея символізму в творчості видатного композитора усвідомлюється в його національній специфічності; визначені витoki національно самобутнього оригінального символістського «образу світу» Б.Лятошинського у порівнянні із західноєвропейськими і російськими символістсько-романтичними пошуками Ліста, Вагнера, Дебюссі, Равеля, Скрябіна та ін. Уперше накреслена паралель Лятошинський – Малер, відзначена контактність стилістики пізнього Лятошинського і Мессіана. Виявлений неосимволістський напрямок у художньому просторі ХХІ ст., зокрема у творчості одного з найталановитіших учнів Майстра – В.Сильвестрова, що накреслює подальші перспективи дослідження заявленої у дисертації проблематики.

Головне, дисертантка визначила історичну лінію існування символізму в ХХ ст.: його культ на початку століття, його «закритий» тип існування в 1930-ті – 1940-ві роки, відродження на хвилі неоекспресіонізму від 1950-х років, що пов'язано з фортепіанною творчістю Лятошинського. Звідси концепція: симфо-

нізм Лятошинського – відповідь на «вимоги сучасності» середини століття, тоді як фортепіанна спадщина визначила «охоронні», «герметичні» стимули його творчої діяльності.

Оригінальна, надзвичайно насичена відомостями і узагальненнями, аналітично досконала робота О.Рижової виявляє зрілість, повноту готовності автора до подальшої дослідницької роботи. В дисертації виявляється глибока музична і піаністична освіченість автора: адже дослідницька робота підготовлена і проведена піаністкою, яка свій виконавський репертуар орієнтувала на пропаганду творів Б.Лятошинського. Саме різнобічність і досконалість дослідження наводить на шеріг питань і побажань автору щодо її подальших музикознавчих пошуків.

Питання перше. Справедливо піднімаючи проблему кордоцентризму української культури, її «мелодійної» основи, як Ви розумієте виявлення даної якості у Лятошинського, складність фактури фортепіанних творів якого далека від монодійної лінеарності?

Питання друге. Зважаючи на вплив на Лятошинського поезії Шевченка та сучасний підхід до передсимволістської суті поезії великого Кобзаря, як Ви все ж таки пояснюєте різні полюси політичного звинувачення, громадянської надактивності Шевченка і абсолютної позитивності пафосу музики Лятошинського? Котрого типу інтонаційна сутність підтримувала і підтримує в цілому полярності «поезії плачу» Шевченка і «екстатички ствердження» Лятошинського?

Питання третє. Сприймаючи аксіоматично концепцію символізму як мистецтва «виявлення Таємниці», ми логічно доходимо до органіки тихих звучностей Дебюссі, закономірностей вияву статички вищої витонченості у Скрябіна. Все ж таки, як поєднується «культура таїнства» символістів і те, що Ви справедливо називаєте «гучномовністю» – і в українському, і в німецькому символізмі, відповідно й у творчості Лятошинського? Який іскус у трактовці «наддинаміки» символістів у співвідношенні з пристрасною патетикою романтиків, класицистів?

Питання четверте. Як піаністка, Ви усвідомлюєте спадковість Лятошинського у відношенні до Ліста, навіть у тих композиціях, де він навмисно розставляє «символістські ознаки». Виникає питання, частково аналогічне попередньому: яка межа між лістовською стилістикою і лістіанством Лятошинського?

Побажання – створити навчальний посібник для піаністів на основі дисертаційного матеріалу, подолавши деякі недоліки в стилістиці та композиційному оформленні, що, на жаль, об'єктивно присутні в роботі. Таке видання буде корисним для професіоналів – дослідників і виконавців творів Лятошинського.

В цілому дисертація О. О. Рижової «Український символізм і фортепіанна спадщина Б.Лятошинського» є самостійним, закінченим дослідженням, представляє значний інтерес, є помітним вкладом у вітчизняне музикознавство, має теоретичну новизну і практичну значущість. Зміст автореферату і публікацій відбивають основні положення дисертації.

## **2.8. Відзив на дисертаційне дослідження Андросової Дарії Володимирівни «Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення» на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво**

Дослідження Д. Андросової втілює важливі тенденції сучасного мистецтвознавства до культурологічного прочитання базисних позицій художнього в музиці. А саме: специфіка та взаємовпливи стильових здобутків в сьогоденних умовах ствердження нових напрямків та осмислення їх історичних передумов. Мова йде про феномен музичного мінімалізму, так званого «концептуального» мистецтва, що допускає своє видове визначення в контексті певних культурних установлень. Такою культурною умовою визнання самозначущості мінімалізму є уявлення про самостійність виразної системи символічно-духовної та художньо-образної музики, на зламі взаємодії яких виникають передумови і саме буття мінімалізму. Останній виникає на перехресті технократичних засад авангарду та релігійно орієнтованого поставангарду в кінці ХХ сторіччя. Елементи цієї стилістики (Р. Вагнер, Е. Саті, А. Вебери) знаходимо на перетині «демонічних» дерзань романтизму і релігійно-покаянних проповідниць символізму (Вагнер), релігійної компромісності останнього напрямку і однозначно атеїстичного спрямування «нової молоді» 1920-х (Саті, Вебери).

Згідно даних автореферату, дисертантка з великим розмахом охоплює передумови символізму, тим самим виходячи на узагальнене визначення його стильового принципу: «мінімалізація композиції», тобто усунення фактурної вираженості заради архетипового «стислого» змісту. Такий підхід дозволяє зробити оригінальні спостереження і теоретичні висновки, що апробовані в численних аналізах.

Вибудованість тексту автореферату, логічність викладення складного і нового, в цілому, для музикознавства матеріалу дозволяє усвідомити в тексті дисертації можливості подання його у вигляді навчального посібника для студентів художніх вузів. Умова – подальша робота над стилістичним «висвітленням» тексту, згідно з термінологічною ідеєю авторки про «емансипацію консонансу».

Дисертаційне дослідження Д. Андросової демонструє достойну професійну підготовку автора, складає вагомий внесок в здобутки культурологічно орієнтованого музикознавства. Дисертаційне дослідження Д. Андросової, як то свідчить текст автореферату, відповідає вимогам ВАК України, які висувуються до робіт такого роду. Автор дисертації Дарія Андросова заслуговує присудження вченого ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

## **2.9. Відзив на дисертаційне дослідження Лисюк Світлани Ремізівни «Наративний підхід в характеристиці стильових і стилістичних властивостей фортепіанного виконавства» на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво**

Сучасний музичний світ визначається філософською думкою як «посткультурний простір», який презентує домінування популярної маскультурної сфери в мистецтві у парадоксальному співіснуванні з тенденціями відродження духовної музики. Зазначене детермінує новий контекст функціонування музичної класики і спеціальної фахової підготовки музикантів. Фортепіанне виконавство як стрижньова лінія мистецької діяльності не лише піаністів-фахівців, але і як друга спеціалізація усіх виконавців (інструменталістів, вокалістів, диригентів), а також композиторів, музикознавців і культурологів увійшло в професійну підготовку музикантів всіх профілів у межах «загального, спеціалізованого фортепіано» завдяки можливості охопити на фортепіано усі різновиди існуючої музики.

Відповідно до розширення обсягу музично-інформаційного простору ХХІ століття за рахунок відродження старовинної і появи сучасної актуальної музики як художньо значущих явищ важливою стає принципова «дистанційність» від історично засвоєних цінностей та актуальний миттєвий відгук на створене нашим безпосереднім оточенням. Музична класика відходить для виконавців і слухачів на другий план сприйняття, висуваються в якості найбільшої цінності естетично-екстатичні показники, що є природним для популярного і духовного мистецтва.

Представлена Лисюк С.Р. дисертація актуальна самим зверненням до шарів виразності музики, визначених авторкою терміном «наративність», «музичний наратив», згідно сучасного тяжіння до ідеальної змістовності музики, духовної сфери, естетизму і гедонізму популярного мистецтва (нажаль, цей важливий термін у філософському обґрунтуванні проблеми «наративу» дисертантка оминає). Обраний дисертанткою напрям дослідження є важливим для сучасного мистецтвознавчого розуміння художньо-творчих запитів суспільства.

Вказаний аспект музичної змістовності, що домінує над предметно життєво подібними програмними ознаками, підносить на самодостатню висоту найістотнішу її відзнаку – ідеальну Радісність. Цей базисний момент музичного вираження дисертантка характеризує за допомогою терміна «наративність», скориставшись, з одного боку, здобутками філософського знання, згідно якого «наратив» означає «оповідальну» структуру, семантика якої визначається суб'єктом (за Р. Бартом та Г. Гадамером), з іншого, – реаліями музикознавчого ужитку: «наративна музика» у популярній сфері кіно музики, театральної музики як такої, що «повідомляє» про емоційні зміни відеоряду. Музична радісна ідеальність виразу («іманентний» шар музичної змістовності) втілює ознаки

оповідальності, в якій предметні асоціації (вторинний, «асоціативний» шар музичної виразності) несутьтеві (за В. Холоповою).

Відповідно зазначеної концепції і всупереч позиції традиційної естетики, орієнтованої на трагедію та драму як вищі жанри театраль-но-художнього буття, дисертантка зосереджує своє дослідження на таких музичних напрямках, які найяскравіше втілюють риси наративності, а саме: рококо, бідермайєр, символізм, неосимволізм. Такий вибір зумовлений по-перше естетичними запитами мистецького середовища ХХІ століття, а по-друге теоретико-методичною спрямованістю даного дослідження на сферу загально-фортепіанного обсягу виконавського тезаурусу студентів, адже названі історичні шари музичної виразності відзначаються порівняною простотою технічного втілення, а їх специфічна художня сторона вираження, звернена до краси, привабливості, привітності, приводить до природного сполучення з іншими напрямками, що дисертантка дотепно визначила як «стильову валентність»: рококо як частка змістовності віденського класицизму, імпресіонізм, символізм на межі ХІХ і ХХ століть, бідермайєр як частка романтизму, а також неосимволізм.

Зазначені положення цілком відповідають запитам сучасного мистецького середовища, засвідчують евристичність мислення і дослідницьку сміливість дисертантки, яка звернулася до стильових пластів, недостатньо вивчених сучасним музикознавством.

Дисертація переконує строгою логічністю викладу, глибиною і широтою «експериментальної» частини, функцію якої у мистецтвознавчих працях виконують аналізи, що представлені в дисертації у значній кількості і виконані на високому фаховому рівні. Наведені в дисертації нотні приклади дозволяють орієнтуватися в музичних текстах, не типових для традиційних музикознавчих підходів: мало відомі автори від ХVІІ до кінця ХХ століття, класичні музичні тексти (Моцарта, Глінки, Метнера, інш.), але дані в ракурсі стильового пошуку іманентно-ідеальної змістовності.

У зв'язку з останнім треба підкреслити оригінальний культурологічний ракурс музикознавчої аналітики, спрямованої на констатацію типологічних пересічень в історії напрямків світового і вітчизняного музичного мистецтва, що складає інноваційний характер дисертаційного дослідження.

Структура представленої роботи відповідає сучасним вимогам і складається з вступу, двох розділів, висновків і списку використаних джерел, що складає 225 позицій, з них – 25 іноземними мовами.

Перший розділ «Наративність у музично-стильовій спрямованості фортепіанного виконавства» концентрує теоретичні положення, у яких предметом узагальнення постають стильові прикмети явища, що охоплюються у широті історичних проявів як наративні ідеально виразні якості музики, стильова присутність яких зосереджена на окремих історичних етапах художнього розвитку.

У другому розділі «Фортепіанний репертуар в аспекті виявлення наративних якостей їх стилістики» розгортається аналітико-експериментальний матеріал дисертації, у якому авторка виділяє стилістичні показники наративності, пов'язуючи їх з музикуванням на фортепіано.

Даний ракурс дослідження проблеми стилю є об'єктивним вагомим внеском у теоретичну її розробку, оскільки виявлення стилю розглядається в конкретиці музикування і виконавської творчості, двоїстість якої зумовлена поєднанням композиторської ідеї і самостійності виходу виконавця на процес комунікативного спілкування із слухачем. Спеціальна стильова установка на типологічність передбачає виконавську смислову варіативність, що виключає семантику знакової завершеності вираження в композиції і наголошує на проблемі понад особового вираження музичної стилістики, що безумовно потребує подальших музикознавчих досліджень і відкриває перспективи для нових наукових розробок.

Результатом роботи стало вперше проведене в музикознавстві оригінальне дослідження проблеми стилів з урахуванням «наративності» як аспекту комунікативної складової засобів виразності та їх стильових типологій. В дисертації розроблені показники ознак «наративності», виявлених в окремих музичних стилях; вперше у відповідному ракурсі за цими показниками проведений аналіз творів зарубіжних та вітчизняних авторів, зокрема англійських клавесиністів, композиторів України і Одеси, інших; виявлені можливості розширення репертуару у класі загального і спеціалізованого фортепіано за його ознаками якостей «наративності» та відповідності вимогам до фортепіанного виконавства за другою спеціалізацією у вищій та середній музичній школі. Висловлене складає теоретичне і практичне значення представленої роботи як вагomeго надбання вітчизняного музикознавства.

Цікава, інноваційна і високопрофесійна робота С.Р. Лисюк з огляду на її оригінальність, глибину теоретичних узагальнень, широту аналітичних розробок, термінологічну складність фіксування в тексті ходу дослідження викликає питання, провокує полемічні роздуми і пропозиції, узагальнення яких виступає у вигляді чотирьох питань, логічно між собою пов'язаних.

1. Показуючи історичну зумовленість введення головного терміну роботи «наративність музики» і зазначивши у назві дисертації «наративний підхід», авторка не дає послідовного висвітлення дослідницької позиції, що зазначена вказаним терміном. Тому питання, у чому вбачається цей «наративний підхід» як методологічний важіль дослідження?

2. Ви справедливо вбачаєте в стилі рококо сукупність тих властивостей вираження, які узагальнені терміном «наративність музики» і в апробацію якого здійснені аналізи музики XVII–XVIII століть. Але чому, апелюючи до виразності рококо взагалі, Ви звертаєтесь до аналізу англійських митців відповідного періоду, а не до визнаних майстрів рококо Франції?

3. Питання щодо стильового визначення творчості Метнера як символістської, що прописано Вами у висновках до другого розділу. Які суттєві показники приналежності творчості Метнера до символізму Ви виділяєте?

4. У назві роботи Вами окреслена галузь виявлення властивостей музичної наративності – фортепіанне виконавство. Широко розгортаючи дослідження зазначеного явища, Ви, узагальнюючи висновки аналізів, що правда стосуються виключно фортепіанного репертуару, все ж специфіку музичної виразності наративності у фортепіанній творчості і виконавстві у висновках не показуєте. В чому ж специфіка зазначеного явища?

Поставлені запитання, а також побажання щодо більш стилістично виваженого подання тексту без новоявлених словоутворень, обережного використання наукової термінології та ретельного бібліографічного опрацювання списку використаних джерел не знижують загальної високої оцінки роботи як глибокого, професійного і перспективного музикознавчого дослідження, яке має теоретичне і практичне значення.

Дисертаційне дослідження С.Р.Лисюк є самостійним, оригінальним дослідженням, реферат і публікації повністю віддзеркалюють зміст представленої роботи.

## **2.10. Відзив на дисертаційне дослідження Ма Вей «Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства» на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво**

Китайська музика – одна з найдавніших у світовій музичній культурі, що досягла високого рівня розвитку вже у 2 – 1 тис. до н. е. Професійна китайська музика від самого початку свого розвитку була щільно пов'язана з китайською філософією, спиралась на оригінальну систему музичного мислення, що збереглася до сьогодні як цілісне естетичне явище. Це пов'язано з програмною установкою творця філософської теорії в Китаї Конфуція: «передавати, а не складати, вірити стародавності і любити її» («Лунь юй», УП, 1). Аналіз стародавніх філософських конструкцій і менталітету підтверджує традиційність китайської цивілізації, яка й у XXI ст. вражає своєю гуманістичною спрямованістю. Конфуцій у своїй філософії спирається на етичну категорію – жень, тобто людина може бути етичною, моральною перш за все в контакті з ким-небудь іншим.

Отже, високий гуманізм китайської цивілізації, досягнення її культури, зокрема в галузі музичного мистецтва та інструментального виконавства, зв'язки китайської та європейської музичних культур, що переконливо доведені в дисертації, підтверджують актуальність обраної теми в умовах світових глобалізаційних процесів обміну і взаємозбагачення людства національними цінностями.

В дисертації вперше представлена концепція художньої форми як взаємодія різних підходів, сформованих в умовах Європи і Китаю. Порівняння концепції музичної форми та її філософських засад, виходячи з двоїчності/четвертичності мислительних стереотипів фазової процесуальності музики в традиціях Китаю та троїчності європейського музичного мислення, зумовлює актуальність пошуку сучасних методик аналізу творів китайських і європейських авторів та виконавських інтерпретацій піаністів різних країн світу. Такий підхід автора дисертації дозволяє розглядати досліджуваний об'єкт на категоріальному рівні.

Вперше в українському музикознавстві автор дослідження представляє концепцію музичної форми з позицій китайської філософії, естетики і сучасного музикознавства. Важливо зазначити, що достовірність оригінальних теоретичних розвідок дисертанта базується на всебічному аналізі творів та виконавських інтерпретацій китайських музикантів, які також вперше представлені в українському мистецтвознавстві.

Цілісність і системність методології аналізу, що базується на об'єктивності відбиття універсальних художніх критеріїв і показників музичної форми, дозволяє автору дисертації виділити форми інструментальної сонатності як базової в інструменталізмі Сходу і Заходу. Порівняльний аналіз концепцій процесуальності в традиціях філософії Китаю та естетики Європи пере-

конливо доводить збіг числово-конструктивних характеристик фазовості становлення форми (початок-розвиток-завершення), що підтверджує універсальність віднайдених Ма Вей музично-художніх показників.

Вперше в науковий обіг сучасного музикознавства автором дослідження введена концепція «антропоморфного» трактування трифазовості музичної форми, а саме: доводиться аналогія концепції форми, за Іюан Дін Фаном, «голова – початок» – «тіло – основна частина» – «кінцівка – закінчення» фазовій «троїчності» європейської концепції.

Доведення універсальності принципу фазовості форми «початок-розвиток-завершення» у співвіднесеності двоїчності/четвертичності китайської традиції та триадичності європейської архітектоніки переконливо здійснено в дисертації на основі аналізу форми творів різних жанрів та виконавських концепцій.

Отже, розширене бачення концепції форми як з позиції європейських композиторів та виконавців, так і філософії музики за китайською логікою зумовлює оригінальний характер музикознавчого дослідження Ма Вей. Одночасно орієнтація автора дисертації на виконавські концепції фазовості музичного мислення китайських музикантів у співвіднесенні з європейськими традиціями процесуальності надає дослідженню рис нової галузі виконавського музикознавства як концептуального вираження універсальних естетичних чинників.

Зосередження автора на двох сферах побутування твору – моделювання форми композиції в процесі складання музики і реконструкція створеної моделі форми у виконавській інтерпретації у традиціях Китаю і Європи – викликали наступну структуру викладу матеріалу дослідження. Відповідно до розкриття філософських концепцій форми і засобів її відображення в композиції і виконавстві Заходу і Сходу, а саме: теоретичні посилення концепції форми у філософії і музикознавстві Китаю і Європи, виділення форми сонати-сюїти як базової в інструменталізмі зазначених традицій, виконавська специфіка виявлення процесуальності музичного мистецтва в різних національних школах, – дисертація структурується в три розділи, в яких теоретичні установки базуються на переконливому музикознавчому аналізі шерега творів та інтерпретаційних концепцій китайських і європейських митців.

Робота складається з трьох розділів з вступом, висновками, списком використаної літератури (205 найменувань, в т.ч. китайською мовою) і двома додатками.

У першому розділі «Філософські витoki концепції музичної форми в традиціях Китаю і Європи», що містять три підрозділи (1.1. «Вчення про філософію троїчності в китайській та європейській науці», 2.2. «Теорія форми в музичній науці Китаю і Європи», 3.3. «Художня композиція та виконавська концепція у втіленні конструктивних діад – триад цілісності твору»), автор розглядає філософську систему Китаю, доводячи наявність аналогій в європейській філософії Нового часу.

У порівнянні філософських теорій Китаю та Європи на різних історичних етапах в дисертації доводиться універсальність двоїчних/четвертичних – троїчних співвідношень у «природі речей» та світобудові у цілому. Особливо переконливо подані в дисертації аналіз філософських теорій Кон Фу Ці (Конфуція), Лао-Цзи і Піфагора, а також наведені аналогії між філософською системою Китаю та концепцією італійського філософа Дж.Віко, який стверджує, що кожна нація проходить соціальний коловорот за формулою «народження-розвиток-умирання» подібно до визначення Аристотелем процесуальності трагедії-мистерії (початок-розвиток-кінець, або в латинській версії i: m: t).

Базуючись на європейських філософських теоріях, які мали певний вплив на музичну класику, автор справедливо зазначає орієнтацію на троїчність у таких жанрах, як «тріо-соната», арія « da capo», симфонія-концерт XVIII ст., коливання концепції циклу сонати-симфонії між три- і чотиричастинністю, що зароджується у двочастинності передкласичної сонати-симфонії італійської школи середини ХУІІІ ст., перемога в сонатній триетапності експозиція-розробка-реприза «трифазової діалектики» теза-антитеза-синтез. На наш погляд, цікавим є припущення автора про вплив філософських ідей Сходу на розвиток музичного мислення ХХ ст. щодо двофазної структури сучасної сонатної форми, яка відтворює архітектоніку «старосонатної» схеми.

Діалектика двоїчності/четвертичності китайської філософії у вигляді закону Дао представлена як одночасно взаємодіюча і диференційована, що породжує третє і четверте як розвиток протилежностей.

Порівнюючи формально-архітектонічні закономірності в композиції та виконавстві китайських і європейських музикантів, Ма-Вей доводить їхню схожість, але разом з цим відмічає художню багатоскладність зазначених співвідношень і відмінності у трактуванні ідеї розвитку. Так, концепція «досконалої форми» в китайській традиції визначається троїчністю фаз початку (цінь), розвитку (чень-чжуань), завершення (хе), в яких проглядаються риси двоїчності упорядкованості: цінь – хе , чень – чжуань , що народжує в сукупності чотирифазовість і чотиричастинність форми (с. 62 дисертації). Отже, схильність автора до виявлення багатогранності і діалектичної суті досліджуваних процесів свідчить про її наукову зрілість і оригінальність мислення.

Важливо, що автор у своїх висновках спирається на сучасні музикознавчі дослідження вчених Китаю та Європи (Іюань Дін Фан, Б.Асаф'єва, А.Соколова, В.Холопової, О.Маркової та ін.), зберігаючи власну позицію.

Другий розділ дисертації «Форма сонати-сюїти в музичній творчості» складається з трьох підрозділів: 2.1. «Універсальність форми сонати-сюїти в музичній творчості», 2.2. «Сонати-сюїти китайських композиторів та художні аспекти їх виконання», 2.3. «Сонати-сюїти європейських композиторів в репрезентації художньої множинності концепції форми», що демонструють апроба-

цію концепції автора в музикознавчому аналізі композиторської практики європейських і китайських митців.

Зазначимо, що методологія дослідження простежується в дисертації на творах у формі сонати-сюїти, яку автор обирає як універсальну щодо прояву традицій музичного мислення в культурах Китаю і Європи. Ця теза обґрунтовується в дисертації на с. 67–72. На думку автора, «три-чотирифазовість мислення утворює деякий універсум пропорцій, що в європейській традиції фіксується за допомогою «точки золотого перетину» в художній формі взагалі, а в Китаї постає у вигляді принципу «досконалої форми»...[с.72 дисертації]. Отже, дисертант справедливо наголошує на універсальності форми сонати-сюїти в музичній творчості Заходу і Сходу.

На прикладі аналізу композицій китайського піаніста-композитора Дін Шан Ді (народ. 1952) Ма Вей доводить спільність процесуального розуміння композиційних закономірностей, розбіжність в інтерпретації ідеї розвитку і художність сумісності три- та чотирифазності побудови при багатозмістовності композиційно-архітектонічних співвідношень в традиціях культури Китаю і Європи (с. 72–79 дисертації).

На жаль, підрозділ «Сонати-сюїти європейських композиторів в репрезентації художньої множинності концепції форми» залишає враження мозаїчності і випадковості добору творів для аналізу. Аналіз представлених композицій С.Скотта, А.Станко і О.Респігі підтверджує тезу автора, але не запевнює в їх репрезентативності, що не аргументована автором.

В третьому розділі «Виконавська специфіка створення художньої цілісності форми майстрами різних національних шкіл» автор дисертації показав себе як зрілий дослідник, високий професіонал у галузі виконавського музикознавства. Зосередженість Ма Вей на порівняльному аналізі інтерпретацій перлин композиторської майстерності світової музичної культури, а саме: В.А.Моцарт – Соната C-dur (К. 330), Л.Бетховен – Соната c-moll op. , Ф.Шопен h-moll, op.58, 3, Б.Барток – Соната для двох фортепіано і ударних, С.Прокоф'єв – Миттєвості, – українськими (одеськими, харківськими, київськими) та зарубіжними виконавцями дозволила автору довести закономірність проекції композиційної архітектоніки творів на виконавське мистецтво представників різних стилістичних спрямувань.

Загалом третій розділ дисертації є найбільш досконалим, оскільки автор сфокусовує аналітичну думку на конкретному прояві категорії форми – одночасно чинника і носія образного змісту – у мисленні виконавця-артиста. Звернення дослідника до контекстного аналізу музичних творів, що передуює порівнянню артистичних інтерпретацій, сприяє природному виявленню переплавлення об'єктивного в суб'єктивне у виконавському стилі піаністів різних ментально-психологічних спрямувань Сходу і Заходу.

Проведений аналіз виконавських рішень видатних піаністів ХХ ст. С.Ріхтера і В.Горовиця, пов'язаних своїми коріннями з українським фортепіанним мистецтвом, канадського митця Г.Гульда і професора Пекінської консерваторії Ян Міна та інших європейських і китайських артистів дозволив автору дисертації зробити узагальнення про універсальність архітектонічного принципу початок-розвиток-завершення, що набуває особливостей інтерпретації в китайських та європейських традиціях, пов'язаних з двоїчністю/четвертичністю східного та триадичністю європейського способів мислення.

Гуманістична ідея засвоєння світовою культурою загальнолюдських цінностей, розкриття національних архетипів у контексті їхніх універсальних компонентів є домінуючим філософським положенням дисертації, яка вносить важливим вклад у розвиток українського і світового мистецтвознавства. Ведучі концепції Ма Вей близькі до теорії ноосфери і поліетносфери видатного українського філософа В.І.Вернадського, який вбачав у взаємодії «макрокосмос – мікрокосмос» важливі геополітичні процеси в їхніх етнонаціональних вимірах. Через призму сучасної гуманістичної наукової парадигми забезпечується входження людини в соціокультурне поле на принципах сумісності, співучасті і взаємозбагачення етнокультур, зумовлених ментально-психологічними особливостями різних націй.

Концепція форми в музиці Ма Вей співзвучна трактуванню феномена музики, поданого А.Мішо у французькій музичній енциклопедії: «Глибинна вісь, архаїчна вісь, котра скріплює множинність вісей. Передня вісь – це амбівалентність. Мистецтво горизонтів і перспектив, а не замкнених просторів. Мистецтво, яке має владу (де злиті разом можливості і чаклування). Мистецтво унікального паралелізму явищ...»

Отже, вважаю постановку проблеми дисертантом своєчасною і актуальною, зумовленою відкритим інформаційно-культурним простором України і Китаю, поширенням зв'язків між нашими країнами, в т.ч. й у галузі музичного мистецтва. Разом з тим широта і грандіозність, необмеженість у просторі і часі тематики, заявленої автором, викликали шерег труднощів, які безумовно важко було побороти без деяких втрат у викладі результатів дослідження. Здобувач іноді нагадував мені самотнього плавця, який перетинає Великий океан філософських ідей, музикознавчих теорій, різних видів мистецтв, композиторських і виконавських шкіл різних країн і народів. Але Ма Вей перемогла і вибудувала свою досить струнку теорію, вірогідність якої вона довела досконалим музикознавчим аналізом.

На фоні успішного розв'язання дисертантом поставлених складних завдань зауваження і побажання рецензента не мають вирішального значення в загальній оцінці якості роботи. Думаю, що благодотворний вплив наукового керівника, видатного українського вченого пані Олени Маркової сприяв успішності проведеного дослідження.

Разом з цим вискажемо ряд побажань. Було б цікаво більш детально ознайомитись з сучасними філософськими теоріями китайських учених, на праці яких спирається автор дисертації. Не зважаючи на те, що пані Ма Вей згадує в різних контекстах твори українських композиторів і фортепіанне виконавство України, на жаль, творчість корифеїв української фортепіанної культури ХХ ст. європейського масштабу Л.Ревуцького, Б.Лятошинського, В.Сильвестрова не увійшла в межі дослідження.

Вважаємо, що логічності викладу матеріалу дисертації сприяло би вилучення епізодів, опосередковано пов'язаних з магістральною темою роботи, в додатки: підрозділ 3.5 та деяка інша цікава інформація, яка ускладнює сприйняття тексту.

Можливо, уточнення просторових і часових меж дослідження надало би роботі структурової логічності і послідовності у викладі матеріалу.

Перевантаження стилю викладу складними реченнями, новими словотвореннями і русизмами в українському тексті автореферату також не сприяють прозорості сприйняття тексту.

Заявлені роздуми щодо окремих аспектів аксіоматики дисертації не знижують загального враження відносно масштабів і глибини виконаного дослідження, яке є самостійним, оригінальним внеском автора у розробку теоретичних засад українського музикознавства і підґрунтям для вирішення практичних завдань фортепіанного виконавства і педагогіки.

## **2.11. Відзив на дисертаційне дослідження Басалаєвої Євгенії Олександрівни «Стилістично-тембральний плюралізм фортепіано в камерно-інструментальній творчості українських композиторів покоління 1960-х років» на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво**

Невичерпні багатства української музичної культури надихають учених на її дослідження. Особливий інтерес на сучасному етапі розвитку вітчизняного музикознавства викликає творчість представників 1960-х років, яка зайняла вагоме місце у сукупному світовому і національному просторі завдяки значним соціальним, політичним і художнім досягненням, що привнесла в культуру «молодіжна хвиля» талановитого покоління митців-шістдесятників. Актуалізація їх творчості через осягнення камерно-інструментального мистецтва в новому цікавому ракурсі – камерна музика з фортепіано в її стилістично-тембральному плюралізмі – є знаменням нашого часу, поверненого на усвідомлення досягнень нині діючих майстрів, заслуженого визнання їх доробку виконавцями, слухачами і мистецтвознавцями. Отже, актуальність представленої роботи визначається доведенням у паралелях із мистецтвом Заходу і Сходу (Б. Ціммерман, П. Булез, В. Лютославський, Е. Денісов, А. Шнітке) життєздатності творчості українських композиторів, які почали оновлення національного музичного мистецтва у 1960-ті роки і успішно функціонують на терені сучасної музики, зокрема у виконавській творчості автора дисертації, відомого інтерпретатора камерних композицій з фортепіано, Є. Басалаєвої, яка знайшла новий аспект дослідження заявленої проблеми – осмислення стилістичних установок авторів-шістдесятників.

На основі різнобічного, панорамного аналізу наукової літератури з філософії, естетики, психології, мистецтвознавства, музикознавства, літературознавства, зокрема сучасної зарубіжної іноземними мовами (біля 50 джерел), що демонструє високу ерудицію автора, Є. Басалаєва з нових позицій розглядає творчість шістдесятників як культурно-історичний і соціально-художній феномен у паралелі з досягненнями західноєвропейської і східної культур відповідного покоління, у ракурсі протистояння «традиціоналізму академізованого помірному модерну стилістики 1930-х – 1940-х років – авангарду 1950-х – 1960-х, розмежування традиціоналізму і «українського авангарду». Дану стильову якість автор дисертації вважає «ментальною особливістю України».

В дисертації представлений аналіз музичного «шістдесятництва» у його камерно-ансамблевому виявленні в контексті школи Б. Лятошинського. Маємо на увазі не лише вплив особистості метра як професора на учнів класу, але більш широке охоплення майстром інноваційного подиху епохи, включаючи як змістовне наповнення українського мистецтва, так й технологію творчості. Об'єктивно так вийшло, що більшість композиторів, чії твори стали предметом

аналітичного розбору в дисертації, вийшли з класу Б. Лятошинського (В. Сильвестров, Л. Грабовський, В. Губа, частково Є. Станкович, інші). Проаналізовані в дисертації композиції М. Скорика, представника інших творчих студій, але близького до ідей шістдесятників, також не можна уявити без впливу і підтримки Б. Лятошинського. Дисертантка доводить, що авангардність цієї музичної кагорти – у послідовному інструменталізмі на відміну від хорowo-вокальної спрямованості української музичної спадщини ХІХ – першої третини ХХ століття. Концентрація в руслі творів для камерно-інструментального складу з фортепіано з його домінуванням клавірного тембру бере початок від знакових творів Лятошинського – «Українського квінтету», «Слов'янського концерту», циклу прелюдій.

Сутність стильової парадигми камерно-інструментальної музики шістдесятників автор справедливо вбачає «в інструменталізмі мислення, що тяжіє до подолання симфонічної масштабності великих звукових просторів» на користь символіки камерності, в «атрадиціоналістському перегляді концепцій фортепіанного звучання і відтворенні історично можливої імітації «чембальності, органності, клавикордності, клавесинності» ударного клавішного інструменту. Спираючись на ідеї символізму, Є. Басалаєва переконливо доводить, що символістська стильова парадигма породила ефект дематеріалізації фортепіанного звучання як в динамічній схильності до тихого вимовлення, так й у мінімалізації фактури, поверненої до ренесансної стилізації. Важливо відзначити, що за зовнішніми рисами музики українських авторів 60-х років дисертантка віднаходить ключові причини глобального процесу тембральних перетворень на користь «сутності музичної ідеальної іманентності», яка має коріння в українській Православній ідеї, в кордоцентризмі і антеїзмі філософії Григорія Сковороди, творчому стоїцизмі Бориса Лятошинського.

Представлена робота складається з двох розділів – теоретико-історичного («Жанрово-стильова вираженість музики композиторів-шістдесятників» України і місце в ній камерно-інструментального ансамблю з фортепіано») і аналітичного («Твори для камерно-інструментального складу з фортепіано В. Сильвестрова, В. Губи, Л. Грабовського, М. Скорика, Є. Станковича в компесативності до академічної традиції «монументального українського романтизму» 1930-х – 1950-х років»).

Автор висуває цікаву ідею інтерпретації фортепіано в інструментальному ансамблі українських авторів – «клавірний протеїзм», за висловом М. Друскіна, відзначає тенденції втрати «концерт-Мейстерської місії» піаніста в ансамблі на відміну від традиційного трактування цього інструменту як замітника оркестру для монументалізації звучання ансамблю.

Дисертантка відзначає інноваційну особливість композиторського мислення українських шістдесятників у прибиранні меж між ансамблевою і оркестровою, почасти театральною, музикою, як у наведеному в дисертації творі Сильве-

строва «Драма для скрипки, віолончелі і фортепіано». В аналізі симфонієти «Саторі» В. Губи Є. Басалаєва робить цікаві спостереження з приводу семантики і фактури твору, які тяжіють до символіки і екстатичної літургійної музики, що й зазначено у програмі «Саторі» (у перекладі з японської мови – «Осяяння»).

Автором зроблена вдала спроба введення нового терміну «передпоставангард» для характеристики музики українських шістдесятників, що визначає стильові особливості українського авангарду, який в умовах радянського режиму міг існувати лише в компромісному варіанті між авангардом і усталеною традицією на відміну від поставангарду в Європі від 1970-х років (відверта серійність мислення була присутня на той час мабуть лише в творчості Л. Грабовського).

Високо відзначаючи інноваційні ідеї автора, їх переконливу аналітичну апробацію, а також своєчасне введення дисертанткою до наукового і культурного обігу творів, які ще досі існують лише в рукопису, в дискусійному плані відповідно до актуальної потреби в аналітичному вивченні творчості шістдесятників сформулюю деякі питання і побажання до Є. Басалаєвої.

Чому у Ваших посиланнях на літературу пропущені деякі автори, які звертались до музикознавчої розробки заявленої Вами тематики, а також митці, відомі інтерпретатори творів шістдесятників?

За якими критеріями Вами проводився добір представників покоління 1960-х років? Адже творчість далеко не всіх композиторів-шістдесятників відображена в тексті Вашої дисертації, що й неможливо в одній праці, але де Ваша аргументація щодо обраних персоналій?

У Вашому репертуарі артистки-ансамблістки великий обсяг творів різних стильових напрямків. Чому саме творчість композиторів-шістдесятників обрана Вами для мистецтвознавчого дослідження?

Як побажання, у разі публікації представленої роботи, яка безумовно в нагоді буде для професіоналів і аматорів, раджу доповнити виклад проблеми бібліографічним списком творів камерно-інструментального репертуару з фортепіано українських композиторів, починаючи з 1960-х років, з позначенням автора твору, назви, року написання, видання і виконання, видавництва (або в рукопису), місця збереження. Цікавим був би також каталог фоно-, відеозаписів автора дисертації, інтерпретатора камерної музики шістдесятників Є. Басалаєвої.

Заявлені побажання ніяк не впливають на високу оцінку дисертації «Стилістично-тембральний плюралізм фортепіано в камерно-інструментальній творчості українських композиторів покоління 1960-х років», яка є актуальним, оригінальним, самостійним дослідженням. Автореферат і публікації віддзеркалюють зміст дисертації, яка відповідає вимогам МОНМОЛОДИСПОРТУ України. Її автор Басалаєва Євгенія Олександрівна заслуговує на присудження ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

## **2.12. Відзив на дисертаційне дослідження Афоніної Олени Сталівни «Євроінтеграційні тенденції розвитку музичного мистецтва в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століть» на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури**

Сучасні євроінтеграційні процеси сприяють поглибленню взаємодії українського музичного мистецтва з європейською культурою. Віддзеркаленням цих тенденцій є творчість сучасних українських композиторів, специфіка якої полягає в актуалізації культури християнського світу та проявів раціональності. Це зумовлює посилення наукового інтересу до вивчення музичного мистецтва України в аспекті євроінтеграційних тенденцій розвитку.

Проблеми втілення духовної культури в музичному мистецтві у проекції розвитку європейської традиції стають предметом наукових досліджень сучасних вітчизняних мистецтвознавців. Актуальними для сучасного мистецтвознавства залишаються питання «Нової» музики, авангардного мистецтва і теоретичних проблем сучасної композиції (Т. Адорно, К. Дальхауз, Ц. Когоуток, Т. Кюрегян, Ю. Холопов). Посилюється увага науковців до проблем сучасних композиторських технологій як раціональності музичного мислення (І. Пясковський, О. Соколов), електронної композиції (І. Гайденко, О. Жарков, І. Ракунова). Феномени діалогу музики та культури, самодіалогу музики, «діалогу культур» важливі для розуміння сучасної музичної культури (О. Самойленко).

Попри наявність досліджень окремих аспектів євроінтеграційності, які втілюються у національній культурі та впливають на функціонування всіх мистецьких підсистем, євроінтеграційні параметри розвитку сучасного музичного мистецтва в Україні поки що не отримали узагальнення та теоретичного осмислення. Втім, на сучасному етапі наукові дослідження інтеграційних процесів суттєво вплинули на вивчення євроінтеграційності у різних галузях гуманітарного знання, що стимулює подальшу розробку цієї проблематики у мистецтвознавчому контексті. Все це підкреслює актуальність дисертаційного дослідження «Євроінтеграційні тенденції розвитку музичного мистецтва в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століть».

В дисертації логічно сформульовані мета, завдання, об'єкт та предмет дослідження, вдало обрані хронологічні межі, що охоплюють період становлення та розвитку України як незалежної держави (1991–2011 рр.). Саме на цей час припадає посилення євроінтеграційних процесів в Україні в умовах розширення культурного діалогу.

Слушно застосовані методи дослідження: історично-компаративний – для аналізу зарубіжних і вітчизняних традицій та підходів дослідження євроінтеграції; порівняльного аналізу та синтезу – для характеристики теоретичних основ дослідження змісту і структури євроінтеграційних тенденцій розвитку музичного мистецтва; біографічний – для дослідження творчого шляху окремих особистостей у загальному історико-

культурному контексті; музикознавчий – для аналізу музичних творів як найпоказовіших прикладів євроінтеграційних параметрів; теоретичного узагальнення – для підведення підсумків дослідження.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що:

– запропоновано концепцію визначення євроінтеграційних тенденцій розвитку українського музичного мистецтва на основі творчості сучасних українських композиторів, їх зверненні до духовних вимірів християнської традиції та параметрів раціональності;

– визначено зміну культурної та освітньої парадигми в умовах національно-культурного відродження, поглиблення культурних взаємин між Україною та західноєвропейськими державами, створення спільних проектів з міжнародними організаціями, поширення участі українських композиторів у культурних європейських заходах, зокрема, стипендіальній програмі «Gaude Polonia»;

– шляхом аналізу духовної творчості сучасних українських композиторів розкрито особливості втілення християнської традиції на програмно-образному, музично-виражальному, жанровому рівнях твору;

– обґрунтовано, що доступність інформації, інноваційних технологій розширили спектр застосування технічних засобів в українській композиторській практиці кінця ХХ – початку ХХІ ст. Феномен часопросторовості як прояв параметрів раціонального в сучасній композиції реалізується в різних типах організації матеріалу;

– представлено поглиблений розгляд числової символіки в сучасній композиторській практиці. Доведено, що числова символіка стає невід'ємною складовою програми і назви, засобом музичного та драматургічного розвитку сучасного музичного твору;

– аргументовано, що сучасна українська культура кінця ХХ – початку ХХІ ст. віддзеркалює складність перехідного періоду в суспільстві. За роки незалежності поступово формується новий відкритий тип культури, здатний до засвоєння світового культурного досвіду. Музичне мистецтво як одна із складових вітчизняного культуротворчого процесу репрезентує євроінтеграційність свого розвитку.

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів полягає у можливості їх застосування при подальшому дослідженні сучасної музичної культури України, природи мистецького процесу в умовах глобалізації та євроінтеграції. Викладені положення дисертації можна використовувати при підготовці конспектів лекцій і навчально-методичних комплексів для викладання культурологічних і мистецтвознавчих дисциплін у ВНЗ та інститутах післядипломної освіти для працівників культури і мистецтв.

Робота складається із вступу, 3 розділів, 9 підрозділів, загальних висновків, списку використаних джерел. Список використаних джерел складається з

181 позицій. Загальний обсяг дисертації – 199 сторінок, основного тексту – 184 сторінки.

У першому розділі «Теоретичні основи дослідження євроінтеграційних тенденцій у мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ ст.» визначено основні аспекти дослідження культурних параметрів євроінтеграційності в сучасному мистецтві.

У другому розділі «Культура християнського світу як духовний вимір євроінтеграційності» виявлено особливості функціонування культури християнського світу як багатовікової традиції, розкрито особливості її втілення в українській сучасній композиторській практиці.

У третьому розділі «Параметри раціонального в числовій символіці та концепції часопросторовості в сучасній українській музиці» розглянуто основні аспекти раціональності, особливості функціонування раціонального в сучасній музичній практиці.

В представленій роботі логічно доведено, що в сучасній культурологічній та мистецтвознавчій науці відсутнє дослідження євроінтеграційних тенденцій розвитку в музичному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ ст. Обґрунтована необхідність дослідження творчості сучасних українських композиторів з позицій євроінтеграційності крізь призму духовних вимірів християнської культури та параметрів раціонального.

Показано, що в умовах глобалізації освітній процес сприяє розширенню меж композиторської творчості. Отримання освіти та досвіду в європейських навчальних закладах розширило світогляд композиторів. Розвинена технічна база європейських закладів дозволила українським композиторам пройти практику використання нових технологій. Участь українських композиторів у міжнародних фестивалях, створення музики для фестивалів сучасного мистецтва забезпечили нову якість творчих здобутків, зокрема, оновлення жанрової основи творів, виникнення синтетичних видів творчості із застосуванням новітніх технологій.

Однією із особливостей функціонування культури християнського світу в сучасному українському музичному мистецтві визначено поліконфесійність як звернення композиторів до музичних традицій різних християнських конфесій. Композитори в своїх творах використовують традиційні жанрові, обрядові, інтонаційні моделі православної (Л. Дичко, В. Польова, В. Степурко) і католицької (О. Козаренко, В. Рунчак, М. Шух, О. Щетинський) богослужбової музики. Протестантська традиція у творчості сучасних українських композиторів представлена менше (твори О. Козаренка, М. Шуха). Сучасна духовно-музична творчість професійних композиторів за призначенням є світсько-концертною, не зважаючи на те, що композитори звертаються до канонічних текстів, церковних обрядів і музичних інтонацій богослужбової музики.

У дослідженні прояви композиторського раціоналізму як тенденції євроінтеграційності розвитку розглянуті через феномен часопросторовості. Особли-

вості втілення часопростору в музичному творі проявляються у різних типах організації музичного і немuzичного матеріалів. Класичний або музично-виражальний рівень розкривається в розташування голосів, інструментів, виконавців у різних площинах (Ю. Алжнев, З. Алмаші, В. Рунчак, В. Степурко). Діалогічний рівень у концепції часопросторовості представлений зверненням композиторів до різних часових, стильових, інтонаційних здобутків (А. Бондаренко, Л. Дичко, О. Щетинський). Технічний рівень виявляє специфіку часопросторовості за допомогою сучасних музичних технік та технічних засобів (Ю. Гомельська, А. Загайкевич, К. Цепколенко, Л. Юріна).

Визначено, що зміни технічного та інформаційного простору сучасної культури розширили та поглибили процес раціоналізації композиторської творчості, процес технократизації музичної мови, змісту і форми. На основі аналізу творів сучасних українських композиторів виявлена специфіка втілення числової символіки на програмно-образному рівні (С. Азарова, Г. Гаврилець, В. Польова, Л. Сидоренко), технічному рівні (використання сучасних технік – А. Бондаренко, І. Гайденко, М. Коломієць; комп'ютерних програм та технічних засобів – А. Загайкевич, А. Архангородська, І. Гайденко, О. Щетинський).

Українське музичне мистецтво в кінці ХХ – на початку ХХІ століть як важлива складова національної культури поступово переходить на новий етап розвитку, відроджуючи свої національні традиції та засвоюючи досвід європейських країн. Творчість сучасних українських композиторів ініціює розвиток національної ідеї та демонструє здатність до засвоєння перспективних, інноваційних світових досягнень.

Робота не вичерпує всіх аспектів вивчення тенденцій розвитку євроінтеграційності в Україні. Перспективними залишаються напрями дослідження українського музичного мистецтва в діалогічному аспекті з іншими європейськими композиторськими школами в умовах сучасного інформаційного простору.

У цілому представлена дисертація є актуальним, самостійним, оригінальним дослідженням.

### **2.13. Відзив на дисертаційне дослідження Іванченка Віталія Гавриловича «Чинники та носії змісту симфонії як жанрово-видового феномена (досвід аналізу на прикладах українських симфоній)» на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво**

Об'єктивна значущість надбань української музичної культури складає невичерпне джерело мистецтвознавчих досліджень, зокрема це стосується українського симфонізму, що є порівняно молодим, але достатньо розвиненим жанром сучасного мистецтва. Визнання за цим жанром високого рівня концептуальності зумовлює актуальність пошуку сучасних методик аналізу, що ґрунтуються на філософському усвідомленні змісту музичного твору як жанрово-видового феномена. Такий підхід дозволяє розглядати досліджуваний об'єкт на категоріальному рівні. В дисертації В.Г.Іванченка категорії узагальненість – конкретність як необмежено загальні поняття використовуються для відображення об'єкта з боку його універсальних і необхідних зв'язків з дійсністю в єдиній системі з іншими категоріями, такими як: історичне – логічне, метод, стиль, художня комунікація. Обґрунтування усіх параметрів жанрово-родових характеристик симфонії наводить дослідника на виявлення методик «більш-менш об'єктивного», за висловом В.Г.Іванченка, сприйняття реципієнтом змісту твору і формування естетичного судження про нього. В цьому відношенні дисертаційне дослідження В.Г.Іванченка складає актуальне надбання мистецтвознавства в аспекті проблеми методології аналізу сприйняття музичного твору на матеріалі українських симфоній.

Автор висуває концепцію тлумачення змісту музичного твору як інструмента пізнання навколишньої дійсності і специфічної реакції на цю дійсність. Звідси «концептуальність творчого задуму, реалізованого у цілісній художній концепції, природно припускає концептуальне сприйняття» (с.32 тексту дисертації). Отже, ідеальна модель пізнання через музичне сприйняття повинна знайти відображення у запропонованій методології аналізу симфонії, що забезпечується авторською розробкою методики виявлення художніх та виховних властивостей музичного твору як чинників аксіологічного аспекту змісту. Цілісність і системність методології аналізу базується на об'єктивності відбиття соціально-морального ідеалу у свідомості реципієнта у вигляді естетичної ідеалу і оцінки, що узагальнено або конкретно виражаються через систему чинників та носіїв стильових властивостей симфоній українських композиторів 20–80-х років ХХ століття.

Отже, розширене бачення змісту симфонії як жанру концептуальної музики через комплексний метод пізнання – оцінки зумовлює оригінальний характер музикознавчого дослідження В.Г.Іванченка, який торкається одночасно проблем мистецтвознавства і музичної педагогіки в аспекті музичного сприй-

няття, виявлення художніх і виховних властивостей музичних творів, що мають естетичний вплив на реципієнта і сприяють формуванню сучасної слухацької аудиторії.

Зосередження автора на двох сферах побутування твору – моделюванні музичного образу в процесі творчого переосмислення дійсності композитором і реконструкції створеної моделі реципієнтом у процесі сприйняття – викликали відповідну структуру викладу матеріалу дослідження. Відповідно до філософських категорій і рівнів пізнання музичного твору, а саме: узагальненість – конкретність, непрограмність – програмність, метод – стиль, зміст – форма, драматургія твору – композиція, – дисертація структурується у чотири розділи, в яких пов'язані теоретичні установки з різними сторонами визначення образного змісту українських симфоній у гносеологічному та аксеологічному аспектах.

У синтезі теорії і практики музикознавства в кінці кожного розділу введені навчально-контрольні програми у тестовій формі, виконання яких сприяє засвоєнню реципієнтом основних параметрів аналізу симфоній – від категорій і понять до суб'єктивно-об'єктивного трактування носіїв та чинників стилю українських симфоній. Введення в текст дисертації навчальних вправ надає ґрунтовному музикознавчому дослідженню рис підручника, що може бути ефективно використаним у практиці професійної підготовки спеціалістів у вищій музичній школі.

Робота складається з чотирьох розділів з вступом, висновками, списком використаних джерел, а також таблицею правильних порядкових відповідей до тестів, що зумовлено введенням у текст дисертації навчальних вправ.

У першому розділі дисертації «Узагальненість і конкретність змісту симфоній в процесі взаємодії категорій, понять», що містять два підрозділи (1.1 «Філософсько-естетична та жанрово-видова сфери», 1.2 «Універсальні та специфічні поняття»), автор порушує питання методологічного дискурсу та принципів дослідження. Усвідомлюючи зміст художнього твору на рівні філософсько-естетичного осмислення, дисертант оперує трьома взаємодіючими парами категорій, а саме: загальне – одиничне, континуальність – дискретність, узагальненість – конкретність. Рівень пізнання твору, за концепцією автора, визначається категоріями узагальненість – конкретність, що виступають як ґрунтовні поняття, а програмність – непрограмність – на стику філософської і жанрово-видової сфер, метод – стиль репрезентують ідейний та композиційний принципи музичного твору, зміст – форма виражають особливості формоутворення відповідно до змісту твору, драматургія – композиція пов'язана зі сферою засобів музичної виразності. Універсальні поняття виступають як чинники змісту, специфічні поняття – як носії змісту художнього твору (с. 43). Поетапне проникнення у зміст твору для з'ясування сутності взаємовідношень композиційного цілого і його частин відбувається як «перехід від універсальних понять до специфічних через пару об'єктивне – суб'єктивне» (с. 44) і далі «сутність пізнаєть-

ся через процес переходу від загального до конкретного, від об'єктивного до суб'єктивного» (с. 45). Отже, дисертант справедливо наголошує на суб'єктивно-об'єктивному характері пізнання реципієнтом змісту музичного твору, адже процес пізнання – це безперервний процес активного творчого відображення дійсності у свідомості людини, і цей процес в гносеології осмислюється через категорії «суб'єкт» та «об'єкт». На кожному рівні розвитку людства має місце своє розуміння естетичних цінностей, свій підхід до теорій і методів, що застосовуються у пізнанні.

Важливо, що дія методології дослідження простежується в дисертації на творах, що є етапними для історичного розвитку жанру української симфонії, а саме: Друга симфонія Л.Ревуцького, Третя і Четверта симфонії Б.Лятошинського, Третя симфонія Д.Клебанова та інші. Цілісному аналізу зазначених симфоній – репрезентантів ліричного, драматичного, героїчного типів українського симфонізму присвячені в дисертації три параграфи підрозділу «Універсальні та специфічні поняття» (с. 50 – 98).

Другий розділ дисертації «Програмність музичних образів» складається з двох підрозділів (2.1 «Знакові передумови образного змісту» і 2.2 «Естетичний ідеал і його складники»), що мають подальше розтлумачення теоретичних положень на прикладі аналізу вокально-інструментальних симфоній: «Кавказ» С.Людкевича, «Україно моя» А.Штогаренка, Третя симфонія («Я стверджуюсь») Є.Станковича, а також Другої симфонії Ю.Іщенка, Другої і Четвертої симфоній Б.Буєвського, Другої симфонії В.Зубицького, Першої симфонії І.Карабиця, Шостої симфонії А.Штогаренка, П'ятої і Дев'ятої симфоній Г.Таранова. Репрезентативність представлених творів та їхній контекстний аналіз на конкретних прикладах доводять вірогідність теоретичних положень дисертації, обґрунтованість і зваженість позицій автора.

З позицій осмислення жанру як категорії, яка має власну лінію розвитку в культурі і є своєрідною єдністю універсально значущих елементів, виявлення в дисертації жанрового логосу думи, що має паралельну перспективу минулого і теперішнього існування в симфонічних творах сучасних композиторів (Друга симфонія В.Зубицького, Перша симфонія «П'ять пісень про Україну» І.Карабиця, «Симфонія-дума» Л.Колодуба) надає дослідженню культурологічного характеру жанрового структурування сучасного українського симфонізму (с. 135–146).

Третій розділ дисертації «Чинники і носії стильових властивостей твору» має два основні підрозділи (3.1 «Естетичний ідеал: від носіїв стилю до чинників» і 3.2 «Епічний симфонізм і умови множинного трактування чинників групи «епічне – ліричне – драматичне»). У трактуванні чинників і носіїв стилю дисертант спирається на аналіз Другої симфонії Г.Ляшенка, Третьої симфонії «Пам'яті героїв» І.Шамо, Другої симфонії А.Філіпенка, П'ятої симфонії В.Кирейка, Першої симфонії М.Дремлюги, Другої «Весняної» симфонії

Г.Майбороди, «Симфонії пасторалей» для скрипки з оркестром Є.Станковича, Третьої симфонії «В стилі українського бароко» Л.Колодуба, Другої і Третьої симфоній В.Губаренка, Третьої і П'ятої симфоній Ю.Іщенка, Третьої симфонії Г.Ляшенка. У відзиві на дисертацію опонент так старанно перелікує проаналізовані твори, аби уникнути суб'єктивізму у визначенні кола охарактеризованих В.Г.Іванченком симфоній, в яке, на жаль, не увійшли справжні перлини українського симфонізму, що стали здобутком світового музичного мистецтва ХХ ст., а саме симфонічні твори В.Сильвестрова, Л.Грабовського, В. Бібіка та інших сучасних митців. (Побіжно Четверта симфонія В.Бібіка «Пам'яті Шостаковича» і П'ята симфонія В.Сильвестрова згадуються у вступі дисертації на с. 27, а на с. 325 наводиться аналіз Четвертої симфонії В.Сильвестрова, виконаний О.Зінькевич. Дисертант зазначає : «Докладний аналіз Симфонії В.Сильвестрова є у праці О.Зінькевич» (с. 325 дисертації).

Загалом третій розділ дисертації «Чинники і носії стильових властивостей творів» є центральним у роботі і дозволяє автору «сфокусувати аналітичну думку на конкретному прояві категорій метод – стиль – одночасно чинників і носіїв образного змісту, який формується через складові естетичного ідеалу» (с. 203). Дисертант концентрує увагу на інтерпретації змісту музичного твору, що містить взаємодію категорій філософсько-естетичної та жанрово-видової сфер, «переплавляючи об'єктивне у метод, суб'єктивне у стиль» (с. 203).

У третьому розділі автор накреслює шлях індуктивного аналізу-сприйняття музичного твору реципієнтом, який проходить три етапи пізнання-оцінки: через лексичний шар засобів музичної виразності, синтаксичний шар (принципи функціонального мислення) і композиційний шар носіїв стилю – до виходу на жанрово-видовий рівень і перехід від носіїв стилю до чинників, а також осмислення чинників стилю в історичному аспекті. Запропонований шлях пізнання-оцінки відображує специфіку дії механізмів художньої творчості в контексті раціонального та ірраціонального компонентів музичного сприйняття і репрезентує аксеологічний аспект змісту художнього твору. Подана в дисертації низка навчально-контрольних програм підтверджує теоретичну і практичну значущість розвідок автора щодо визначення чинників і носіїв стильових властивостей музичних творів.

У четвертому розділі «Адекватність змісту і форми у розкритті художньої концепції», що має два підрозділи (4.1 «Реалістичність змісту» і 4.2 «Героїчний епос»), репрезентується українська симфонія в гносеологічному і аксеологічному аспектах її художнього змісту. Подана автором дефініція реалізму як методу дозволяє включати у коло реалістичних творів сучасні явища музичного мистецтва. Так дисертант зазначає: «Через реалізм як метод (а не течію, напрям) зміст твору утверджується і в таких художніх явищах як авангардизм, абстракціонізм, сюрреалізм тощо, де є фактично посилення, гіперболізація парадоксального або негативного трактування соціально-морального ідеалу» (с.

303–304). Але негативне трактування соціально-морального ідеалу призводить до його руйнування і знищення. На с. 200 дисертації автор відзначає, що «соціально-моральний ідеал є одним із складників естетичного ідеалу. Необхідно підкреслити, що поняття соціально-морального ідеалу репрезентує сферу конкретного в системі художніх образів твору, причому цей ідеал виступає як певна моральна цілісність, як об'єкт для наслідування» (с. 200). «Носієм конкретності є ... соціально-моральний ідеал, що є правдивим у своєму вираженні, духовно досконалим, а тому має виховне значення, що виявляється у прагненні до вдосконалення, змагання за високі цілі тощо» (с. 149). Отже, виходячи з методологічних позицій автора, велика кількість сучасних творів мистецтва не відповідає сформульованим критеріям і таким чином залишається поза увагою дисертанта.

Людське буття настільки складне, розмаїте, варіативне, що це дає можливість розуміти людину як мікрокосмос, як своєрідне зосередження, фокусування потенцій світу. Отже, виведення і окреслення образу людини повинно здійснюватися з найбільшою повнотою, виразністю і різноманітністю. Претензія на володіння якимсь привілейованим, єдино правильним методом так чи інакше приводить до невиправданого категоризму у судженнях. Неприпустимість зведення як пізнання, так і людини як носія пізнавальної діяльності до всезагального механізму сприяли переходу сучасної філософії на позиції методологічного плюралізму, відмови від якогось окремого метода у якості вирішального, можливості застосування багатьох, пізнавально рівноцінних методів. Надзвичайно активне наполягання на всемогутності винайденого методологічного рішення розглядається сучасною наукою як одна із передумов формування так званої тоталітарної ідеології. Справедливо зазначає відомий американський учений Елвін Тофлер, що неможливо втиснути нову цивілізацію у вчорашнє традиційне життя, «не годяться вже й ані ортодоксальні напрями думок, ані ортодоксальні настрої» (Тофлер Е. Третя хвиля. – 1980).

Виходячи із зазначених позицій, на погляд рецензента, обмеження трактування змісту музичного твору виявленням його «соціально-морального ідеалу» дещо звужує рамки дослідження. Звертаючись до розкриття феномена музики, зробленого А. Мішо у французькій енциклопедії музики, наведемо його слова про мистецтво музики: «Глибинна вісь, архаїчна вісь, котра скриплює множинність весей. Передня вісь – це амбівалентність. Мистецтво горизонтів і перспектив, а не замкнених просторів. Мистецтво, яке має владу (де злиті разом можливості і чаклування). Мистецтво унікального паралелізму явищ...» П. Сувчинський вважає, що це визначення феномена музики А. Мішо якнайбільше відповідає суті явища: «Чи є точніше визначення музики, яка володіє доброчесністю бути у пошуку абсолютної мови, бути ступенем найвищого внутрішнього досвіду, що охороняє від музичного словоблуддя «

Отже, бажано було б включити до філософського обґрунтування концепцій дисертації праці С. Аверінцева, Пітера Еббса (Велика Британія), Ж.-

П.Сартра, Е.Тофлера, представників київської філософської школи, що сприяло би більш сучасному філософському висвітленню позицій дисертанта.

На жаль, в тексті дисертації бракує висновків, що відсутні в кінці кожного розділу і фактично не сформульовані в кінці роботи. Як зазначає сам дисертант, «висновки містять міркування щодо сприйняття сучасною масовою свідомістю симфонії з її концептуальною конкретністю» (с. 29). Висновки-роздуми побудовані на цитуванні праць М.Тараканова, Ю.Лотмана, В.Холопової, В.Максимова, В.Медушевського та інших. У підсумках проведеного дослідження бракує особистого голосу дисертанта.

Взагалі в роботі занадто багато наведено цитат з праць видатних дослідників-музикознавців без критичного їх обговорення (с. 31, 32, 33, 136, 147, 148 та ін). Вважаємо, що такі посилання можна скоротити, надавши переваги висловлюванням дисертанта.

Заявлені роздуми щодо окремих аспектів аксіоматики дисертації не знижують загального враження відносно масштабів і глибини виконеного дослідження, яке вносить серйозний вклад у розробку теоретичних засад українського музикознавства, стає підґрунтям вирішення практичних завдань формування естетичної культури сучасної слухацької аудиторії.

## **2.14. Відзив на дисертаційне дослідження Іонова Володимира Ілліча «Історіографія як основа наукової інтерпретації сучасної української музичної культури» на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво**

Для переломних етапів людської історії характерне радикальне перетворення категоріальної моделі світу. Наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. у всесвітньо-історичному масштабі і відбувається таке перетворення. Зміни в світоглядних парадигмах, в обставинах часу особливо торкаються гумантарних наук. Упродовж всієї історії пізнавального ставлення людини до світу, поряд із зверненням до зовнішньої дійсності, спостерігається паралельна «саморефлексія мислячого духу» (Г.Гегель). В цьому плані можна констатувати незмінну актуальність проблем, пов'язаних із поглибленим історіографічним вивченням різних сфер людської діяльності, зокрема опрацювання науковою думкою становлення, функціонування та розвитку вітчизняної музичної культури. В сучасних умовах відродження, збереження та розвитку власних національних надбань і традицій актуальності набуває активізація досліджень у рідчизні історіографії як основи наукової інтерпретації української музичної культури.

Сучасна українська музикознавча наука є багатопрофільною галуззю, що перебуває в процесі активного становлення, доповнюючись дедалі новими напрямками досліджень. Одним із таких актуальних напрямів, що нині формується, є науковий, пов'язаний із вивченням надбань цієї наукової сфери. Упродовж останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ ст. було опубліковано низку статей різних авторів (Н.Герасимова-Персидська, В.Медушевський, Є. Назайкінський, А. Мілка, О. Орлова, М. Друскін, Ю. Келдиш, А. Муха, І.Котляревський, О. Зінькевич, О.Немкович, О. Сокол, О. Самойленко, С. Шип та ін.), присвячених питанням розвитку музикознавства як науки, а також проблемам оновленої музичної історіографії (Л.Кияновська, О.Козаренко, О.Самойленко, С.Тишко, І.Юдкін, І. Ляшенко). Пропонована дисертаційна праця є першим узагальнюючим дослідженням, присвяченим музичній історіографії як відгалуження сучасної історіології, тобто «науки про шляхи та способи вивчення та віддзеркалення (фіксації) сучасного культурного досвіду як неодмінної складової людської історії», панорамному охопленню здобутків сьогоденної української музикознавчої науки, при чому не лише в межах українського музикознавства, але й ширше – вітчизняного мистецтвознавства і культурології. В цьому контексті представлене історіографічне дослідження надбань української музичної культури як соціокультурного феномена є актуальним, своєчасним, теоретично і практично значущим. Особливо важливим у цій роботі є розроблення теорії та визначення засадничих рис сучасної української музичної історіографії, осмислення її як підсистеми духовної культури. Автор зосереджує дослідження в рідчизні нового перспективного напрямку сучасного вітчизняного і світового наукового

знання – наукознавчої проблематики в аспекті теорії сучасної української музичної історіографії. Зазначеним засвідчуємо актуальність представленої роботи.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше репрезентовано оригінальну цілісну концепцію сучасної української музичної історіографії (далі – СУМІ) як послідовного вивчення, аналізу, систематизації і ціннісного узагальнення досвіду української музикознавчої та культурологічної наукової літератури останнього десятиліття на межі ХХ – ХХІ століть. Провідні історично об'єктивні процеси розвитку філософії, естетики, культурології, мистецтвознавства та зростання ролі філософсько-культурологічної методології у сфері гуманітарних наук, а також предметно-галузева диференціація культурологічного знання в національній науці впродовж згаданого часу визначили обґрунтування в дисертації музичної історіографії як складної, динамічної, розімкненої системи у взаємодії з іншими підсистемами сучасної української науки, що уперше зроблено у вітчизняному музикознавстві. Автором обґрунтовані підстави для створення теорії СУМІ, визначення її засадничих основ та категоріального апарату. В конкретних проявах вперше пропонується історіологічна оцінка стану сучасної української музичної культури, включаючи способи відтворення і усвідомлення національного мистецького буття, виявлення пріоритетних засад знання про музичне мистецтво як процесу та результату особливого мислення (музичного та музикознавчого) в динаміці еволюції від емпіричного до теоретичного й мета-теоретичного рівнів на шляхах інтегративних процесів в системні контексти загальнонаукового знання й ширше – духовної культури. Адже не можна не погодитись з твердженням М.Вебера, що немає дійсно наукового дослідження «там, де аналіз не виходить за тлумачення самодостатньої цінності, де не займаються його казуальним зведенням і не ставиться питання про те, що означає даний об'єкт казуально, в співвідношенні з іншими, більш широкими і більш сучасними об'єктами культури» (М.Вебер. Критические исследования в области логики наук о культуре).

Системному ракурсу розкриття матеріалу підкорено струнку логіку його висвітлення, провідні «драматургічні лінії», структуру роботи. Остання включає три розділи, вісім підрозділів, висновки, список використаних джерел, що складається з 269 найменувань, в тому числі 70 іноземними мовами.

Перший розділ присвячено питанням формування передумов та критеріїв дослідження феномену музичної історіографії, завданням розкриття методологічних інтенцій як протиставлення «реального» і «інтенціонального» буття в духовній культурі й специфіки їх розкриття в музикознавстві.

В цьому розділі дисертант продемонстрував ґрунтовні знання з обраної проблеми в галузях філософії, наукознавства, культурології, музикознавства. Для висвітлення цієї проблематики також було залучено низку ідей літературознавства, семіотики, психології, соціології, суміжних галузей мистецтвознавства, що підкреслює інтердисциплінарні тенденції сучасного музикознавства. Ці

дані евристично застосувались у викладі авторського бачення специфіки музичної історіографії в українській науці – її предмета, метода, проблематики, поняттєвого фонду; в аналізі музикознавчих концепцій і теорій; у розкритті інваріантних для кінця ХХ – початку ХХІ ст. процесів та тенденцій їхньої історичної еволюції: «питання про взаємовплив часу та простору як двох сторін єдиного процесу осмислення» стосунків людини з навколишнім світом (с. 35), про «логос культури» у світлі дискурсивного підходу» (с. 55). Предмет історіографії музичної культури обґрунтовується і визначається автором як галузева музикознавча наукова дисципліна, що включає «музику як носія культурної семантики, культурно-історичні чинники формування жанрових та стильових музичних форм та шляхи їх інтерпретації, системні властивості музикологічного знання про музику, виражені в категоріально-понятійному досвіді музикознавства і музичної культурології» (с. 60).

Другий розділ присвячено виявленню методологічних засад досліджуваного феномену. Автор звертається до проблемно-понятійної стратифікації музично-історіографічного знання в аспектах дослідження феномена комунікації як способу смислоутворення в культурі і чинника історичної еволюції музичного мистецтва, вивчення провідних композиторських, виконавських і музикознавчих шкіл як «пам'яті культури», створення сучасного словника музично-історіографічних категорій (смысл, семантика культури – культурна семантика, семантика музики – музична семантика як різні структурно-функціональні рівні культури, художній текст, стильова рефлексія, аперцепція за Л. Виготським, цитация як новий контекстуальний вимір змісту цитованої думки, неостильовий діалог, гра).

Інший напрям визначення методологічних засад СУМІ в дисертації – це виявлення проблем професійної музичної освіти в руслі сучасних завдань створення єдиного навчально-пізнавального простору для європейської людини, а звідси визначення перспективних напрямів дослідження музикологічної підготовки музикознавця (У.Граб), спроби розглянути українські виконавські школи як культурно-історичний феномен (І.Шатова, Л.Опарик), виявити перспективні можливості використання культурологічних, соціологічних, психотерапевтичних знань у визначенні методології професіоналізації музичної освіти, враховуючи об'єктивні закони розвитку та досягнень сучасної науки про суспільні відносини (Л.Кияновська, В. Драганчук).

Вважаємо перспективним у визначенні опорного аналітичного інструменту СУМІ використання категорії жанру – стилю у світлі семіологічного підходу і подальша розробка зазначеної категорії у вивченні музичної форми, поетики, художнього тексту, символіки, континуальності та дискретності в музиці, діахроності функціонування звукової дійсності музики та її фіксації. Відзначимо дієвість ціннісно-естетичного характеру діалогу жанру – стилю в музиці, що специфічно виділяє її як вид мистецтва. Зазначені висновки зроблені автором

на основі ціннісного аналізу доробку сучасного українського музикознавства (І.Вербицька-Шокот, Г. Жук, О. Філатова, О.Халєєва) і виявлення особливостей жанрово-стильових процесів в українській композиторській творчості як чинників системного вивчення національного мистецтва.

Третій розділ дисертації «Актуалізація/узагальнення у процесі формування музично-історіографічного знання» приваблює зверненням автора до першоджерел історіографічного дослідження – до факту як першої передумови наукового аналізу, а саме: досвіду музичної творчості – «живої історії» культури, «безпосередній дотик дослідника-історіографа до культурних першоджерел, пошук, визначення таких першоджерел» (с. 138), відтворення історичного через особисте відповідно до посилення інтересу до самоактуалізації особистості в епоху глобалізаційних процесів. В дисертації доводиться, що базовим музично-історіографічним матеріалом є аналіз науково-дослідних текстів: дисертацій, авторефератів, збірок наукових і науково-методичних статей, матеріалов конференцій. Музична історіографія розглядається автором як певний пізнавально-оцінний процес, що виражається у прагненні до виявлення закономірностей культурно-історичного процесу і цим збагачує історію національної культури і загалом історію України. В дисертації справедливо підкреслюється значення на сучасному етапі розвитку фактології та джерелознавства як об'єктивного матеріалу історіології національної музикознавчої науки як системи в її міждисциплінарних можливостях на різних щаблях історичного розвитку української музичної культури, переростання в складнішу систему, що включає як свої підсистеми окремі розгалужені дисципліни й міждисциплінарні напрями в кінці ХХ – на початку ХХІ ст.

Провідний ракурс висвітлення в дисертації зазначеної системи зумовлено однією з найхарактерніших тенденцій сучасної музикознавчої науки – посиленням її культурологічної спрямованості, що пронизує найрізноманітнішу проблематику, виявляється в усіх проблемно-тематичних напрямках сучасного українського музикознавства.

Позитивною рисою роботи є історіографічне розкриття музикознавчого процесу не лише як певної логічної схеми, але і як неповторного конкретного явища, пов'язаного з діяльністю окремих персоналій – дослідників-мистецтвознавців, композиторів і виконавців, що зумовлює використання в дисертації обширної джерельної бази фактичного матеріалу наукових досліджень останніх десятиліть. Адже зміст культури, де віддзеркалюється духовний мікрocosmos, повністю не вичерпується науковими абстракціями, в найзагальнішому розумінні поняття «культура», з одного боку, є мірою «олюдненості світу», з іншого, – мірою «людяності» суб'єкта, оскільки «культура – це світ людини (хоча й в специфічному, нормативному вимірі), вона виступає «розкритою книгою людських сутнісних сил» (С.Кримський). Такий перспективний ракурс

дослідження простежується в розділах, присвячених розгляду музикознавчого доробку українських учених.

Проведене історіографічне дослідження накреслює перспективні напрями його еволюції в аспектах вивчення музичного мистецтва різних епох і стилів. Адже прогностичний аналіз історико-культурної динаміки є передумовою подальшого розвитку музикознавства, культурології та їх відголушень.

Таким чином, обрані підходи до обґрунтування музичної історіографії як наукової і навчальної дисципліни стали основою досягнення ряду вагомих результатів, що мають теоретичне значення у виявленні історіографічних принципів вивчення української музичної культури, форм та засобів пізнання й ціннісного узагальнення досвіду музичної творчості, у висвітленні сучасних умов розвитку та чинників процесу формування СУМІ, її структурних та якісних показників, що забезпечують науковість та системну цілісність предмета дослідження.

Вірогідність і аргументованість одержаних результатів дослідження забезпечується методологічною обґрунтованістю, використанням комплексу методів, що забезпечили доведеність тези про сучасну українську музичну історіографію як предмета вітчизняної гуманітарної науки, основи концептуальної інтерпретації української музичної культури.

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості використання основних положень дисертації у подальших дослідженнях науковознавчої, культурологічної, культурософської, історичної, мистецтвознавчої і музикознавчої проблематики з подальшим більш широким використанням досягнень української музичної культури; у викладанні спецкурсів культурології, з історії української музичної культури, історіографії, музикознавства для аспірантів, магістрантів, бакалаврів, що сприятиме збагаченню методології та фактологічної бази зазначених дисциплін.

Позитивно оцінюючи роботу В.І.Іонова в цілому, разом з тим варто задати автору деякі запитання та висловити побажання.

1. В історіографічній оцінці стану вітчизняного музикознавства межі ХХ–ХХІ ст. вважаємо доцільним виявити низку кризових феноменів, тенденцій розвитку культури та їх окремих проявів, як: дегуманізація суспільного буття, знецінення особистісних якостей людини, криза соціалізації особи, зниження соціальної ролі культури і мистецтва в суспільстві. Адже одним з ефективних засобів пошуку виходу з такого культурно-критичного стану є, на нашу думку, дослідження чинників та механізмів динаміки історії культури та окремих її галузей, включаючи й сучасне музикознавство межі ХХ–ХХІ ст.

2. Відзначаючи великий обсяг і глибину аналізу музикознавчих і культурологічних досліджень останніх десятиліть, побажаємо автору дати також історіологічну оцінку науковознавчих і джерелознавчих праць О.Немкович, М.Копиці, І.Антонюк, О.Шуміліної, Ю.Ясіновського, Ю.Медведика.. Розкриваючи панораму музикознавчих і культурологічних досліджень зазначеного пе-

ріоду, бажано було б проаналізувати праці, присвячені вивченню музичного мистецтва естради, а також детальніше охарактеризувати дослідження явищ регіональної музичної культури України (в дисертації цій проблемі присвячена одна сторінка 98). На наш погляд, потребує також поглибленого аналізу українська музична освіта, яка характеризується на сучасному етапі інтенсивним розгортанням досліджень проблем філософії освіти, музичного мислення, евристичним використанням даних історичного і теоретичного музикознавства (О.Рудницька, Г.Падалка, О.Ростовський, А.Козир, Н.Гуральник, О.Хижна). Не знайшла відображення в дисертації також проблематика етномузикології і музичної творчості української діаспори. Побажаємо автору в подальших студіях звернутися до ширшого кола сучасних українських музикознавчих та культурологічних досліджень, які можуть значно збагатити джерельну базу історіографії української музичної культури.

3. Незважаючи на те, що дисертація написана в цілому гарною мовою, у її тексті трапляються окремі друкарські помилки. Визначення основних положень дисертації потребує стилістичного вдосконалення.

4. Виникають також деякі питання, які потребують пояснення і уточнення. – Що автор вкладає у поняття «сучасна українська музична культура»?

5. В якій ієрархії знаходяться поняття: «історіографія» і «історіологія», «історіографічні знання» і «історіологічні знання», «музична історіографія» і «історіографія музичної культури»? В тексті дисертації знаходимо синонімічне використання понять: «музично-історіографічно спрямоване музикознавство або історіологія в галузі музики» (с. 167), «розвиток фактології та джерелознавства як об'єктивного матеріалу історіології (власне історіографії)» (с. 171), «музично-історіографічно спрямована культурологія або історіологія в галузі музики як форма методичного та дискурсивного діалогу» (с. 167).

Однак наведені зауваження і побажання не впливають на загальну високу оцінку виконаного В.І.Іоновим дисертаційного дослідження.

Таким чином, дисертація В.І.Іонова «Історіографія як основа наукової інтерпретації сучасної української музичної культури» є самостійним, оригінальним, актуальним для сучасного мистецтвознавства дослідженням.

## **2.15. Відзив на дисертаційне дослідження Немкович Олени Миколаївни «Українська музикознавча наука як підсистема духовної культури: генезис та етапи становлення» на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури**

В сучасних умовах відродження, збереження та розвитку власних національних надбань і традицій у галузі музичної культури актуальності набуває активізація досліджень у річищі українського музикознавства як підсистеми духовної культури.

Українська музикознавча наука є багатопрофільною галуззю, що перебуває в процесі активного становлення, доповнюючись дедалі новими напрямками досліджень. Одним із таких актуальних напрямів, що нині формується, є музикознавчий, пов'язаний із вивченням надбань цієї наукової сфери. Упродовж останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ ст. було опубліковано низку статей різних авторів (Н.Герасимова-Персидська, В.Медушевський, Є. Назайкінський, А. Мілка, О. Орлова, М. Друскін, Ю. Келдиш, Н. Горюхіна, А. Муха, І. Котляревський, О. Зінкевич, С. Шип, О. Сокол, О. Самойленко та ін.), присвячених питанням розвитку музикознавства як науки. Пропонована дисертаційна праця є першим узагальнюючим дослідженням, присвяченим панорамному охопленню здобутків української музикознавчої науки від часу її формування в другій половині ХІХ ст. до сучасності включно, при чому не лише в межах українського музикознавства, але й ширше – вітчизняного мистецтвознавства і культурології. В цьому контексті представлене узагальнююче дослідження надбань українського музикознавства як соціокультурного феномена є актуальним, своєчасним, теоретично і практично 4 значущим. Особливо важливим у цій роботі є виявлення культурологічного аспекту в розвідках українських музикознавців, осмислення вітчизняного музикознавства як підсистеми духовної культури; спрямованість дослідження на виявлення генези та еволюції музикознавства як теоретично, узагальнено цілісної картини історії культури; намагання авторки зосередити дослідження в річищі нового перспективного напрямку сучасного вітчизняного і світового наукового знання – музикознавчої проблематики. Зазначеним засвідчуємо актуальність представленої роботи.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше репрезентовано оригінальну цілісну концепцію культуродинаміки українського музикознавства як духовної культури на основі застосування загальносистемного підходу (Р.Акофф, В.С.Крисаченко, А.Печчеї, А.І.Пригожин, Ч.Фрімен, К.Ясперс). Провідні історично об'єктивні процеси становлення національної музикознавчої науки впродовж згаданого часу визначили розкриття її в дисертації як складної, динамічної, розімкненої системи у взаємодії з іншими підсистемами духовної культури, що уперше зроблено у вітчизняному музикознавстві. В конкретних проявах виявлено поетапність системотворчого розвитку знань про музич-

не мистецтво в динаміці еволюції від емпіричного до теоретичного й метатеоретичного рівнів на шляхах інтегративних процесів в системні контексти загальнонаукового знання й ширше – духовної культури. Адже не можна погодитись з твердженням М.Вебера, що немає дійсно наукового дослідження «там, де аналіз не виходить за тлумачення самодостатньої цінності, де не займаються його казуальним зведенням і не ставиться питання про те, що означає даний об'єкт каузально, в співвідношенні з іншими, більш широкими і більш сучасними об'єктами культури» (М.Вебер. Критические исследования в области логики наук о культуре).

Системному ракурсу розкриття матеріалу підкорено струнку логіку його висвітлення, провідні «драматургічні лінії», структуру роботи. Остання включає три розділи, сім підрозділів. Перший розділ присвячено розкриттю системності як фундаментальної ознаки духовної культури й специфіці розкриття її в музикознавстві. У ньому дисертантка продемонструвала ґрунтовні знання з обраної проблеми в галузях філософії, музикознавства, культурології. Для висвітлення цієї проблематики також було залучено низку ідей літературознавства, фольклористики, фізики, суміжних галузей мистецтвознавства та інших наук. Ці дані евристично застосувались у викладі авторського бачення специфіки системності в українській музикознавчій науці – її предметі, методі, проблематиці, поняттєвому фонді, аналізі музикознавчих концепцій і теорій, розкритті інваріантних для ХХ ст. процесів та тенденцій її історичної еволюції. Другий і третій розділи присвячено розкриттю національної музикознавчої науки як системи в її діяхронному ракурсі, виявленню специфіки та якісних відмінностей цієї системи на різних щаблях історичного розвитку національної музикознавчої науки – на етапі її формування (кінець ХІХ ст. – 1910-ті рр.), кристалізації як галузі наукового знання (1920-ті рр.), втрат і здобутків (1930–50-ті рр.), утворення відносно зрілої системи дисциплін (1960–80-ті рр.), переростання в складнішу систему, що включає як свої підсистеми окремі розгалужені дисципліни й міждисциплінарні напрями (кінець ХХ – початок ХХІ ст.).

Провідний ракурс висвітлення в дисертації зазначеної системи зумовлено однією з найхарактерніших тенденцій сучасної музикознавчої науки – посиленням її культурологічної спрямованості, що пронизує найрізноманітнішу проблематику, виявляється в усіх проблемно-тематичних напрямках сучасного українського музикознавства. Про це свідчать обраний предмет і мета дисертаційного дослідження (с. 5–6). Дисертантка пропонує новий підхід до вивчення здобутків української музикознавчої науки – розгляд її у співвідношенні з такими фундаментальними категоріями, як картина світу та стиль мислення, що розглядаються в роботі як загальнокультурні та специфічно наукові феномени, де фіксуються конкретно-історичні результати пізнавальної діяльності. Звернення до цих категорій є необхідним для осмислення глибинних закономірнос-

тей будь-яких явищ музичної та ширше – духовної культури (в музикознавстві вони ще майже не опрацьовані).

Обрані підходи до розкриття національної музикознавчої науки стали основою досягнення ряду вагомих нових наукових результатів: концептуального цілісного тлумачення виділених періодів еволюції предмета розгляду, надбань окремих наукових музикознавчих дисциплін, стрижневих для ХХ ст., тенденцій їх розвитку, осмислення національної музикознавчої науки у співвідношенні з провідними процесами еволюції загальнонаукового знання, духовної національної та світової культури.

Висвітлення в зазначеному ракурсі процесу розвитку української музикознавчої науки першої третини ХХ ст. стало умовою виявлення розгалуженої мережі каналів її прилучення до загальнонаукового контексту, включаючи гуманітарні й точні науки, їх надбання в Україні й Західній Європі, а також фундаментальних ідей європейської культури ХІХ – початку ХХ ст. А це стало необхідним для різнобічного доведення думки про те, що предмет дослідження, поряд із художньою практикою, іншими більш розвиненими тоді науками (історіографія, фольклористика, мовознавство тощо) також був органічною складовою широкомасштабного тогочасного процесу входження національної духовної культури в контекст міжнародного духовного синтезу, який уперше ґрунтовно вивчається в пострадянській гуманітарній науці.

Дослідження в зазначеному аспекті передумов виникнення української музикознавчої науки сприяло концентрації уваги на відображенні в національних знаннях про музику другої половини ХІХ ст. провідних, у тому числі системних тенденцій тогочасного європейського наукового знання в цілому. Тому виділені в цій роботі різні форми системності в тогочасних знаннях про музику – рух від синкретизму до їх синтезу, прояви інтегративності у проблематиці, формуванні поняттєвого фонду тощо – можуть відігравати евристичну роль у дослідженнях, присвячених розгляду здобутків інших сфер українського мистецтвознавства.

Осмислення української музикознавчої науки у співвідношенні з названими універсальними категоріями дозволило виявити в ній також специфічні прояви типологічних рис для європейської культури другої третини ХХ ст., хоч саме в той період міжнародні контакти вітчизняної культури були максимально знівельовані, націлило на розкриття складних шляхів відображення ознак загальноєвропейської культури в предметі висвітлення. Такий ракурс розкриття матеріалу ліг в основу розгляду надзвичайно складної та драматичної панорами взаємопроникнення в ньому типологічних для європейської культури й регресивних, породжених тиском ідеології, тенденцій. У зв'язку з цим запропоновано оригінальне авторське бачення зазначеного складного для осмислення періоду в розвитку української музикознавчої науки в контексті дискусій, що стосуються й названого й загалом радянського періоду розвитку національної ду-

ховної культури. Звернення до зазначених універсальних категорій сприяло концептуально цілісній репрезентації періоду, що охоплюють 1960–80-ті рр., сучасного щабля розвитку української музикознавчої науки.

Позитивною рисою роботи є розкриття музикознавчого процесу не лише як певної логічної схеми, але і як неповторного конкретного явища. У роботі переконливо показано, що його специфіка в різні періоди тією чи іншою мірою визначалася діяльністю талановитих особистостей, що вносила часом істотні корективи в розвиток об'єктивних тенденцій і процесів, підготовлених усім ходом еволюції аналізованої сфери знання. Адже зміст культури, де віддзеркалюється духовний мікрокосмос, повністю не вичерпується науковими абстракціями, в найзагальнішому розумінні поняття «культура», з одного боку, є мірою «олюдненості світу», з іншого – мірою «людяності» суб'єкта, оскільки «культура – це світ людини (хоча й в специфічному, нормативному вимірі), вона виступає «розкритою книгою людських сутнісних сил» (С.Кримський). Такий перспективний ракурс дослідження особливо простежується в розділах, присвячених розгляду музикознавчої науки першої половини ХХ ст.

В основі теоретичних положень дисертації лежить велика джерелознавча робота, проведена авторкою. Існуюча джерелознавча база вітчизняного музикознавства узагальнена в її географічному (музикознавчий доробок України й української діаспори) й часовому (друга половина ХІХ – ХХ ст.) аспектах. Зокрема, в дисертації вперше систематизовано наявну емпіричну базу, що стосується української музикознавчої науки в різних її осередках в Україні (у Києві, Одесі, Харкові, Львові, зростаючих її центрах у регіонах), а також у середовищі української діаспори. Доповнено, а в окремих випадках і уточнено, порівняно з існуючими в узагальнюючих музично-історичних працях, дані, пов'язані з інфраструктурою в межах української музичної культури, на яку найбезпосередніше спирається предмет дослідження. Наприклад, у роботі вперше систематизовано відібрані з найрізноманітніших джерел у галузях музикознавства, фольклористики, загальної історії, історії журналістики періодичні видання, що виходили в Україні й за її межами, де друкувалися матеріали, стосовні українського музикознавства. У дисертаційній праці використано архівні матеріали М.Грінченка, вперше докладно проаналізовані в публікаціях авторки.

На основі дослідження попереднього розвитку українського музикознавства вперше здійснено прогноз щодо перспективних напрямів його еволюції. Адже перспективний аналіз історико-культурної динаміки є передумовою подальшого розвитку культурології та її відголужень як науки.

Вірогідність і аргументованість одержаних результатів дослідження забезпечується методологічною обґрунтованістю, використанням комплексу методів, що забезпечили доведеність тези про українську музикознавчу науку як підсистему духовної культури.

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості використання основних положень дисертації у подальших дослідженнях наукознавчої, культурологічної, культурософської, історичної, мистецтвознавчої і музикознавчої проблематики, у викладанні спецкурсів культурології, з історії української музичної культури, історіографії, музикознавства для аспірантів, магістрантів, бакалаврів, що сприятиме збагаченню методології та фактологічної бази зазначених дисциплін.

Позитивно оцінюючи роботу О.М.Немкович в цілому, разом з тим варто вказати на деякі суперечності у даному дослідженні та висловити побажання.

1. Бажано було б розглянути питання співвідношення досягнень, стосовних вивчення наукознавчої проблематики в українській музикознавчій науці й відповідної проблематики, в інших мистецтвознавчих галузях.

2. Є певні зауваження стосовно форми представлення результатів дослідження. Зважаючи на те, що основну увагу в роботі авторка слушно зосередила на якомога глибшому розкритті тих аспектів предмета дослідження, де концентруються його цілісні характеристики, аналіз ряду окремих праць інколи видається занадто деталізованим. З іншого боку, деякі фрагменти дисертації (с. 11, 121, 140, 448 та ін.) носять оглядово-інформаційний характер, в яких авторка дає перелік наукових праць, видань та установ без відповідного аналізу зазначених явищ. Тут авторка, на наш погляд, дещо грішить описовістю стилю викладення, недооцінюючи аналітичні конструкції, хоча безумовно представлена інформація може слугувати цінним довідковим матеріалом для науковців і практиків.

3. У характеристиці окремих історичних періодів еволюції вітчизняної музикознавчої науки, на наш погляд, бракує висвітлення важливих соціально-культурних ситуацій. Так, бажано було б, характеризуючи період 20-х рр. ХХ ст. більше уваги приділити літературній дискусії, розпочатої М.Хвильовим, та її впливу на становлення українського музикознавства. Адже прихильниками ідей М.Хвильового були композитори В.Костенко, Б.Лятошинський, митці Лесь Курбас, М.Куліш, які відстоювали принцип європеїзації української культури. В аналізі стану вітчизняного музикознавства межі ХХ–ХХІ ст. вважаємо доцільним виявити низку кризових феноменів, тенденцій розвитку культури та їх окремих проявів, як-от «дегуманізація суспільного буття, знецінення особистісних якостей людини, криза соціалізації особи, зниження соціально-рольової активності індивіда» (Ю.Богуцький). Адже одним з ефективних засобів пошуку виходу з такого культурно-критичного стану є, на нашу думку, дослідження чинників та механізмів динаміки історії культури та окремих її галузей, включаючи й сучасний етап. Бажано також уточнити поняття «інноваційність» та його прояви у вітчизняному музикознавстві межі ХХ–ХХІ ст. (с. 405).

4. Розкриваючи досить детально панораму музикознавчих дисциплін, бажано було б згадати успіхи в розвитку нового гуманістичного напрямку –

музична терапія (Л.Кияновська, Г.Побережна), а також висвітлити досягнення української музичної педагогіки, яка характеризується на сучасному етапі інтенсивним розгортанням досліджень проблем філософії освіти, евристичним використанням даних історичного і теоретичного музикознавства (С.Уланова, О.Рудницька, Г.Падалка, О.Ростовський, В.Шульгіна).

5. Побажаємо автору в подальших студіях звернутися до ширшого кола архівних документів з фондів Інституту рукопису НБУВ, ЦДАМЛМУ, ЦДАВО України, ГЦММК ім.М.Глинки (Москва), які можуть значно збагатити джерельну базу культурологічного дослідження українського музикознавства.

6. Незважаючи на те, що дисертація написана в цілому гарною мовою, у її тексті трапляються окремі друкарські помилки.

Однак наведені зауваження і побажання не впливають на загальне позитивне враження від виконаного О.Немкович дисертаційного дослідження.

Таким чином, дисертація О. М. Немкович «Українська музикознавча наука як підсистема духовної культури: генезис та етапи становлення» є самостійним, новаторським, актуальним для сучасної культурології і мистецтвознавства фундаментальним науковим дослідженням. Її матеріали можуть бути використані у вивченні культурологічної, культурософської, наукознавчої, історичної проблематики в межах різних галузей мистецтвознавства. Основні положення роботи відображено в монографії й загалом у 30-ти публікаціях з обраної теми.

## Розділ 3

# Теорія та методика музичної освіти

**3.1. Відзив на дисертаційне дослідження Морозової Ольги Олександрівни «Методика формування мотивації педагогічної діяльності у майбутніх учителів музики» на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук за спеціальністю 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання**

Проблема формування мотивації педагогічної діяльності у майбутніх учителів музики посідає одне з чільних місць у педагогіці вищої школи, оскільки безпосередньо пов'язана з якістю фахової підготовки майбутніх учителів, їх успішною професійною адаптацією в умовах загальноосвітніх навчальних закладів. Суть цієї проблеми полягає в тому, щоб спрямувати художньо-пізнавальну активність студентів у творче русло, спонукати їх до активної й різнобічної музичної діяльності, усвідомлення її особистісного смислу, вияву самостійності та творчої ініціативи; створити сприятливі умови для самореалізації кожного студента у навчально-педагогічній діяльності. А починається цей процес з розуміння значущості професії учителя, який усвідомлює себе як суспільний діяч і просвітитель, активний перетворювач суспільства. Доречно дисертантка наводить висловлювання Я.А. Коменського про вчителя: «Учителем мають бути люди набожні, чесні, діяльні і працелюбні; не тільки для виду, але й справді вони мають бути живими взірцями доброчесності, яку вони повинні прищепити іншим. Учителі поставлені на високо почесному місці, бо їм вручена прегарна посада, вище якої нічого не може бути під сонцем» («Закони добре організованої школи», с. 154).

Необхідно за роки навчання у ВНЗ сформувати у студентів стійкі педагогічні переконання, інтерес, мотивацію і готовність до просвітницької діяльності, розвинути волю до подолання педагогічних труднощів.

Це визначає актуальність наукової проблеми, до якої звернулася О.О.Морозова. Дисертантка слушно наголошує на тому, що методика формування мотивації педагогічної діяльності у майбутніх учителів музики як цілісного явища ще не стала предметом спеціального дослідження. Не розкрито зміст мотивації педагогічної діяльності майбутнього музиканта-педагога, її соціокультурна зумовленість та залежність від потреб суспільства, не виявлені шляхи подолання суперечностей між досить високим рівнем фахової підготовки майбутнього спеціаліста і небажанням працювати у загальноосвітній школі. У фаховій підготовці вчителя музики недостатньо використовується виховний потенціал музично-теоретичних, виконавських і методичних дисциплін, які мають значні можливості для формування мотивації педагогічної діяльності. Недооцінка необхідності формування мотивації педагогічної діяльності у майбутніх учителів музики суттєво ускладнює їх подальшу адаптацію до професії.

Важливість виконаної дисертанткою роботи для подальшого розвитку теорії та практики музичного навчання зумовлена запропонованою О.О. Морозовою концепцією формування мотивації педагогічної діяльності, яка має інноваційний характер, і її належним теоретико-методологічним обґрунтуванням з позицій філософії і культурології щодо особистості як творця культури; психології в аспекті розвитку сукупності бажань, прагнень, всіх спонукальних сил особистості як мотивів дій; філософії освіти, сучасної педагогіки і методики в контексті особисто орієнтованого навчання і самореалізації майбутнього спеціаліста у професійній діяльності.

Розроблені авторкою нові підходи до формування професійної мотивації студентів ґрунтуються на критичному аналізі попередніх наукових розвідок, глибокому і багатовекторному вивченні теоретичних основ дослідження, а саме: розглядається сутність і зміст педагогічної діяльності, її структура і види; конкретизовано поняття «мотивація педагогічної діяльності», здійснено ретроспективний аналіз підходів до її формування, виявлено основні мотиви обрання педагогічної професії майбутніми вчителями музики.

Встановлено, що мотивація – це один із найважливіших чинників (поряд із здібностями, знаннями, навичками), який забезпечує успіх у педагогічній діяльності. Мотивація містить у собі емоційно-ціннісне ставлення вчителя до своєї педагогічної праці; потребу в активному впливі на морально-емоційну, інтелектуальну та вольову сфери особистості учня, у здійсненні освітнього процесу на засадах гуманізму і співпраці, які сприятимуть ефективному вирішенню педагогічних завдань; прагнення вчителя до цілеспрямованого педагогічного самовдосконалення.

Важливо, що формування мотивації педагогічної діяльності представлено в дисертації як процес, що передбачає виникнення потреби в зазначеній діяльності; засвоєння соціального досвіду, знань і вмінь; накопичення власних напрацювань; усвідомлення значущості музично-освітньої роботи в школі і необхідності досягнення поставленої мети.

Наукова новизна представленого дослідження перш за все полягає у розробленій і експериментально перевіреній методиці формування мотивації педагогічної діяльності у майбутніх педагогів-музикантів. Відзначимо різнобічне обґрунтування педагогічних умов, необхідних для формування мотивації, а саме: педагогічне керування процесом формування мотивації педагогічної діяльності у студентів музично-педагогічних факультетів; підвищення рівня музично-теоретичної обізнаності студентів; забезпечення педагогічної спрямованості фахової підготовки майбутніх учителів музики; стимулювання студентів до оволодіння вміннями музично-педагогічного самовдосконалення.

Обґрунтовано визначені критерії, показники та рівні діагностики стану сформованості мотивації педагогічної діяльності, що складають безперечно наукову новизну представленої роботи, сприяли достовірності отриманих результатів констатувального дослідження і формувального експерименту, доведена їх статистичну достовірність.

Основою експериментальної методики стала науково обґрунтована інноваційна структурно-функціональна модель процесу формування мотивації педагогічної діяльності у майбутніх учителів музики, яка включає визначення мети, завдань, змісту, умов, етапів, форм і методів організації музично-педагогічної діяльності та здійснення контролю за її ефективністю.

Науковою новизною відрізняється запропонована методика формування мотивації педагогічної діяльності у майбутніх учителів музики, сутність якої полягає у закріпленні наявних і поетапному формуванні нових мотивів музично-педагогічної діяльності, усвідомленні її смислу, стимулюванні розвитку теоретичної обізнаності та спрямованості на збагачення досвіду музично-педагогічної діяльності студентів. Доведено, що інтегруючим методом формування мотивації музично-педагогічної діяльності у майбутнього учителя музики є метод її ціннісно-сміслової організації.

Охоплення емпіричним дослідженням широкого кола питань, спостереження за значною кількістю студентів, якісна та кількісна обробка статистичних даних сприяли отриманню достовірних результатів проведеної експериментальної роботи, що свідчить про значний педагогічний та дослідницький досвід дисертантки.

О.О.Морозова виявила глибоке знання вже виконаних досліджень і критичний підхід до їх результатів, уміло врахувала й творчо використала здобуті наукові дані, збагатила їх новими розвідками. Тому проведене нею

дослідження є істотним внеском у розробку актуальної проблеми професійної підготовки майбутніх учителів музики.

Наукова новизна дослідження не викликає сумнівів і полягає в розробці й апробації експериментальної методики формування мотивації педагогічної діяльності у майбутніх учителів музики; визначенні педагогічних умов, необхідних для її ефективного впровадження; обґрунтуванні критеріїв і показників сформованості мотивації педагогічної діяльності. Визначено сутність і конкретизовано поняття «мотивація музично-педагогічної діяльності», удосконалено зміст фахової підготовки студентів.

Результати дисертаційної роботи мають практичне значення, яке полягає у можливості впровадження у навчальний процес закладів вищої педагогічної освіти апробованої методики формування мотивації педагогічної діяльності у майбутніх учителів музики. Вони також можуть слугувати основою для оновлення змісту фахової підготовки майбутніх учителів музики, бути використаними при написанні навчально-методичних посібників, розробці спецкурсів, проведенні подальших досліджень з актуальних питань музично-педагогічної освіти.

У цілому високо оцінюючи дисертаційну роботу, висловимо деякі побажання і пропозиції для дискусійного обговорення.

1. Чи коректним є ставити завданням навчання у ВНЗ «сформувати у майбутніх учителів музики правильні? світоглядні установки» (с. 3), або включати до найважливіших умов формування мотивації педагогічної діяльності «правильну? організацію навчальної діяльності студентів» (с. 5), або вважати, що «формування мотивації педагогічної діяльності починається з виникнення потреби і закінчується? виникненням наміру займатися педагогічною діяльністю» (с. 7). Хто визначає правильність дій: політична система, соціокультурні чинники, авторка? Визначаючи як процес формування мотивації, що є позитивним, дисертантка його штучно скорочує періодом навчання у ВНЗ.

2. Використовуючи актуальний термін «музично-педагогічна культура», авторка не дає його інтерпретацію. Цікаво почути її тлумачення.

3. Відповідно до останніх музично-педагогічних досліджень відповідного напрямку Л. Гусейнової, Ю. Ростовської, О. Теплової, яку концепцію готовності покладено в основу представленої дисертації?

4. Як авторка тлумачить поняття «самовдосконалення» (с. 3), «самоосвітня діяльність» (с. 179), «вміння музично-педагогічного самовдосконалення» (с. 15)?

5. Вважаємо доцільним представити в дисертації ієрархію компонентів мотивації педагогічної діяльності майбутнього учителя музики (с. 72) у послідовності, яку пропонують Л. Арчажнікова і О. Рудницька, відповідно до значущості цих компонентів, починаючи з світогляду особистості.

Висловлені побажання не зменшують наукової ваги рецензованої праці і не впливають на її загальну високу оцінку.

У цілому дисертація О.О.Морозової є закінченим самостійним дослідженням, яке суттєво розширює уявлення про формування мотивації педагогічної діяльності й становить певний внесок у теорію і методику професійної підготовки майбутніх учителів музики. Матеріали дисертаційної роботи дістали достатнє висвітлення у науково-методичних виданнях. Автореферат повністю відбиває основний зміст дисертації.

### **3.2. Відзив на дисертаційне дослідження Гусейнової Лариси Василівни «Формування готовності майбутніх учителів музики до інструментально-виконавської діяльності» на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук за спеціальністю 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання**

Розробка концепцій і систем формування творчої діяльності молоді – майбутніх учителів музики в сучасних умовах суспільного розвитку нашої країни є актуальною. Визнання за виконавською діяльністю концептуального чинника становлення професійної майстерності вчителя музики зумовлює актуальність пошуку сучасних методів формування готовності особистості до реалізації педагогічних дій.

Такий підхід дозволяє розглядати досліджуваний феномен на категоріальному рівні з використанням останніх досліджень у галузі філософії, естетики, психології і музикознавства. Автономія сфери виконавського музикознавства, що узагальнює творчу продуктивну позицію виконавства в музично-історичному процесі та індивідуальному художньому акті, характерна саме для наукових розробок кінця ХХ – початку ХХІ ст. Теорія виконавства як сукупність генеруючих ідей: евристичність виконавства, артистична парціальність виконавської діяльності в музичній комунікації, музична метафоричність – розглядається сучасними науковцями В.Медушевським, О.Марковою, І.Котляревським з опорою на філософський метод П.Флоренського.

До середини ХХ ст. у музикознавстві панувала концепція музичного твору як авторської композиції; твір як конкретність звучання-виконання став об'єктом науки лише в останні роки, що свідчить про переорієнтацію досліджень від результатів композиторської діяльності на виконавство. Теорія виконавської діяльності в зазначеній концепції будується в такій ієрархії: онтологія виконавства (психологія) – естетика виконавської творчості. Опора автора дисертації на філософські, психологічні і музикознавчі концепції виконавської діяльності складає наукову вагомість і сучасну спрямованість дослідження. Треба зазначити, що у науково-методичній літературі також дедалі більше уваги приділяється проблемам інструментально-виконавської підготовки майбутнього вчителя музики, що свідчить про їх важливість, тому актуальність наукової проблеми, до якої звернулася Л.В.Гусейнова, незаперечна.

З багатьох можливих підходів до питань удосконалення професійної підготовки майбутніх учителів музики дисертантка обрала один із найважливіших – формування їх готовності до інструментально-виконавської діяльності. Дослідниця слушно наголошує на тому, що це дозволить подолати суперечності, які виникають між зростаючими вимогами до якості фахової підготовки майбутнього вчителя музики й усталеною практикою навчання у вузі; між теоретичною та виконавською підготовкою студентів і їх здатністю реалізувати набуті

знання та вміння у професійній діяльності; між необхідністю формування готовності майбутнього вчителя музики до інструментально-виконавської діяльності і відсутністю в системі підготовки педагогів-музикантів відповідного методичного забезпечення. В дисертації дійсно виявлені шляхи подолання зазначених протиріч.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю розроблення інноваційних шляхів удосконалення початкового етапу музичної освіти, спрямованої на всебічний художньо-творчий розвиток учнів у процесі їх музично-виконавської підготовки. Зрозуміла важливість виконаної дисертанткою роботи для подальшого розвитку теорії й практики навчання музики і музичного виховання. З одного боку, проведені дослідження, присвячені цим питанням, торкаються лише окремих аспектів удосконалення інструментально-виконавської діяльності учнів у спеціалізованих позашкільних закладах і не розкривають методологічних основ проблеми, не мають достатньої експериментальної бази. З другого боку – відсутність праць узагальнюючого теоретичного рівня, в яких крізь призму сучасних знань були б проаналізовані досягнення теорії й практики музично-виконавської підготовки учнів, негативно впливають на подальший розвиток методики навчання музики.

Значущість дисертації Л.Гусейнової полягає у творенні цілісної сучасної концепції інструментально-виконавської діяльності майбутнього вчителя музики та технології формування готовності особистості до зазначеної діяльності, зорієнтованої на єдність мотивоційно-вольового, когнітивно-аналітичного, ціннісно-орієнтаційного та операційного компонентів.

Розглянемо детальніше зміст роботи. У першому розділі висвітлено теоретичні основи дисертації, а саме: проаналізовано філософські, культурологічні, психолого-педагогічні та музикознавчі дослідження щодо сутності інструментально-виконавської діяльності та готовності до її реалізації; розкрито сутність ключових понять; висвітлено питання, присвячені проблемам професійної підготовки майбутніх учителів; виділено педагогічні умови формування готовності до інструментально-виконавської діяльності.

Л. Гусейнова справедливо тлумачить «інструментально-виконавську діяльність «як повноцінний вид художньої творчості, що має свої особливості, зумовлені рівнем сформованості особистісних якостей виконавця, специфікою художньо-творчої діяльності, суспільною значущістю цього виду мистецтва» (с. 42 дисертації). У зазначеному тлумаченні виконавська діяльність зосереджує в собі риси індивідуальної інтерпретації авторської композиції через призму особистісних якостей артиста і великий розум колективного суб'єкта як культурної одици – слухацької аудиторії, що й зумовлює суспільну значущість виконавського мистецтва.

В дисертації поданий зміст поняття «готовність до інструментально-виконавської діяльності: «це складне особистісне утворення ми розуміємо як

домінантний стан особистості, який характеризується позитивною установкою на інструментально-виконавську діяльність, загальною та спеціальною освіченістю, виконавською культурою і виконавськими якостями, що продуктивно реалізуються в цій активній діяльності» (с. 48 дисертації). Це визначення відповідає змісту і конкретизує зазначене поняття щодо діяльності вчителя музики, запропоновану О.Г.Морозом загальну систему професійної готовності випускників педагогічного вищого навчального закладу, а саме: психологічна готовність, теоретична готовність, практична готовність, формування світогляду, загальної культури, необхідний рівень розвитку педагогічних здібностей, професійно-педагогічна спрямованість особистості. Слід відзначити високу питому вагу теоретичних методів дослідження, які дозволили автору визначити компоненти означеної готовності.

У другому розділі обґрунтовано критерії та показники, за допомогою яких визначено діагностичні характеристики рівнів сформованості готовності до інструментально-виконавської діяльності; розроблено методика її формування на основі запропонованої дидактичної моделі. Означена дидактична модель ґрунтується на достатній теоретичній базі і стала передумовою проведення змістовної дослідно-експериментальної роботи. Заслуговують уваги виділені етапи формувального експерименту: кумулятивний, репрезентативно-творчий та творчо-самостійний.

Слід відзначити продуману й різнопланову методика проведення як констатувального, так і формувального експериментів, ґрунтовний аналіз отриманих результатів. Позитивним є охоплення емпіричним дослідженням широкого кола питань, спостереження за значною кількістю студентів.

Відчувається, що дисертантка добре знає вузівські проблеми, має значний педагогічний досвід. Це й дозволило їй запропонувати змістовну технологію формування готовності майбутніх учителів музики до інструментально-виконавської діяльності.

Л.В. Гусейнова в своїй дисертації виявила глибоке знання вже виконаних досліджень та критичний підхід до їх результатів, в процесі ретроспективного аналізу окреслила історичні етапи розвитку методики музично-інструментального навчання та виявила сучасні тенденції щодо форм і методів опанування виконавським мистецтвом. У цьому плані її дисертація є логічним продовженням та істотним доповненням пошуків, які велися й ведуться в обраному напрямі.

Наукова новизна й теоретичне значення проведеного дослідження полягає в тому, що дисертанткою створено і теоретично обґрунтувала дидактичну модель формування готовності до інструментально-виконавської діяльності й експериментально перевірила методика її реалізації, конкретизувала зміст поняття «готовність до інструментально-виконавської діяльності», розкрила його сутність та структуру, виявила педагогічні умови, які розширюють уявлення

про можливість оптимізації цього процесу.

Достовірність висновків, на наш погляд, не викликає сумнівів. Вона забезпечується ґрунтовною теоретико-методологічною базою дослідження, використанням сукупності методів теоретичного, експериментального і емпіричного рівнів, які взаємодоповнюють один одного. Заслугує схвалення увага дисертантки до математичних методів, що дало змогу здійснити ґрунтовний аналіз дослідно-емпіричного матеріалу.

Позитивним є вдосконалення дисертанткою методики інструментально-виконавської підготовки, оскільки саме методика є тією сферою, де переплітаються взаємні інтереси теорії й практики навчання музики в спеціалізованих позашкільних закладах.

Проведене дослідження є суттєвим внеском у наукову розробку актуальної проблеми початкової музично-виконавської підготовки учнів. Зокрема, воно може слугувати основою для оновлення змісту, форм і методів навчально-виховного процесу в спеціалізованих позашкільних закладах.

Результати дисертаційної роботи мають практичне значення і можуть бути використані при написанні навчально-методичних посібників, розробці спецкурсів, проведенні подальших розвідок з актуальних питань музично-педагогічної освіти, поліпшенню якості викладання виконавських дисциплін у вищих навчальних закладах.

У цілому високо оцінюючи дисертаційну роботу, в дискусійному плані висловимо ряд зауважень.

Викликає сумнів, чи достатньо виправданим є в аналізі педагогічних трактатів ХУШ ст. Ф.Куперена, Ж.-Ф.Рамо (с. 14), праць відомих музикознавців І.Ямпольського (с. 15), Г.Когана (с. 37), дисертації І.П.Манохи «Професіональний потенціал личности: опыт онтологического исследования» (с. 18) посилення на підручники: А.Николаев «Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма», М.Зильберквит «Музыкально-исполнительское искусство», О.Олексюк, М.Ткач «Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва»? Адже заявлена автором назва підрозділу «Інструментально-виконавська діяльність як предмет наукових досліджень» вимагає від дослідника вивчення і критичного опрацювання першоджерел. Мабуть звідси виникають й деякі помилки в написанні імен і прізвищ: І.К.Бах (с. 14) замість Й.К.Бах, І.Гуммель на с. 15, а на с. 36 Й.Гуммель (це вірно), І.Манюха (с. 18) замість І.Маноха.

Визначення компонентів готовності до інструментально-виконавської діяльності містить певні дискусійні моменти. Заявлений автором дисертації «креативний компонент» (с. 49), на наш погляд, стосується скоріше визначення рівня готовності особистості до виконавської діяльності, ніж є постійною складовою частиною структури досліджуваного феномена. Так й сама авторка дисертації на с. 98 визначає рівень виконавської індіферентності, випускаючи харак-

теристику креативного компоненту. Уявляється доцільним вважати якості, що складають зазначений компонент, сферою «практично-перетворюючої діяльності» (за дослідженнями Л.Ф.Спіріна).

Наступне зауваження стосується операційного компоненту, який на констатувальному етапі має більш розгалужену систему показників, ніж на формуальному. Це питання вимагає пояснення дисертанта.

Не зовсім переконлива, на наш погляд, аргументація щодо необхідності впровадження в навчальний процес пропедевтичного курсу з основ інструментально-виконавської діяльності, оскільки виникає запитання: «За рахунок чого?». На наш погляд, практика отримання певного позитивного результату за рахунок збільшення навчального навантаження студентів не кращий спосіб оптимізувати професійну підготовку.

Однак не окремі недоліки, а по-справжньому творчо викладені проблеми й наукові результати визначають цінність дисертації, тому висловлені зауваження й побажання не зменшують наукової ваги рецензованої праці й не впливають на її загальну позитивну оцінку.

У цілому дисертація Л.В. Гусейнової є закінченим самостійним і актуальним дослідженням, яке на концептуальному рівні дає уявлення про процес формування готовності до інструментально-виконавської діяльності, є певний внеском у теорію і методика професійної підготовки вчителя музики. Матеріали дисертаційної роботи дістали достатнє висвітлення у наукових і методичних виданнях. Автореферат повністю відбиває основний зміст дисертації.

### **3.3. Відзив на дисертаційне дослідження Харченко Поліни Вагіфівни «Формування готовності до професійного саморозвитку у майбутнього педагога-музиканта» на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук за спеціальністю 13.00.04 – теорія і методика професійної освіти**

XIX століття мабуть увійде в історію освіти як період максимальної реалізації творчого потенціалу особистості. В руслі філософських ідей Г. Сковороди про «нерівну рівність» особистості, концепцій К. Юнга про «індивідуацію особистості» та становлення її «самості», положень А. Маслоу про самоактуалізацію дисертація П. Харченко є актуальним надбанням теорії і методики професійної освіти.

Автор висуває проблему формування готовності до педагогічної діяльності майбутнього спеціаліста в новому аспекті, що пов'язаний з професійним саморозвитком педагога-музиканта. Актуальність дослідження підтверджується фактом звернення вчених в останні роки до проблеми формування професійної готовності особистості в різних галузях педагогічної науки до музично-естетичної діяльності (В. П. Андрущенко, 2000); до особистісно орієнтованого навчання (В. Й. Бочелюк, 1998); до пошукової діяльності в умовах післядипломної освіти (Є. В. Макагон, 1998); до професійного самовизначення (В. В. Мачуський, 2001) та ін. Ми згодні з автором дисертації, що незважаючи на значну кількість досліджень, ця проблема ще не вичерпана. Водночас, зауважимо, що саме питання формування професійної готовності вчителя музики вже досліджувались в таких дисертаціях: В. М. Смирєнський (Київ, 1998), А. Ф. Петченко (Москва, 1989), Шевченко (Київ, 2000).

Разом з тим, дисертантка знайшла оригінальний ракурс дослідження у новому підході до формування готовності професійного саморозвитку майбутнього педагога-музиканта в процесі творчого самовираження в інтерпретаційній діяльності.

Отже, саме оригінальне бачення проблеми дослідження обумовило неординарну наукову позицію автора.

Феномен предмета дослідження – готовності до професійного саморозвитку у майбутніх педагогів-музикантів – розглядається в широкому спектрі філософських, психолого-педагогічних і музикознавчих понять з поступовою концентрацією на музично-інтерпретаційній діяльності.

У контексті дослідження визначення дефініцій «професіоналізм», «професійна компетентність», «професійне становлення», «професійний саморозвиток» спирається на ретельне опрацювання великої кількості філософської і психолого-педагогічної літератури, що демонструє індивідуальний підхід автора до інтерпретації поняття «готовність до професійного саморозвитку педагога-музиканта», до розкриття його змісту і структурних компонентів, а саме: емоційно-особистісного, когнітивного і діяльнісно-поведінкового. Показники

та критерії сформованості готовності до професійного саморозвитку пов'язані з інтерпретаційною діяльністю майбутнього спеціаліста. Автор переконливо доводить свою точку зору на імпровізаційний характер інтерпретаційної діяльності як засобу творчого самовираження і самореалізації особистості, показує наявність давніх історичних коренів дослідження феномена інтерпретації, в тому числі в Україні, наводячи значний масив документальних джерел.

Привертає увагу, що розроблена теоретична концепція дослідження ретельно перевіряється автором в процесі експериментальної роботи. Педагогічна діагностика існуючої готовності майбутнього педагога-музиканта до професійного саморозвитку включала оригінальні творчі завдання (Додатки А, В), що мали не тільки констатуючий характер, а й сприяли формуванню продуктивного музичного мислення студентів.

Під час констатуючого експерименту автор виявила недостатнє самосвідомлення студентами власних рефлексивних процесів, загальну невідповідність аудиторії до оцінно-рефлексивної діяльності.

Привертає увагу детальне виявлення стану сформованості компонентів мотивації досягнення (с. 117) та визначення ієрархії складових мотиваційної структури респондентів.

У розділі дисертації «Методика формування готовності до професійного саморозвитку у майбутнього педагога-музиканта» автор справедливо акцентує увагу на пошук шляхів занурення студентів у зміст власного досвіду, можливості його актуалізації за допомогою інтуїтивного та асоціативного механізмів творчої діяльності і проявлення особливостей індивідуального досвіду у предметному результаті інтерпретації діяльності, що відповідає завданням сучасної педагогіки вищої школи.

Результати експериментів ретельно опрацьовані, наочно представлені у вигляді таблиць, малюнків і графіків, науково інтерпретовані і доводять ефективність використання розробленої методики формування готовності до професійного саморозвитку майбутніх спеціалістів.

Разом з виявленням позитивних рис роботи виникає ряд запитань до дисертантки, які, можливо, спонукають її до подальших розвідок.

1. Визначаючи структурні компоненти готовності до професійного саморозвитку, автор (с. 9 автореферату) справедливо підкреслює ключову роль емоційно-особистого компоненту в ієрархії трьох складових зазначеної структури, а саме: емоційно-особистісної, когнітивної та діяльнісно-поведінкової. Але в подальшому вкладі матеріалу дисертації на перший план виступає когнітивний компонент.

2. Модель формування готовності до професійного саморозвитку майбутнього педагога-музиканта (с. 138) також в першу чергу орієнтована на когнітивні процеси (1 етап) при відсутності опори на мотиваційну сферу особистості.

3. Виклад методики формування готовності до професійного саморозвитку у студентів (підрозділ 2.2) не має дослідницького характеру і нагадує методичні рекомендації, наприклад: «...слід запропонувати створення індивідуальних концепцій...» і т.п. Мало наведено конкретних прикладів виконання студентами творчих завдань з їх аналізом, в тому числі прикладів з елементами імпровізації. Не розкрита методика використання музичного колажу. В методиці формування готовності до професійного саморозвитку відсутня спрямованість на майбутню музично-педагогічну діяльність. Методика відповідає критеріям підготовки музиканта-виконавця.

4. Оформлення списку літератури і нотних видань (Додаток Ж) містить велику кількість недоліків і неточностей і потребує доробки.

Зазначені зауваження не впливають на сутність і не зменшують рівня отриманих теоретичних і практичних результатів. У цілому, аналіз дисертаційного дослідження П. В. Харченко дозволяє відзначити, що робота є завершеним дослідженням.

### **3.4. Відзив на дисертаційне дослідження Ліхницької Лариси Миколаївни «Формування готовності майбутнього вчителя музики до мистецької інноваційної діяльності» на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук за спеціальністю 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання**

Прогресивні освітні реалії сьогодення та модернізація освітньої системи України зумовлена прогресивними тенденціями глобалізації європейського та світового освітнього простору, з урахуванням національних культурно-історичних традицій та етнопедагогіки, що вимагає посилення інформаційно-технологічного рівня знань студентів, озброєння їх комплексом як академічних якісних знань так і новітніх науковомістких та інформаційних технологій. Головну роль у цих перетвореннях здійснює вища школа, яка має сформувати генерацію нових педагогічних кадрів, конкурентоспроможних, готових до мобільності, оригінального вирішення завдань, швидкого опрацювання великої кількості навчальної інформації, за рахунок впровадження в освітньо-інтеграційний процес європейських освітніх стандартів, підвищення науково-освітнього рівня майбутніх випускників, забезпечення їх сучасними більш ефективними інноваційними та інформаційними технологіями навчання.

Особлива культурологічна місія серед майбутніх учителів належить учителям музики як носіям і пропагандистам кращих зразків національної культурної спадщини, які покликані не тільки зберігати й примножувати освітньо-культурні традиції України, а й бути якісно озброєними у сфері музично-педагогічного новаторства та передового міжнародного досвіду. В умовах постійних соціально-економічних, культурних, освітніх змін українська держава повинна закласти теоретичні підвалини нової школи майбутнього, де буде виховуватись та розвиватись наступна генерація юних громадян, здатних до творчих пошуків та винаходів. Розбудову школи на засадах педагогіки творчості неможливо відокремити від творчого розвитку самого вчителя. Одним із завдань педагогіки творчості є вироблення психолого-педагогічних концепцій самовдосконалення та залучення особистості до творчого процесу особистісного саморозвитку.

Розглядаючи мистецьку інноваційну діяльність як найвищий ступінь педагогічної творчості майбутнього вчителя музики, який забезпечує модернізацію різних ланок загальноосвітньої музичної освіти і сприяє розвитку сталого інтересу до опанування й впровадження в музично-педагогічну практику новітніх науковомістких та інформаційно-педагогічних технологій, ми звертаємо увагу на вагомість даної проблеми в системі сучасної фахової підготовки майбутнього вчителя музики. Оновлення національної традиційної системи музично-педагогічної освіти полягає, перш за все, у формуванні різнобічно розвинутої особистості майбутнього вчителя музики, здатного не тільки демонструвати

свої педагогічні здібності, а й презентувати прогресивний стиль педагогічного керівництва найвищого рівня.

Посилюється увага сучасної педагогічної науки до творчого становлення майбутнього вчителя в умовах інноваційної діяльності.

Фундаментальні дослідження з проблем сучасної музично-педагогічної освіти та теорії музично-естетичного виховання (Е. Абдулліна, Л. Арчажникової, Л. Бочкарьова, І. Зязюна, Л. Коваль, Г. Падалки, О. Рудницької, О. Ростовського, В. Шульгіної та ін.) закладають основи розробки проблем музично-педагогічних інновацій, але спеціальних наукових праць, присвячених дослідженню підготовки майбутніх учителів музики до мистецької інноваційної діяльності вчителя музики в загальноосвітній школі не виявлено. Також не обґрунтована сутність та особливості мистецької інноваційної діяльності вчителя музики, не виявлена структура та критерії його готовності до інновацій, не розроблено систему підготовки майбутнього вчителя музики до використання інноваційних технологій у музично-естетичному вихованні школярів, не розроблена модель цієї підготовки в умовах вищої музично-педагогічної освіти. На практиці цей процес відбувається в основному стихійно.

Недостатня розробленість цієї проблеми та об'єктивна необхідність підвищення якості підготовки студентів до музично-естетичного виховання школярів підтверджують актуальність дослідження «Формування готовності майбутнього вчителя музики до мистецької інноваційної діяльності».

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше:

- розкрито сутність та зміст готовності майбутнього вчителя музики до інноваційної діяльності в контексті сучасного розвитку мистецької освіти;
- визначено компонентну структуру означеного феномену;
- розроблено критерії, показники та рівні сформованості готовності майбутнього вчителя музики до мистецької інноваційної діяльності;
- виявлено динаміку розробленої поетапної методики формування готовності майбутнього вчителя музики до інноваційної діяльності в загальноосвітній школі.

Уточнено :

- дефініцію «мистецька інноваційна діяльність учителя музики»;
- методи творчої активізації студентів до запровадження в практичній діяльності мистецьких інновацій.

Подальшого розвитку дістали:

- теоретико-методичні позиції фахової підготовки студентів до мистецької інноваційної діяльності;
- діагностичні засоби вивчення стану означеного феномену.

Теоретична значущість роботи полягає в уточненні поняття «інноваційна діяльність учителя музики» та пов'язаних з ним педагогічних категорій, у виявленні особливостей мистецької інноваційної діяльності вчителя музики, в об-

ґрунтуванні теоретичних положень щодо спеціальної підготовки студентів до музично-педагогічних інновацій у загальноосвітній школі, у виявленні етапів управління процесом формування готовності майбутніх учителів музики до мистецьких інновацій.

Практичне значення дисертації визначається експериментальною перевіркою методики підготовки студентів до оволодіння мистецькими інноваціями у сфері музично-естетичної освіти школярів. Розроблені методики можуть бути використані в процесі викладання курсів «Методика музичного виховання», «Основи педагогічної творчості», у спецкурсах «Інноваційні технології навчання школярів», «Народознавство з методикою викладання», «Основи наукових педагогічних досліджень», «Технологія виховного процесу», а також у практиці викладання індивідуальних занять з усіх музичних дисциплін. Практичне значення дисертації визначається можливістю використання її матеріалів і висновків у розробці рекомендацій з питань педагогічної та виконавської діяльності у вищих закладах освіти музичного профілю.

Вірогідність одержаних результатів і основних висновків забезпечується методологічною обґрунтованістю основних положень, застосуванням комплексу взаємодоповнюючих методів дослідження, що відповідають об'єкту, предмету, меті й завданням дослідження, поєднанням кількісного і якісного аналізу, позитивним результатом впроваджених методик.

У першому розділі дисертації – «Теоретико-методологічне дослідження проблеми готовності студентів до мистецької інноваційної діяльності» зроблено ретроспективний аналіз означеної проблеми, її ролі у педагогічній праці, подано характеристику сучасних здобутків педагогіки в цій галузі, наведено авторське розуміння сутності готовності майбутніх учителів музики до мистецької інноваційної діяльності.

У другому розділі «Методична основа формування готовності майбутніх учителів музики до мистецької інноваційної діяльності» – визначено компонентну структуру готовності студентів до мистецьких інновацій, представлено розробку критеріїв і показників означеного феномену, визначено педагогічні умови.

У третьому розділі «Дослідно-експериментальне дослідження з формування готовності майбутнього вчителя музики до мистецької інноваційної діяльності» – систематизовано та узагальнено результати педагогічних експериментів (констатувальний, формувальний, контрольний етапи), наведено результати перевірки ефективності методики формування готовності студентів до мистецької інноваційної діяльності.

У загальному висновку щодо теоретико-практичної значущості дисертації треба зазначити як позитивне, що в роботі наведено теоретико-методологічне узагальнення і запропоновано нове вирішення наукової проблеми формування готовності майбутніх учителів музики до мистецької інноваційної діяльності, яке полягає у визначенні концептуальних підходів до ефективного впрова-

дження регулятивних механізмів цього процесу, що знайшло відображення в розробці й експериментальній перевірці поетапної методики формування означеного феномену. Розроблено цілісну компонентну структуру формування готовності майбутніх учителів музики до мистецької інноваційної діяльності, обґрунтовано її критерії та показники, виявлено педагогічні умови ефективного формування готовності студентів до мистецької інноваційної діяльності.

1. Аналіз означеної дефініції дозволив визначити, що мистецька інноваційна діяльність учителя – це такий тип діяльності, що виявляється у завчасному прогресивному проектуванні вчителем навчально-освітнього процесу засобами мистецтва, та полягає у цілепокладанні, визначенні мети, завдань, змісту та конкретних технологіях інноваційного навчання. Інноваційна діяльність є відбитком не лише особливостей оновлення традиційної системи освіти шляхом раціоналізації, чи впровадження новаторського досвіду, або модернізації, а й презентує індивідуальний стиль вчителя музики – новатора.

2. Сутність мистецької інноваційної діяльності справедливо розглядається як найвищий ступінь педагогічної творчості, що зумовлена економічними та соціокультурними змінами у суспільстві, які мають задовольнити потреби прогресивної мистецької педагогіки в модернізації та раціоналізації процесу художнього виховання учнів загальноосвітньої школи засобами мистецтва. Сутнісною основою інноваційних освітніх процесів є творча діяльність учителів, що призводить до появи нових, нестандартних ідей та їх реалізації; зміни, реформації, які відбуваються у змісті, технологіях, формах та методах освіти.

3. На підставі результатів всебічного аналізу літератури з проблеми дослідження автором логічно визначена структура означеного феномену, що складається з таких компонентів: мотиваційно-спонукального, орієнтаційно-пізнавального, процесуально-виконавського. Взаємопов'язаний інтегрований комплекс вищезазначених структурних компонентів об'єднує в собі всі напрямки традиційних академічних знань підготовки майбутнього учителя музики до практичної діяльності, на основі яких базується розвиток творчो-імпровізаційних здібностей та здійснюється підготовка учителів мистецьких дисциплін нової формації. Синтезуючим зв'язком комплексу структурних компонентів даного напрямку підготовки є стимуляція розвитку креативних здібностей майбутніх учителів музики, актуалізація їх новаторських ідей у сфері музичної педагогіки.

4. Проведена дослідна робота дала змогу визначити критерії готовності майбутніх учителів музики до мистецької інноваційної діяльності.

Критерій – міра прояву спонукальних мотивів до мистецької інноваційної діяльності (мотиваційно-спонукальний компонент) вимірювався за такими показниками: наявність у студентів пізнавального інтересу до інноваційно-педагогічних технологій в музичному мистецтві як засобу фахового самовдосконалення; мотиваційна цілеспрямованість майбутніх учителів музики до впро-

вадження в музично-педагогічну практику ефективних мистецьких інноваційних технологій; спрямованість студентів на інноваційне проектування музичної діяльності з метою стимуляції творчої активності учнів.

Критерій – ступінь сформованості особистісної потреби майбутнього вчителя музики в опануванні мистецькими інноваційними формами і методами (орієнтаційно-пізнавальний компонент) вимірювався показниками: рівнем обізнаності майбутнього учителя музики в сфері мистецьких інноваційних технологій; орієнтацією студентів у актуальних наукових музично-педагогічних проблемах; умінням використовувати набутий мистецько-інноваційний досвід у різних формах музично-педагогічної діяльності.

Критерій – міра здатності студента до творчої модифікації мистецьких інновацій (процесуально-виконавський компонент) вимірювався такими показниками: наявністю у студентів критичного ставлення до використання в практиці мистецько-педагогічних інновацій; проявом у них мистецько-педагогічного новаторства відповідно до контингенту школярів; схильністю до творчо-імпровізаційних винаходів (завдань, ігор, виховних заходів) та впровадження власних новаторських засобів на уроках музики.

За результатами констатувального експерименту було розроблено і виявлено рівні сформованості готовності студентів до мистецької інноваційної діяльності, а саме: інертно-перцептивний (низький), репродуктивно-діяльнісний (середній), творчо-раціоналізаторський (достатній) та інноваційно-фаховий (високий) згідно означених критеріїв і показників та надано їм якісної та кількісної характеристики.

5. Поетапна методика формування готовності майбутнього вчителя музики до мистецької інноваційної діяльності проходила у перебігу таких взаємопов'язаних етапів: аналітико-спонукального, продуктивно-розвиткового, рефлексивно-творчого. Кожний з етапів забезпечував формування певного структурного компоненту за допомогою спеціально розроблених методів: стимуляції і мотивації навчання, моделювання проблемних ситуацій, кейс-методів, творчих завдань, інтерактивних, рефлексивних, частково-пошукових, евристичних та ін. На I-му аналітико-спонукальному етапі здійснювалась експериментально-формувальна робота, спрямована на посилення і стабілізацію мотиваційної сфери студентів, розвиток у них зацікавленості, усвідомлення важливості впровадження в сучасну шкільну практику мистецьких інноваційно-педагогічних технологій, розширення понятійного апарату даного напрямку. II-й етап – продуктивно-розвитковий був спрямований на актуалізацію мистецької інноваційної підготовки, забезпечував ознайомлення студентів з адаптованими до проблеми нашого дослідження класифікаціями основних педагогічних і мультимедійних технологій. На III-му – рефлексивно-творчому етапі відбувалось ознайомлення з характеристиками шкільних системних інноваційних педагогічних технологій та їх модульними особливостями, з мережею Інтернет, а також про-

ходило творче застосування отриманих мистецьких інноваційних знань у навчально-дієвих і презентативних формах музично-педагогічній діяльності, з метою створення індивідуальних мультимедійних презентацій певного тематичного матеріалу тощо.

Автором ґрунтовно доведено, що розробка варіативно-рухливої моделі готовності майбутнього вчителя музики до мистецької інноваційної діяльності та поетапна методика її опанування в умовах вищих навчальних закладів освіти допомагає визначити основні методи й шляхи реалізації всього комплексу підготовки студента до оволодіння інноваційними знаннями, уміннями та навичками.

7. Результати проведеної дослідно-експериментальної роботи засвідчили позитивну динаміку формування готовності майбутнього вчителя музики до мистецької інноваційної діяльності.

Дисертаційне дослідження має певну перспективу науково-пошукової діяльності в сфері вищої музично-педагогічної освіти, адже ефективність моделювання готовності до мистецької інноваційної діяльності майбутніх учителів музики підтверджена даними експериментального дослідження. Доведена практична доцільність запровадження методики формування готовності до мистецької інноваційної діяльності майбутніх учителів музики, а також поетапної методики опанування всього навчального інноваційного комплексу в навчальний процес вищої школи. Теоретико-методичне осмислення даного феномену на основі сучасної парадигми національної вищої освіти дає змогу розглядати його як процес підготовки майбутніх учителів музики до музично-педагогічної інноваційної роботи, кінцевим результатом якого є науково-інтегрована готовність до різних видів мистецької інноваційної діяльності.

Побажаємо автору продовжити у зазначеному ракурсі подальшого дослідження важливої проблеми підготовки вчителя до інноваційної діяльності. У цілому представлена дисертація є актуальним, самостійним, оригінальним дослідженням.

### **3.5. Відзив на дисертаційне дослідження Ткачук Анни Олексіївни «Методика формування художньо-образного мислення студентів у процесі вокального навчання» на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук за спеціальністю 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання**

Гуманістично-культурологічна парадигма сучасної педагогічної освіти, що покладена в основу дослідження А.Ткачук, має витoki в історії вітчизняної і зарубіжної науки. Ще в епоху Відродження видатні філософи Т.Кампанелла, Ф.Рабле, М.Монтень виступили провозвісниками нового гуманістичного виховання. М.Монтень вбачав основне призначення школи у виробленні в учнів самостійного мислення, критичності розуму, високих моральних якостей і естетичного смаку. Ідеї гуманістичної освіти набули розвитку в працях Я.А.Коменського, який мріяв переробити школу в майстерню людяності. Зміст навчання і виховання видатний мислитель визначав, виходячи з вимог, які він пред'являв людству, а саме: щоб «людина була 1) знаюча всі речі, 2) володарем речей і самої себе, 3) щоб вона себе і все навколо підносила до бога, джерела всіх речей» (Коменский Я.А. Избранные педагогические сочинения. – Т.2. – М., 1998. – С. 97). А шляхами вирішення цих завдань Я.А.Коменський вважав школу, що є майстернею гуманності: «Повністю відповідною своєму призначенню я називаю тільки таку школу, яка є справді майстернею людей, в котрій, відповідно учні озарялися б блиском мудрості, для того, щоб швидко проникати у все явне і таємне» (Там само, с. 117).

Звернення до праць видатних мислителів минулого ще раз підкреслює їх значущість для сучасної педагогічної науки і практики, до розроблення психолого-педагогічного механізму розвитку мислення особистості, зокрема майбутнього виконавця-вокаліста, його музичної і вокальної культури, адже забруднення сучасного медійного простору пісенним репертуаром у непрофесійному, бездуховному вокальному виконанні потребує нагального вирішення проблем інтенсифікації інтелектуальної діяльності студентів-вокалістів, що буде сприяти подоланню протиріч між соціальним замовленням суспільства на музичну освіту вокально обдарованої молоді та недостатньо кваліфікованим педагогічним забезпеченням навчального процесу у ВНЗ України. Проблема формування мислення багатогранна і невичерпна. Вона відображена в різних галузях науки: філософії, психології, педагогіці, мистецтвознавстві. У дослідженнях 90-х рр. ХХ ст. посилюється увага до виявлення змісту та особливостей розвитку художньо-образного мислення музиканта (Н. Герасимова-Персидська, Н. Горюхіна, Г. Єлістратова, І. Котляревський, В. Медушевський, В. Москаленко, Є. Назайкінський, Б. Пяковський, О. Сокол та ін.). Але феномен художньо-образного мислення майбутнього виконавця-вокаліста як основний об'єкт вивчення вперше ставиться А.Ткачук в її дисертаційному дослідженні. Зазначеній проблемі

найближчі дисертації Н.Мозгальнової, О.Бурської та О.Полотайко, які фокусують свої дослідження на розвитку художньо-образного мислення майбутнього вчителя музики в процесі інтерпретаційної діяльності. Не зважаючи на наявність науково-методичних праць у галузі вокальної педагогіки (М.Агікян, Л.Азарова, Н.Антонець, В.Антонюк, Л.Василенко, О.Востряков, В.Вотріна, Н.Гребенюк, Д.Євтушенко, М.Єгоричева, І.Колодуб, О.Маруфенко, А.Стахович, Ю.Юцевич та ін.), проблема художньо-образного мислення в аспекті дослідження його як континуального розумового музичного процесу вокаліста-виконавця залишається мало вивченою сферою. Все вище зазначене підтверджує своєчасність представленого дослідження.

Актуальність дисертації А.Ткачук полягає у творенні цілісної концепції розвитку художньо-образного мислення студентів та технології їхньої вокальної підготовки, зорієнтованої на синкретичну єдність емоційного сенсорно-інтелектуального процесу пізнання й оцінки музичного твору, художнього, слухового і розумового компонентів. В цьому відношенні дисертаційне дослідження А.Ткачук складає актуальне надбання педагогіки в аспекті проблеми методології аналізу художньо-образного мислення як інтегративного духовного феномена особистості виконавця. Вважаємо, що цілісність і системність методології аналізу виконавського мислення, представленої в дисертації А.Ткачук, повністю відповідає концептуальним положенням філософії (П.Флоренський), педагогіки (І.Зязюн, Г.Падалка, О.Ростовський, В.Шацька, Б.Юсов), сучасного виконавського музикознавства (В.Медушевський, О.Маркова), етимологічному і онтологічному баченню проблеми. Це ідеї евристичності виконавства, артистичної парціальності виконавської діяльності в музичній комунікації (інтелектуалізм як психологічна реальність художнього континіума), естетика трикстера в музичній метафоричності виконання.

Отже, розширення бачення особливостей розвитку художньо-образного мислення музиканта через комплексний метод пізнання музичного твору майбутнім виконавцем-вокалістом зумовлює оригінальний характер педагогічного дослідження А.Ткачук, яка спирається одночасно на висновки філософії, психології, мистецтвознавства і музичної педагогіки.

А.Ткачук подає своє бачення змісту та структури художньо-образного мислення виконавця-вокаліста, яке розглядається автором як процес перетворення звукової реальності в художньо-образну та є однією з форм художньої свідомості, як феномен, що функціонує у синкретичній єдності його мотиваційного, когнітивного і творчого компонентів (с. 81). У процесі художньо-образного мислення вокаліста здійснюється «сходження» від пізнання музичних явищ, осягнення їхньої сутності до творчого переломлення у контексті особистісного сприйняття і транслявання у комунікативних актах музичного виконання. Зазначена сукупність ідей охоплює виконавське мислення в його он-

тологічних, феноменологічних, психологічних і естетичних аспектах, що забезпечує обґрунтованість висунутої авторської концепції.

У синтезі теорії і методики музичного навчання А.Ткачук розроблена оригінальна методична система розвитку художньо-образного мислення, що включає також визначення критеріїв (мотиваційно-спрямований, інформаційно-знаннєвий, творчий) та рівнів його сформованості. Новизна запропонованої системи навчання виконавству зумовлена тим, що в основу вокальної підготовки студентів покладено змістову орієнтацію методики на фундаментальні константи музики як об'єкта пізнання, художні та технологічні закономірності творчого виконання; запропонована методика формування художньо-образного мислення гарантує діагностування, прогнозування та корекцією навчально-виховного процесу, поєднаних із педагогічною технологією тьютерського супроводу. Рекомендовані методи музично-виконавського пізнання змінюються відповідно до етапів навчання і класифіковані як «фахово-орієнтаційний, інформаційно-аналітичний, виконавсько-організаційний та методико-узагальнюючий» (с. 114).

Зосередження автора на вивченні феномена художньо-образного мислення як психолого-педагогічної проблеми в умовах професійної підготовки майбутнього вокаліста зумовили відповідну структуру викладу матеріалів дослідження. Дисертація складається зі вступу, двох розділів, списку використаної літератури у кількості 173 найменувань, в т.ч. дев'ять іноземними мовами, п'яти додатків, що включають діагностичні тести, анкету, таблиці та схеми рівнів сформованості художньо-образного мислення студентів.

Відповідно до аспектів визначення поняття «художньо-образне мислення» (філософського, мистецтвознавчого, психолого-педагогічного і методичного) перший розділ дисертації «Проблема художньо-образного мислення вокалістів у теорії і практиці музичного навчання» логічно поділяється на три підрозділи: 1.1.»Огляд джерел за темою дослідження»; 1.2. «Аналіз наукових підходів до поняття «художньо-образне мислення»; 1.3. «Вивчення психолого-педагогічних особливостей розвитку художньо-образного мислення студентів-вокалістів»; 1.4. «Структура формування художньо-образного мислення майбутніх вокалістів».

У першому розділі на основі критичного аналізу філософської, музикознавчої, психолого-педагогічної і музично-педагогічної літератури автор визначає сутність поняття, зміст і структуру художньо-образного мислення. Вдалими представляються посилання на особливості «ейдетичності» музичного мислення з опорою на «ейдес (образ) вокальності у художній творчості у.. самобутній ейдетизм з неодмінною ознакою феноменології національної вокальної культури, ментальною парадигмою світовідчуття» (Антонюк В. Вокальна педагогіка // В.Г.Антонюк. – К.: Віпол, 2007. – С. 103), філософські концепції – О.Лосєва, виявлення континуальності музично-виконавського мислення, досягнення стану інтуїтивного «прозріння». Сформульовані положення автора співзвучні погля-

дам відомого професора Сассекського університету (Велика Британія) Пітера Еббса. Процес сприймання мистецтв учений розглядає як своєрідний політ у мистецький космос, що об'єднує евристичне з гедоністичним, інтуїтивне з логічним, а творчість трактує як трансформування уявно-образного мислення в конкретну культурологічну діяльність.

Змістовне визначення в дисертації педагогічних умов ефективного розвитку художньо-образного мислення виконавця (с. 98), повертає дослідження в площину педагогічно-методичних проблем і виявлення засобів їх розв'язання.

Цим питанням присвячений другий розділ дисертації «Методика дослідно-експериментальної роботи з формування художньо-образного мислення студентів-вокалістів». Важливо відзначити, що проведене на достатньо професійному рівні констатуюче дослідження виявило ряд суперечностей між інтелектуальними можливостями реципієнтів і рівнем розвитку їхнього музично-виконавського мислення. Це сприяло розробленню ефективної методичної системи, спрямованої на усунення зазначених суперечностей і недоліків існуючої професійної підготовки майбутніх виконавців-вокалістів. Інтегруючим фактором запропонованої методичної системи є органічна єдність змістового та процесуального компонентів, що забезпечується введенням методів наукового пізнання в процесуальний блок системи. Системність методики розвитку художньо-образного мислення студентів забезпечена в дослідженні ієрархією структурних компонентів навчальної діяльності, їх підпорядкованістю цільовому завданню – змістовій спрямованості навчання на метапредметні феноменологічні константи музики з опорою на психологічні закономірності творчого процесу синкретичного мислення інтерпретатора художніх творів. Важливо зазначити, що критерієм підбору методів та прийомів експериментального навчання була їхня відповідність умові розвитку творчості та самостійності студентів.

Ця методична позиція автора дослідження відповідає сучасним парадигмам освіти, орієнтованим на формування механізмів саморозвитку з врахуванням індивідуальних інтелектуальних здібностей особистості. Адже гуманістичний підхід до розвитку особистості виходить з постулату про поступальність розвитку людської психіки при наявності відповідних умов і конструктивного задоволення потреби у самоствердженні. Саме оригінальна методична система А.Ткачук, ефективність якої експериментально перевірена і доведена в дисертації, надає всі можливості для саморозвитку власних пізнавальних і особистісних спроможностей студента. Вважаємо запроповану методичну систему розвитку художньо-образного мислення майбутнього виконавця-вокаліста інноваційною, дидактичною метою якої є формування способів і процедур творчого пізнавального пошуку в процесі інтерпретаційної діяльності.

Таким чином, представлена дисертація має теоретичне значення як дослідження, яке по-новому розкриває проблему художньо-образного мислення майбутніх виконавців-вокалістів, вирішує питання методики їхньої професійної

підготовки в аспекті заявленої проблеми, доводить ефективність у процесі експериментального навчання.

Вірогідність отриманих результатів дослідження забезпечується методологічною та теоретичною обґрунтованістю, якісною експериментальною перевіркою висунутих теретичних положень, ґрунтовним кількісним і якісним аналізом результатів, одержаних у ході застосування комплексу теоретичних і емпіричних методів.

Проблема формування художньо-образного мислення студентів у процесі музичного навчання не обмежується цим дослідженням. Потребують подальшої розробки особливості розвитку художнього, зокрема музичного мислення особистості, в сучасну епоху поєднання раціонального та ірраціонального начал у мистецтві полістилістики, розділення музичної культури на безліч субкультур, характерних для ХХ–ХХІ століть, в умовах «розгерметизації» мистецтва, коли елементи театру, ритуального дійства прийшли до концертної зали, а слухачі стали виконавцями і сотворцями перформенсу. Всі ці зміни в парадигмі сучасної культури потребують розроблення нових педагогічних концепцій осмислення і пізнання музичного мистецтва.

Зупинемось на деяких дискусійних положеннях дисертації.

1. Бажано почути від автора, в чому наукова новизна «здійсненого огляду джерел за темою» (с. 10), а також, як в дисертації по-новому «розвинено позиції, пов'язані з ідеями гуманізму» (с. 1).

2. У загалом ретельно проведений А.Ткачук аналіз наукової літератури за темою бажано включити нові праці, що безпосередньо стосуються проблем розвитку художньо-образного мислення музиканта, а саме дослідження: І.Пясковського, О.Сокола, О.Бурської, Н.Мозгальової, О.Полатайко.

3. На наш погляд, визначення поняття «художньо-образне мислення» – «перетворення звукової реальності в художньо-образну» (с. 154) обмежує простір інтелектуально-чуттєвого пізнання реципієнтом дійсності і мистецьких явищ. Цікаво почути з цього приводу міркування автора.

4. Представлена А.Ткачук компонентна структура художньо-образного мислення, що включає мотиваційний, когнітивний та творчий компоненти, потребує, на наш погляд, уточнення другого компонента як когнітивно-операційного. Адже діяльність вокаліста пов'язана з оволодінням виконавськими технологіями.

5. На наш погляд, виклад змісту дисертації потребує стилістичного вдосконалення.

Заявлені роздуми щодо окремих аспектів аксіоматики дисертації не знижують загального враження відносно глибини, оригінальності і самобутності дослідження А.Ткачук, яке вносить серйозний вклад у розробку проблем теорії та методики навчання музики, стає підґрунтям вирішення практичних завдань професійної підготовки майбутніх виконавців-вокалістів.

### **3.6. Відзив на дисертаційне дослідження Мартинюк Любові Василівни «Формування музично-образних уявлень підлітків у процесі виконавської діяльності в мистецьких позашкільних навчальних закладах» на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук за спеціальністю 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання**

Тема, яка є предметом дослідницької уваги Л.В.Мартинюк, відноситься до числа надзвичайно актуальних. Розроблення психолого-педагогічного механізму розвитку художньо-образної сфери підлітків сприяє подоланню протиріч між соціальним замовленням сучасного суспільства до розвитку художньо-творчих здібностей підростаючого покоління, потреби юнацтва в духовному самовираженні і відсутністю теоретико-методологічного забезпечення змісту художнього виховання учнів у мистецьких позашкільних навчальних закладів, спрямованого на синкретичну єдність їх емоційного та інтелектуального становлення. У цьому контексті актуалізується підготовка учнів мистецьких закладів як майбутніх професіоналів та аматорів мистецтва, як носіїв національної культурної спадщини, здатних якісно засвоювати різноаспектні міждисциплінарні знання, які інтегруються завдяки використанню новітніх форм і технологій та впровадженню у навчальний процес занять у «дитячому театрі пісні». Тема дослідження приваблює також обраним форматом: розвитку музично-образних уявлень учнів підліткового віку у процесі виконавської діяльності в системі позашкільної мистецької освіти, яка вимагає якісного оновлення змісту та впровадження нових підходів до здійснення музично-виконавської підготовки учнів.

Проблема формування уявлень багатогранна і невичерпна. Вона відображена в різних галузях науки: філософії, психології, педагогіки, мистецтвознавства. У 90-х рр. ХХ ст. посилюється увага до виявлення особливостей феномену образних уявлень музиканта-виконавця, розвитку його художньо-образного мислення у музикознавстві (Н. Герасимова-Персидська, Н. Горюхіна, Г. Єлістратова, І. Котляревський, В. Медушевський, Є. Назайкінський, Б. Пясковський); на початку ХХІ ст. ця проблема актуалізується в теорії та методиці музичного навчання (О. Бурська, Н. Мозгальова, В. Петрушин, О. Полотайко, А. Ткачук). Але формування музично-образних уявлень підлітків у контексті сучасного розвитку мистецької освіти як основний об'єкт вивчення вперше ставиться Л.В. Мартинюк в її дисертаційному дослідженні.

В цьому відношенні робота Л.В. Мартинюк складає актуальне надбання музичної педагогіки і позашкільної мистецької освіти в аспекті пошуку нових форм («дитячий театр пісні») і технологій (музично-театральна гра) у формуванні образних уявлень підлітків. Отже, авторські ідеї евристичності дитячого виконавства в музичній комунікації театру пісні відповідають сучасним ви-

могам активізації творчого потенціалу суб'єкта навчання в мистецьких позашкільних навчальних закладах.

У дисертації логічно й послідовно визначено науковий апарат дослідження, що надає досить чітке уявлення про міру наукової новизни і ступінь вирішення провідних завдань, які характеризуються логічністю, послідовністю та завершеністю. Відповідно до мети науково-дослідної роботи, котра полягає у розробці, теоретичному обґрунтуванні та експериментальній перевірці методики формування музично-образних уявлень підлітків у процесі мистецької освіти в позашкільних навчальних закладах, автор визначає об'єктом дослідження процес мистецької освіти підлітків позашкільних навчальних закладів, а його предметом – методику формування музично-образних уявлень підлітків у процесі виконавської діяльності.

Важливість виконаної дисертанткою роботи для подальшого розвитку теорії й практики підготовки учнів позашкільних мистецьких закладів полягає в узагальненні теоретико-методичного рівня, в якому крізь призму сучасних знань були проаналізовані досягнення теорії та практики щодо проблематики дослідження образної сфери особистості загалом і музично-образних уявлень учнів мистецьких навчальних закладів зокрема. Оцінюючи дисертаційну роботу за параметром новизни, відмічаємо її цілковиту очевидність і незаперечність, оскільки полягає вона в тому, що вперше розкрито сутність і зміст музично-образних уявлень підлітка та визначено компонентну структуру означеного феномену в контексті сучасного розвитку мистецької освіти; охарактеризовано «дитячий театр пісні» як одну із найефективніших форм роботи з формування музично-образних уявлень підлітків у мистецьких позашкільних закладах, визначено його основні функції; розроблено критерії, показники та рівні сформованості музично-образних уявлень підлітків; визначено педагогічні умови формування музично-образних уявлень підлітків, розроблено методичну систему формування музично-образних уявлень підлітків у процесі виконавської діяльності та етапи формування означеного феномену.

Розкриття змістового наповнення дефініції музично-образних уявлень підлітків дало можливість автору дослідження охарактеризувати музично-образні уявлення як особистісні динамічні утворення, які в результаті переробки первісних відчуттів і емоційних вражень виникають у свідомості особистості як інтонаційні узагальнення. Розвиваючись, змінюючись, коригуючись та удосконалюючись у процесі виконавської діяльності, вони слугують джерелом музично-особистісних змістів і реалізуються у виразному музично-сценічному втіленні.

Ґрунтуючись на аналізі праць, присвячених дослідженню різних аспектів даного феномена, дисертантка визначила структуру музично-образних уявлень підлітків, що узагальнена у наступних компонентах: емоційно-мотиваційному,

когнітивно-аналітичному, творчо-діяльнісному та інтерпретаційно-комунікативному.

Відповідно до змістових параметрів визначених компонентів детально розроблено критерії та показники означеного феномену. Особливу увагу приділено ставленню підлітків до вокально-виконавської діяльності, зацікавленості в ній, а також активності й самостійності в досягненні практичних результатів.

Запровадження моделі стадіальної циклічності формування музично-образних уявлень та поетапної методики її реалізації відбувалося у процесі формувального експерименту з учнями музичних шкіл та шкіл мистецтв, організацію якого забезпечували три взаємозалежні етапи: мотиваційно-пізнавальний, мета якого полягала у розвитку слухової активності і емоційно-чуттєвої сфери учнів, розкритті їх механізму і засобів; художньо-оцінний, на якому здійснювалась активізація репродуктивного слухового пошуку учнів і робота була спрямована на коригування музично-образних уявлень підлітків безпосередньо у процесі створення власної інтерпретації музичного образу через об'єктивну оцінку та особисте відношення до твору; виконавсько-творчий, спрямований на творче застосування учнями сформованих музично-образних уявлень і відпрацьованої інтерпретації в умовах концертної діяльності. Послідовність впровадження етапів була визначена автором дослідження згідно логіки функціонування фазової динаміки формування музично-образних уявлень та їх структурних компонентів.

Методика проведення формувального експерименту була спрямована на поступове оволодіння підлітками прийомами та засобами самостійного оперування музично-образними уявленнями у процесі виконавської діяльності. Отримані результати дослідно-експериментальної роботи підтвердили дієвість методичної системи формування музично-образних уявлень підлітків в мистецьких позашкільних навчальних закладах.

Вірогідність і аргументованість результатів дослідження забезпечується методологічним і теоретичним обґрунтуванням його вихідних позицій; використанням комплексу взаємопов'язаних методів, адекватних об'єкту, предмету, меті та завданням дослідження; пролонгованою дослідно-експериментальною роботою (2003–2010 рр.); результатами експериментальної перевірки розробленої методичної системи; якісного та кількісного аналізу даних експерименту; позитивними наслідками впровадження у навчально-виховний процес позашкільних закладів мистецької освіти розробленого навчально-методичного комплексу.

Висновки до розділів та загальні висновки дисертаційного дослідження є ґрунтовними, вони свідчать про виконання поставлених завдань дослідження.

Основні положення дослідження, його результати та висновки обговорювалися на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях з проблем розвитку мистецької освіти, їх зміст викладено в 15 одноосібних

публікаціях автора, 9 з них надруковано у провідних фахових виданнях, затверджених ВАК України. Автореферат дисертації адекватно відображає зміст, структуру і результати проведеного дослідження.

У цілому високо оцінюючи дисертаційне дослідження Л.В.Мартинюк, у дискусійному плані висловлюємо деякі зауваження та побажання:

1. Формулюючи сутність полімодального підходу до формування музично-образних уявлень підлітків, автор зазначає, що це «дозволяє педагогу і учневі знаходити в музиці образи, близькі своїй образній сфері» (с. 203). Прошу автора пояснити зміст цього висловлювання.

2. У Висновках дисертації визначення музично-виконавської діяльності обмежено «пізнавальними діями зі сприймання музики і її виконання» (с. 204). Разом з цим на с. 63 автор на основі критичного аналізу музикознавчих досліджень (с. 62–63) пропонує іншого змісту «власний погляд на музично-виконавську діяльність, вказуючи на те, що всі без винятку види виконання засновані на поєднанні більш або менш точного? відтворення авторського задуму і власного творчого вкладу артиста-виконавця». Пропонуємо в науковому обґрунтуванні специфіки музично-виконавської діяльності спиратися на висновки теорії структур, семіотики та інформатики (О. Ніколаєв, С. Раппопорт, Г. Орлов, О. Берегова, В. Шульгіна). Цікаво почути міркування автора дисертації з цього приводу.

3. В дисертації автор використовує такі поняття, як «слухові уявлення», «музично-образні уявлення», «емоційно-образна сфера», «художньо-змістові музичні образи». В якій ієрархії автор розглядає ці поняття і в чому їх специфіка?

4. Чи є доцільним обмежувати дослідження вокально-хоровою діяльністю підлітків, адже «дитячий театр пісні» сприяє розкриттю образу в сценічній грі з впливом на особистість учня комплексу мистецтв (музика, художнє слово, образотворче мистецтво, хореографія), як зазначено на с. 56 дисертації?

5. Бажано було б навести більше прикладів розроблених автором діагностичних методик та конкретних завдань для учнів.

Окремі недоліки не впливають на загальну позитивну оцінку дисертаційної роботи, якій притаманні оригінальність, безсумнівна наукова новизна, комплексність та ґрунтовність дослідно-експериментальної роботи.

Проведене дослідження відкриває шляхи подальшого розроблення означеної проблеми щодо: вивчення творчої індивідуальності учня-підлітка, специфіки розвитку музично-образної сфери особистості, розробки та стандартизації діагностичного забезпечення позашкільної мистецької освіти.

У дисертаційній роботі Л.В.Мартинюк «Формування музично-образних уявлень підлітків у процесі виконавської діяльності в мистецьких позашкільних навчальних закладах» представлено науково обґрунтовані результати, що в сукупності розкривають методика формування музично-образних уявлень підлітків і вносять певний вклад у теорію і методика музичного навчання.

### **3.7. Відзив на дисертаційне дослідження Бурської Олени Петрівни «Методичні основи розвитку музично-виконавського мислення студентів у процесі фортепіанної підготовки» на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук за спеціальністю 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання**

Проблема формування мислення багатогранна і невичерпна. Вона відображена в різних галузях науки і практики: філософії, психології, педагогії, музикознавстві. У дисертаційних дослідженнях і публікаціях 90-х рр. посилюється увага до виявлення змісту та особливостей розвитку музичного мислення особистості. Але феномен музично-виконавського мислення як основний об'єкт вивчення вперше ставиться О.Бурською в її дисертаційному дослідженні. Зазначеній проблемі найближча дисертація Н.Г.Мозгальової «Формування музичного мислення майбутнього вчителя музики в процесі інструментальної підготовки», яка фокусує своє дослідження на розвитку вмінь вербальної і музичної інтерпретації творів як компоненту фахової підготовки педагога-музиканта і засобу розвитку його музичного мислення. Не зважаючи на наявність науково-методичних праць у цій галузі (Н.Антонець, В.Крицький, Г.Падалка, Л.Яковенко та ін.), проблема виконавського мислення в аспекті дослідження його як континуального розумового музичного процесу залишається мало вивченою сферою.

Актуальність дисертації О.Бурської полягає у творенні цілісної концепції розвитку музично-виконавського мислення студентів та технології їхньої фортепіанної підготовки, зорієнтованої на синкретичну єдність художнього, слухового і розумового компонентів. В цьому відношенні дисертаційне дослідження О.Бурської складає актуальне надбання педагогіки в аспекті проблеми методології аналізу музичного мислення як інтегративного духовного феномена особистості виконавця.

Автор висуває концепцію тлумачення змісту музичного твору як інструмента пізнання навколишньої дійсності і специфічної виконавської реакції, зорієнтованої на «об'єктивні закономірності музичного мовлення і формотворення, синергетичну самоорганізацію свідомості...» виконавця. Творчий характер інтерпретації пов'язується із технологією синкретичного музичного мислення «у спогляданні віртуально-об'єктивного саморозгортання музики». Вважаємо, що цілісність і системність методології аналізу виконавського мислення, представленої в дисертації О.Бурської, повністю відповідає концептуальним положенням філософії (П.Флоренський), педагогіки, сучасного виконавського музикознавства (В.Медушевський, О.Маркова), етимологічному і онтологічному баченню проблеми. Це ідеї евристичності виконавства, артистичної парціальності виконавської діяльності в музичній комунікації (інтелектуалізм як психологічна реальність ху-

дожнього континіума), естетика трикстера в музичній метафоричності виконання.

Отже, розширення бачення змісту музики через комплексний метод пізнання-мислення виконавця майбутнього вчителя музики, зумовлює оригінальний характер педагогічного дослідження О.Бурської, яка спирається одночасно на висновки філософії, психології, мистецтвознавства і музичної педагогіки.

Внеском О.Бурської в теорію навчання музики є розкриття змісту та структури музично-виконавського мислення, яке розглядається автором як інтегративний духовний феномен, що функціонує у синкретичній єдності його концептуального, феноменологічного та технологічного компонентів (с. 191 дисертації). Виконавське мислення як сукупність генеруючих ідей, за висловом автора, «здійснює «сходження» від пізнання музичних явищ, осягнення їхньої сутності до творчого переломлення у контексті особистісного» (с. 191) сприйняття і транслявання у комунікативних актах музичного виконання. Зазначена сукупність ідей охоплює виконавське мислення в його онтологічних, феноменологічних, психологічних і естетичних аспектах, що забезпечує обґрунтованість висунутої авторської концепції.

У синтезі теорії і методики навчання музики і музичного виховання О. Бурською розроблена оригінальна методична система розвитку виконавського мислення, що включає також визначення критеріїв та рівнів сформованості музичного мислення студентів. Новизна запропонованої системи навчання виконавству зумовлена тим, що вперше в основу фортепіанної підготовки майбутніх учителів музики покладено змістову орієнтацію методики на фундаментальні константи музики як об'єкта пізнання, художні та технологічні закономірності творчого виконання. Рекомендовані методи музично-виконавського пізнання змінюються відповідно до етапів навчання і класифіковані як «аналітично-слухові, виконавсько-технологічні та художньо-асоціативні» (с. 191).

Зосередження автора на вивченні феномена музично-виконавського мислення як психолого-педагогічної проблеми в умовах професійної підготовки майбутнього вчителя музики в класі фортепіано зумовили відповідну структуру викладу матеріалів дослідження. Дисертація складається зі вступу, двох розділів, списку використаної літератури у кількості 205 найменувань, в т.ч. шість іноземними мовами, двох розгорнутих додатків, що включають тестові карти, анкети та таблиці діагностики рівнів розвитку музично-виконавського мислення студентів.

Відповідно до аспектів визначення поняття «музично-виконавське мислення» (філософського, мистецтвознавчого, психолого-педагогічного і методичного) перший розділ дисертації «Феномен музично-виконавського мислення та особливості його розвитку у навчальній діяльності» логічно поді-

ляється на три підрозділи: 1.1. «Сутність, зміст та структура музично-виконавського мислення»; 1.2. «Розвиток музично-виконавського мислення як психолого-педагогічна проблема»; 1.3. «Зміст і специфіка навчальної діяльності, зорієнтованої на розвиток музично-виконавського мислення студентів».

У першому розділі на основі критичного аналізу філософської, музикознавчої, психолого-педагогічної літератури автор визначає сутність поняття, зміст і структуру музично-виконавського мислення, формулює педагогічні умови цілеспрямованого розвитку музичного мислення виконавця. Особливо вдалими представляються визначення особливостей «ейдетичності» музичного мислення з опорою на філософські концепції О.Лосева, В.Соловйова. виявлення континуальності музично-виконавського мислення, досягнення стану інтуїтивного «прозріння». Сформульовані положення автора щодо «музично-естетичної компетентності» музиканта, яка базується на інтуїції, що з, на думку автора, «найвищим ступенем знань і досвіду, наповнених глибоким емоційним, художньо-звуковим змістом і виведеним на рівень надчуття» (с. 87), співзвучні поглядам відомого професора Сассекського університету (Велика Британія) Пітера Еббса. Процес сприймання мистецтва учений розглядає як своєрідний політ у мистецький космос, що об'єднує евристичне з гедоністичним, інтуїтивне з логічним, а творчість трактує як трансформування уявно-образного мислення в конкретну культурологічну діяльність.

Змістовне визначення в дисертації педагогічних умов ефективного розвитку музично-виконавського мислення, а саме: створення феноменологічної ситуації музики як художньої реальності у навчальному процесі, стимулювання інтелектуальної та емоційної сфери студента за рахунок метафорізації змісту музичного твору і психолого-технологічних особливостей його виконання, формування 'музично-естетичної компетентності' студента у поєднанні інтуїції і актуальних знань, створення атмосфери позитивної емоційної підтримки виконавських спроб студента, – повертає дослідження в площину педагогічно-методичних проблем і виявлення засобів їх розв'язання.

Цим питанням присвячений другий розділ дисертації «Теоретичне обґрунтування та експериментальна перевірка розвитку музично-виконавського мислення студентів у процесі фортепіанної підготовки». Важливо відзначити, що проведене на достатньо професійному рівні констатуюче дослідження виявило ряд суперечностей між інтелектуальними можливостями реципієнтів і рівнем розвитку їх музично-виконавського мислення. Це сприяло розробленню ефективної методичної системи, спрямованої на усунення зазначених суперечностей і недоліків існуючої професійної підготовки майбутніх учителів музики в класі фортепіано. Інтегруючим фактором

запропонованої методичної системи є «органічна єдність змістового та процесуального компонентів, що забезпечується введенням методів наукового пізнання в процесуальний блок системи» (с. 187). Системність методики розвитку музично-виконавського мислення студентів забезпечена в дослідженні ієрархією структурних компонентів навчальної діяльності, їх підпорядкованістю цільовому завданню – змістовій спрямованості навчання на метапредметні феноменологічні константи музики з опорою на психологічні закономірності творчого процесу синкретичного мислення інтерпретатора художніх творів. Важливо зазначити, що критерієм підбору методів та прийомів експериментального навчання була їхня відповідність умові розвитку творчості та самостійності студентів.

Ця методична позиція автора дослідження відповідає сучасним парадигмам освіти, Зорієнтованим на формування механізмів саморозвитку з врахуванням індивідуальних інтелектуальних здібностей особистості. Адже гуманістичний підхід до розвитку особистості виходить з постулату про поступальність розвитку людської психіки при наявності відповідних умов і конструктивного задоволення потреби у самоствердженні. Саме оригінальна методична система О.Бурської, ефективність якої експериментально перевірена і доведена в дисертації, надає всі можливості для саморозвитку власних пізнавальних і особистісних спроможностей студента. Вважаємо запропоновану методичну систему розвитку музично-виконавського мислення майбутнього вчителя музики інноваційною, дидактичною метою якої є формування способів і процедур творчого пізнавального пошуку в процесі інтерпретаційної діяльності.

Зупинемось на дискусійних положеннях дисертації.

1. Вважаємо необґрунтованим введення поняття «виконання/мислення» через косу різку, що обмежує музично-виконавську діяльність мисленням. Цікаво, що з цим погоджується сам автор дослідження. На с. 8 дисертації О.Бурська зазначає: «погоджуючись із думкою М.Бонфельда, що музично-виконавська діяльність містить у собі музично- мисленнєві процеси, але не зводиться до них, не можна, разом з тим, заперечувати, що розумова активність пронизує весь процес виконавського становлення музичної інтерпретації твору – від його пізнання, осягнення і до творчого здійснення на естраді». Дане положення є аксіомою, але не обґрунтовує введення нового поняття «виконання/мислення».

2. Викликає заперечення забруднення української мови «новими» словами і штучними «науковими» термінами, а саме: слухорозумовий, слухомислення, ментально-слуховий, технологічно-слуховий, «слухопровідність», «музика/художня дійсність» та інші. Посилання на іноземні джерела (К.Мартінсен) не може виправдити захоплення автора дисертації утворенням «нових» понять.

3. На наш погляд, виклад змісту дисертації потребує стилістичного вдосконалення. Речення типу «особистісне світосприйняття та світорозуміння і траслювання художньо-звукових ідей у творчо-комунікативних актах музичного виконання» (с. 15 автореферату) та інші замулюють зміст і прозорість визначення основних положень дослідження.

4. Відповідно до концепції О.Бурської, яка розглядає музично-виконавське мислення як художньо-творчий інтелектуальний акт (с. 37 дисертації), вважаємо доцільним введення поняття архетипу історичного, епохального, національного, художнього мислення, архетипу школи, індивідуального композиторського і виконавського стилю.

Заявлені роздуми щодо окремих аспектів аксіоматики дисертації не знижують загального враження відносно глибини, оригінальності і самобутності дослідження О. Бурської, яке вносить серйозний вклад у розробку проблем теорії та методики навчання музики, стає підґрунтям вирішення практичних завдань професійної підготовки майбутніх учителів музики.

### **3.8. Відзив на дисертаційне дослідження Спіліоті Олени Володимирівни «Формування музично-інтонаційного мислення майбутніх учителів музики у процесі фахової підготовки» на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук за спеціальністю 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання**

Реформування змісту педагогічної освіти передбачає переосмислення мети, завдань і методів фахової підготовки майбутнього вчителя, підвищення рівня його педагогічної майстерності та загальної культури, збагачення емоційно-інтелектуального досвіду, формування ціннісних орієнтацій. Актуальною є проблема удосконалення музично-педагогічної освіти, одним із найважливіших завдань якої є формування художнього, зокрема музично-інтонаційного мислення майбутнього вчителя музики.

Глибокий теоретичний аналіз філософських, психологічних, педагогічних та музикознавчих досліджень, проведений автором дисертації, показав неоднозначність поглядів на проблему формування музично-інтонаційного мислення майбутніх учителів. Відсутній комплексний системний підхід до вирішення зазначеної проблеми: науковці концентрують увагу на розвитку окремих компонентів музичного мислення. І хоча в цілому виконані дослідження охоплюють широке коло питань, методика формування музично-інтонаційного мислення студентів у процесі фахової підготовки цілеспрямовано ще не розглядалася, що підтверджує актуальність запропонованої роботи.

Феномен предмета дослідження розглядається в широкому спектрі філософських, психологічних, мистецтвознавчих положень з поступовою їх концентрацією саме на методиці формування музично-інтонаційного мислення. Визначення дефініцій понять у контексті дослідження спирається на детальний критичний аналіз наукової літератури, що дає можливість продемонструвати авторське розуміння категорій: мислення, художнє мислення, музичне мислення, справедливо відзначається цілісність розумових процесів для різних видів і специфічність відповідно до окремих сфер функціонування. Глибокий теоретичний аналіз поставлених проблем дозволив конкретизувати сутність музично-інтонаційного мислення, визначити його структуру, виявити педагогічні умови формування музично-інтонаційного мислення студентів, розробити, обґрунтувати й апробувати методику його формування.

Музично-інтонаційне мислення дисертанткою аргументовано розглядається як особливий вид художнього відображення дійсності, що полягає в її цілеспрямованому, опосередкованому й узагальненому пізнанні шляхом творення, сприймання і втілення специфічних музично-звукових образів. Музично-звуковий образ виражається в інтонації, яка є семантичною одиницею змістовності музики. Інтонація в музичному мисленні відіграє роль рушійної сили та визначає специфічність мисленнєвого процесу, за визначенням автора.

У дисертації логічно встановлюються дві вихідні функції музичного мислення: інтонаційна і логіко-конструктивна, які поєднуються в діалектичному зв'язку, виокремлюються психологічні функції вищої нервової діяльності (відчуття, сприймання, пам'ять і уявлення, логічне узагальнення) і визначаються три основні компоненти: сприймання, рефлексія, творчість. Заслуговує на увагу інтерпретація зазначених компонентів як інтонаційно-мисленевих процесів діяльності музиканта-педагога.

Чітко сформульовані теоретичні положення дисертації складають структуровану систему, яка стала підґрунтям для розробки науково-методичних засад формування музично-інтонаційного мислення студентів вищих закладів педагогічної освіти.

Забезпечення системного підходу в авторській методиці сприяло ефективності формування інтонаційного мислення, в розвитку якого першочергове значення дисертант надає створенню відповідної установки на активізацію музичного сприймання (емоційного і інтелектуального), усвідомленню інтонації як семантичного знаку музичних змістів у жанрових і стильових характеристиках твору.

Важливо, що процес поетапного розвитку музичної рефлексії автор пов'язує з особистою інтерпретацією реципієнтом прослуханої музики через переживання, усвідомлення інтонаційного змісту твору і збагачення власного духовного світу.

Реалізація досвіду музично-творчої діяльності проголошена в дисертації ведучим принципом формування музично-інтонаційного мислення. Відзначимо композиторські творчі здібності самої пані Олени Спіліоті, що виявились як у використаних методах колективної творчості, імпровізації та музичного моделювання, так й у власних творах дисертантки: «Музичні портрети», «Прелюдії», «Етюдів» та ін., що не тільки наведені в дисертації, але й видані як педагогічний репертуар. Яскрава образність композицій О. Спіліоті сприяє розвитку художньої уяви студентів.

У дослідженні аргументовано доведено доцільність педагогічного керування процесом формування музично-інтонаційного мислення в умовах розвитку мотивації до музичної діяльності, формування вмінь музичного сприймання, створення ситуацій, які вимагають його активізації, накопичення музичного досвіду, знань і аналітичних вмінь. Педагогічними умовами ефективності процесу формування музично-інтонаційного мислення є урахування індивідуальних якостей студентів, визначення доцільних художньо-пізнавальних завдань, ефективних методів активізації музично-творчої діяльності студентів.

Чітко визначені критерії сформованості музично-інтонаційного мислення, а саме: мотиваційний, когнітивний, емоційно-аналітичний, операційний, креативний – забезпечили достовірність встановлення рівнів зазначеної якості діяльності реципієнтів.

Дисертанткою розроблена експериментальна методика формування музично-інтонаційного мислення майбутніх учителів музики, сутність якої полягає в цілеспрямованому і поетапному формуванні музично-інтонаційного мислення студентів на основі активізації та розвитку його структурних компонентів: сприймання, рефлексії та творчості. Реалізацію означеної ідеї було здійснено на основі розробки структурно-функціональної моделі за стандартом IDEF0, що забезпечило системність, комплексність і універсальність процесу формування музично-інтонаційного мислення; створення педагогічних умов, зорієнтованих на розвиток мотивації до музичної діяльності, формування вмінь музичного сприймання, створення ситуацій, які вимагають активізації діяльності студентів.

Здійснено ретельний аналіз отриманих результатів, що дозволило зробити ґрунтовні висновки. Наукова новизна і теоретичне значення дослідження полягає в тому, що розроблено й апробовано методику формування музично-інтонаційного мислення майбутніх учителів на основі функціонально-дидактичної моделі; визначено педагогічні умови ефективного формування музично-інтонаційного мислення майбутніх учителів; обґрунтовано критерії та показники сформованості музично-інтонаційного мислення студентів; конкретизовано сутність поняття «музично-інтонаційне мислення майбутніх учителів»; удосконалено методичне забезпечення фахової підготовки студентів вищих навчальних закладів музично-педагогічної освіти.

Достовірність зроблених висновків не викликає сумнівів, оскільки дослідження має ґрунтовну теоретико-методологічну базу, проводилося з використанням сукупності методів теоретичного, експериментального і практичного рівнів, які взаємодоповнювали один одного.

Результати дисертаційної роботи мають практичне значення і можуть бути використані при викладанні музично-теоретичних дисциплін, виконавській підготовці майбутніх учителів музики, написанні навчально-методичних посібників, розробці спецкурсів з композиції.

Водночас вискажімо деякі побажання шановній Олені Володимирівні, на які я хочу звернути увагу.

Запропонована методика формування музично-інтонаційного мислення в дисертації переважно концентрується на блоці музично-теоретичних дисциплін. Бажано було б перевірити ефективність методики формування музично-інтонаційного мислення в процесі виконавської підготовки студентів, а також розкрити методи розвитку інтонаційного мислення в інтерпретаційній діяльності проектування власної виконавської інтонаційної ідеї.

Робота виграла б, якби дисертантка детальніше розкрила методику другого етапу формування музично-інтонаційного мислення, який пов'язаний з рефлексією, узагальненим усвідомленням сприйнятої музики.

Висловлені побажання не впливають на загальну високу оцінку дисертаційної роботи.

У цілому представлена дисертація є завершеним самостійним дослідженням у галузі теорії та методики музичного навчання, яке значно розширює уявлення про педагогічні умови і методику формування музично-інтонаційного мислення майбутніх учителів музики. Робота містить нові теоретичні і практичні результати, які в своїй сукупності є істотними для педагогіки вищої школи і методики музичного навчання. Дисертація виконана на високому науково-теоретичному й методичному рівні. Автореферат і публікації цілком віддзеркалюють зміст роботи. Дисертація відкриває перспективи подальшого дослідження проблем музичного мислення в контексті сучасної музики: атональної, серійної, авангардної.

Проведений аналіз дає підставу для висновку, що за актуальністю та змістом, якістю оформлення і повнотою викладу основних результатів дослідження дисертація Спіліоті Олени Володимирівни «Формування музично-інтонаційного мислення майбутніх учителів музики у процесі фахової підготовки» відповідає вимогам, які ставляться до кандидатських дисертацій.

### **3.9. Відзив на дисертаційне дослідження Кондратенко Ганни Григорівни «Формування творчої активності студентів педагогічного коледжу в процесі музично-сценічної діяльності» на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук за спеціальністю 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання**

Проблема формування творчої активності особистості посідає одне з чільних місць у педагогіці сьогодення на сучасному етапі реформування системи освіти в Україні. У майбутніх учителів музики необхідно розвивати здатність до творення художніх образів, формувати потреби в творчій самореалізації та духовному самовираженні. Ці завдання потребують оновлення мистецьких концепцій та парадигм у галузі естетичного виховання студентів педагогічного коледжу. Ідея формування активності майбутнього вихователя, спрямована на активізацію творчого потенціалу студентів в процесі музично-сценічної діяльності та її педагогічної проєкції, відповідає сьогоденним ідеалам просвітництва і гуманізму.

Недостатня розробка методології мистецької освіти в педагогічних навчальних закладах I–II рівнів акредитації, її науково-методичної бази, методики формування творчої активності особистості та наукового обґрунтування шляхів організації музично-сценічної діяльності студентів педагогічного коледжу та її переносу в практику майбутньої художньо-освітньої роботи в школі зумовлюють актуальність запропонованого дослідження.

Виконана дисертанткою робота має значення для подальшого розвитку теорії й практики професійної підготовки учителів музики, оскільки накреслює шляхи подальших досліджень формування творчої активності студентів у процесі опанування інструментального і вокального виконавства, залучення майбутніх фахівців до науково-дослідницької діяльності.

Джерелознавча аналітика, проведена дисертанткою, свідчить про наукову ерудицію Г.Г.Кондратенко. Критичний аналіз великого обсягу наукової літератури надав можливість авторці виявити лакуни, що залишилися поза увагою вчених у дослідженні зазначеної проблеми, і логічно продовжити і доповнити пошуки в обраному напрямі.

Визначення дефініцій у контексті дослідження спирається на ретельне опрацювання філософських, культурологічних, психолого-педагогічних і мистецтвознавчих праць, що демонструє глибокий індивідуальний підхід автора до інтерпретації феномену творчої активності вчителя музики, яка розглядається «як інтегрована якість особистості, що виражається в її прагненні та здатності до створення нового в різних галузях музично-виховної діяльності» (с. 85 дисертації).

Грунтовна теоретико-методологічна база дослідження, детальне визначення теоретичних та емпіричних методів для вирішення поставлених завдань сприяли достовірності отриманих результатів.

Наукова новизна дослідження полягає в наступному. Автором вперше в системі педагогічних навчальних закладів I–II рівнів акредитації розроблено і експериментально доведено ефективність методики формування творчої активності майбутнього вчителя музики у процесі музично-сценічної діяльності, що інтегрує в собі різні види мистецтва в умовах публічного виступу. Г.Г.Кондратенко виявила зміст музично-сценічної діяльності, запропонувала класифікацію її форм та методи стимулювання, що зорієнтовані на інтеграцію мистецьких знань, умінь та навичок, активізацію пошукової діяльності студентів, розвиток їх самостійності у вирішенні музично-творчих завдань. Доведено доцільність впровадження в навчальний процес педагогічного коледжу елементів музично-сценічної діяльності, що сприяє оволодінню студентами основами фахової майстерності, самореалізації та саморозвитку особистості. Уточнено поняття «творча активність» щодо специфіки професійної підготовки майбутніх учителів музики. Розкрито сутність, зміст і структуру творчої активності вчителя музики в її орієнтації на музично-сценічну освітню діяльність у школі. Розроблено критерії та показники ступеня сформованості творчої активності. Визначено принципові засади та педагогічні умови формування досліджуваної якості.

Оригінальний авторський підхід щодо визначення структурних компонентів (мотиваційного, евристичного, діяльнісно-вольового) досліджуваного феномену виявляє специфіку діяльності майбутнього вчителя, що спирається на систему накопичених музично-теоретичних і методичних знань, музично-естетичний і ціннісно-орієнтаційний досвід особистості. Вперше сутність поняття «творча активність учителя» конкретизовано щодо музично-сценічної діяльності як специфічна інтегративна здатність, складне динамічне утворення, що об'єднує в собі інтерпретаційно-творчий і професійно-проективний компоненти.

На основі структурного аналізу творчої активності чітко визначено систему критеріїв та показників її сформованості, ґрунтовно доведено, що мотиваційний, евристичний і діяльнісно-вольовий критерії можуть слугувати засобом вимірювання рівня творчої активності майбутнього вчителя.

Новою є авторська концепція щодо методики формування творчої активності музиканта-педагога, адже мистецтво музично-сценічної діяльності взаємопов'язане з мистецтвом педагогічної дії. Авторка довела необхідність трансформації існуючого підходу до музичного навчання студентів шляхом впровадження елементів музично-сценічної діяльності. Важливо відзначити, що комплексність і системність виступають в дисертації як методологічний підхід у дослідженні феномена творчої активності.

Комплексний підхід до формування творчої активності як інтегративного феномену виявляється в дисертації в тому, що висувається і експериментально доводиться ідея впровадження в практику викладання навчальних предметів і позааудиторну роботу у педагогічному коледжі елементів музично-сценічної діяльності, яка поєднує в собі музично-виконавську (інтерпретація музичних творів), словесну (літературно-поетичну), акторську, режисерську, хореографічну діяльність, а також театральну атрибутику. Це досягається міжпредметними зв'язками і узгодженістю у викладанні навчальних дисциплін, що сприяє сходженню студента від пізнання музичних явищ, осягнення їх сутності до творчого переломлення у контексті художньо-педагогічного спілкування в процесі музично-сценічної діяльності. Представлена автором науково обгрунтована методика формування творчої активності майбутнього музиканта-педагога визначає оригінальність рецензованої роботи.

Відповідно до чітко сформульованих об'єкта, предмета, мети і завдань дослідження дисертація структурована у два розділи: «Теоретичні основи формування творчої активності студентів педагогічного коледжу в процесі музично-сценічної діяльності» і «Педагогічне керівництво формуванням творчої активності студентів педагогічного коледжу в процесі музично-сценічної діяльності».

У першому розділі на основі компетентного аналізу наукової літератури в аспекті дослідження встановлено відсутність чіткої дефініції поняття «творча активність» відносно специфіки музичного мистецтва та відповідної методики її формування в процесі музично-сценічної діяльності, подано оригінальне авторське формулювання виявлення творчої активності майбутнього вчителя музики, що складає теоретичну значущість дослідження. Авторка справедливо стверджує, що «особистість, задовольняючи власні творчі потреби, на основі здобутих знань, умінь та навичок, музичних та педагогічних здібностей, використовуючи комплекс власних якостей (емоційних, інтелектуальних, вольових) у діяльності виявляє творчу активність, результатом якої є створення нового, нестандартного, оригінального продукту музичної творчості» (с. 86 дисертації). У наведеному формулюванні відзначимо плідний діяльнісно-процесуальний авторський підхід до тлумачення творчої активності особистості в музичному мистецтві. З'ясовано зміст та структуру дослуджуваного феномену, що включає мотиваційний, евристичний і діяльнісно-вольовий компоненти. Продуктивним є підкреслення емоційно-позитивного забарвлення процесу творчої діяльності та емоційної основи мотиваційно-потребової сфери як найважливішого компоненту творчої активності. Адже ця позиція Г.Г.Кондратенко бере витоки у вченні Філософії Серця за Г.Сковородою, П.Юркевичем, Д.Чижевським. На думку Юркевича, людина починає свій моральний розвиток з рухів серця, яка завжди хотіла би зустріти істот, сповнених радіощами, взаємно зігритих теплою любові, поєднаних дружбою і співчуттям. Саме серце, тобто духовно глибинна структура суб'єкта, є не тільки джерелом, а й вмістилищем самого душе-

вного життя, емоційної сфери особистості. Отже, у виявленні дисертанткою структури творчої активності, її критеріїв та показників, що відповідають визначеним компонентам, привертає увагу вміння автора критично аналізувати наукові концепції, їх тлумачити в контексті власного дослідження, розкривати сутність ключових понять. Теоретичні положення, заявлені Г.Г.Кондратенко, стають підґрунтям розроблення авторської методики формування творчої активності студентів педагогічного коледжу.

У другому розділі дисертації докладно висвітлено результати діагностики формування творчої активності студентів у процесі музично-сценічної діяльності, що включила репрезентативну кількість випробуваних студентів (354) і викладачів (59) і виявила перевагу низького (31,92 %) і середнього (42,66 %) рівня творчої активності реципієнтів. Якісний і кількісний аналіз результатів констатувального етапу дослідження дозволив зробити висновки про те, що загальний стан творчої активності студентів є недостатнім і не відповідає сучасним вимогам творчого розвитку майбутнього вчителя музики. Важливо, що авторкою чітко сформульовані концептуальні положення дослідно-експериментальної роботи, що сприяло науковому обґрунтуванню методичного забезпечення навчального процесу формування етапу дослідження за трьома основними напрямками: мотиваційний, інформаційно-пізнавальний і творчо-діяльнісний, зорієнтований на самореалізацію власного творчого потенціалу в умовах сценічного виступу. Під час формування етапу дослідження були апробовані і доведена ефективність впровадження в навчальний процес і позааудиторну роботу студентів музично-сценічної діяльності як ефективного засобу формування їх творчої активності.

В дисертації доведено доцільність поетапного формування творчої активності студентів, а саме: на першому, мотиваційно-організаційному, етапі формувалась позитивна мотивація реципієнтів в процесі залучення студентів до різних видів музично-сценічної діяльності за їх бажаннями. Разом з тим, прояви творчої активності студентів мали дещо спонтанний характер і не передбачали створення музично-сценічної продукції.

На другому етапі, творчо-пізнавальному, мета полягала у формуванні теоретичних знань щодо організації музично-сценічної діяльності. Впровадження спеціального курсу «Основи музично-сценічної діяльності» (36 год.) надало можливість студентам отримати теоретичні знання щодо основ акторської та режисерської майстерності та особливостей підготовки музично-сценічних заходів у школі в якості музиканта-виконавця, актора, режисера, сценариста, а також отримати комплекс акторських й режисерських умінь та навичок в процесі виконання завдань пошукового характеру.

На третьому, творчо-практичному, етапі здійснювалось залучення студентів до реалізації набутих знань та вмінь у виконанні самостійних оригінальних музично-сценічних творчих заходів із розробкою сценаріїв, сценічного втілен-

ня художнього образу, моделювання театралізованих форм музично-сценічної діяльності, самооцінки власної творчої продукції.

Достовірність висновків дисертації не викликає сумнівів. Вона забезпечується ґрунтовною теоретико-методологічною базою дослідження, використанням сукупності методів теоретичного, експериментального і практичного рівнів, які взаємодоповнюють один одного. Важливо відзначити, що емпіричним дослідженням охоплено широке коло питань та простежено за розвитком значної кількості студентів, що сприяло вірогідності одержаних результатів. Позитивним є постійне звернення дисертантки до питань методики фахової підготовки, оскільки саме методика є тією сферою, де переплітаються взаємні інтереси теорії й практики професійного навчання майбутніх фахівців.

Теоретичне значення проведеного дослідження полягає в тому, що основні положення дисертації є суттєвим внеском у наукову розробку актуальної проблеми творчого становлення майбутнього вчителя музики, сприяють вдосконаленню теорії і методики навчання музики, психолого-педагогічних засад формування творчої активності майбутнього спеціаліста. Представлена дисертація відкриває шляхи для подальших досліджень у площині вивчення проблем формування творчої активності вчителів різних спеціалізацій, а також подальшого удосконалення навчальних планів спеціальності 6.010100 «Педагогіка і методика середньої освіти. Музика» відповідно до методичних рекомендацій автора проведеного дослідження.

Результати дисертаційної роботи мають практичне значення і можуть бути використані при оновленні змісту навчальних курсів у педагогічному коледжів, написанні навчально-методичних посібників, підготовці спецкурсів, сприяти підвищенню ефективності професійної підготовки музикантів, поліпшенню якості викладання фахових дисциплін у педагогічних закладах I–II рівнів акредитації.

У цілому позитивно оцінюючи дисертаційну роботу, побажаємо автору, по-перше, прискіпливіше відкоректувати текст дисертації, особливо в аспекті формулювання окремих положень, назв підрозділів, таблиць і пунктів програми: наприклад «динаміка сформованості творчої активності» (с. 149), «динаміка евристичного критерію» (с. 146), «робота з сучасними електроінструментами» (с. 206) – мабуть, все ж таки з музичними, «індивідуальні музичні дисципліни» (с. 207), «уміння самостійно здобувати знання в музично-сценічній діяльності» та інші. Бажано отримати у автора пояснення відносно того, який дисертантка закладає зміст у «створення нового в різних галузях музично-виховної діяльності» при визначенні поняття творчої активності (с. 85), адже нове може бути й деструктивним як у педагогіці, так й у музично-сценічній діяльності. Згадаємо так звані «нові» експериментальні режисерські прочитання оперної класики на сучасних сценах.

В дискусійному плані цікаво дізнатися у автора програми курсу «Основи

музично-сценічної діяльності», за рахунок яких годин навчального плану викладається запропонований курс, а також чи коректно позбавити студентів контрольних груп можливості отримати підготовку в галузі організації музично-сценічної діяльності. На нашу думку, зазначений курс повинний викладати не просто «компетентний викладач, який володіє елементами акторської і режисерської майстерності» (с. 210 дисертації), а справжній спеціаліст у цій галузі. Адже загальне зниження вимог до сучасного естрадного мистецтва викликає занепокоєння як у музикантів-професіоналів, так й у просвітників і аматорів.

Вискажімо також деякі міркування з приводу поданої у дисертації структурної моделі формування творчої активності студентів педагогічного коледжу в процесі музично-сценічної діяльності (с. 80). Чи доцільно, використовуючи загально-діяльнісний підхід у визначенні функцій, виділяти окремо діяльнісну? На наш погляд, краще замінити цю назву на «змістовно-процесуальну функцію». Не можна погодитись з включенням у методи, поряд з «стимулюванням самостійної творчості», просто впровадження спецкурсу. Згадаємо класифікацію методів навчання щодо рівнів активності М.Скаткіна: від пояснювально-споглядального через частково-пошуковий до дослідницького. Виділяючи форми у зазначеній моделі, бажано дати уточнення, що ці форми стосуються музично-сценічної діяльності, тобто дати заголовок «Форми музично-сценічної діяльності». Потребує уточнення також назва «Засоби». Представлена модель дещо механічно сполучає окремі ланки процесу формування творчої активності і потребує подальшого вдосконалення відповідно до структури навчальної музично-сценічної діяльності.

Висловлені зауваження й побажання не зменшують наукової ваги рецензованої праці й не впливають на її загальну високу оцінку.

У цілому дисертація Г.Г.Кондратенко є закінченим самостійним і актуальним дослідженням важливої педагогічної проблеми, яке суттєво розширює уявлення про процес формування творчої активності майбутніх учителів музики. і вносить певний вклад у теорію і методику навчання музики і музичного виховання. Матеріали дисертаційної роботи дістали достатнє висвітлення у науково-методичних виданнях. Автореферат повністю відбиває основний зміст дисертації.

### **3.10. Відзив на дисертаційне дослідження Мельченко Катерини Григорівни «Методика формування музично-педагогічних здібностей майбутнього вчителя музики у процесі постановки дитячих опер» на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук за спеціальністю 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання**

У зв'язку з активізацією процесів глобалізації посилився науковий інтерес дослідників до вивчення тих художньо-естетичних феноменів, які засвідчують належність людини до світу її народу (цивілізаційного мікрокосму), не заперечуючи одночасно її відношення до вселюдської спільноти (цивілізаційного макрокосму). Разом з тим в культурі виокремлюється значна кількість різноманітних знаків, цінностей, за допомогою яких формуються глобальні моделі реального і духовного світу. До таких моделей, пов'язаних з синтетичними видами мистецтва, безумовно належить опера, інтерес до якої значно підвищився в останні десятиліття, про що свідчать численні європейські фестивалі оперного мистецтва (Зальцбург, Байрет, Штутгарт) та їх популярність, коли абонементи і квитки закупаються місяцями наперед, а також переповнені оперні театри в Києві, Донецьку, С.-Петербурзі, Москві. Отже, звернення дисертантки до формування у майбутніх вчителів та їх учнів багатоплановості сприйняття образу світу та цілісної художньої картини культурного простору через опанування дитячої опери є актуальним і своєчасним. Адже аналіз філософсько-світоглядних основ образу світу перебуває в центрі уваги сучасних українських учених (Є. Бистрицький, М. Кисельов, П. Кононенко, В. Табачковський, Т. Галицька) і педагогічна інтерпретація цієї проблеми в контексті соціокультурних цінностей виховного процесу вищої школи в аспекті формування музично-педагогічних здібностей майбутнього вчителя музики відповідає вимогам модернізації змісту освіти в Україні на початку ХХІ століття.

Досконало висвітлена в дисертації теорія і практика проблеми здібностей студентів сприяла виявленню білих плям у дослідженні запропонованої теми – «питання методичного забезпечення процесу розвитку музично-педагогічних здібностей та їх використання у практичній діяльності, зокрема у процесі позаурочної діяльності» (с. 2). Таким чином в дисертації цілком логічно доведена теоретична і практична значущість представленої проблеми.

Феномен предмета дослідження розглядається в широкому спектрі філософських, психолого-педагогічних, музикознавчих і методичних положень з поступовою їх концентрацією на вирішенні конкретного завдання – методики формування музично-педагогічних здібностей майбутнього вчителя музики у процесі постановки дитячих опер.

Визначення дефініцій понять у контексті дослідження спирається на ретельне опрацювання великої кількості сучасної наукової літератури, що демонструє глибокий та індивідуальний підхід до інтерпретації в розумінні автора феноменів: загальні здібності, музичні здібності, педагогічні здібності, музично-педагогічні

здібності. К. Мельченко пропонує власне уявлення щодо змісту поняття «музично-педагогічні здібності майбутнього вчителя музики», під яким автор розуміє «складні індивідуально-психологічні властивості людини з ієрархічним проникненням музичних та педагогічних здібностей, які відповідають вимогам музично-педагогічної діяльності та визначають успішність цієї роботи» (с. 8). На жаль, автор не роз'яснює сутності і послідовності «ієрархічного проникнення» та не визначає конкретних вимог відповідно до специфіки дослідження.

У виокремлених автором структурних елементах музично-педагогічних здібностей відзначимо такі, що презентують педагогічну діяльність музиканта, а саме: фахова мотивація (інтерес до музично-педагогічної діяльності), здібність проєктувати майбутні знання, що вкрай важливо для педагога-новатора, здатність до педагогічної імпровізації у створенні художнього образу твору та орієнтації у педагогічних ситуаціях.

Особливості виявлення музично-педагогічних здібностей майбутніх учителів музики у процесі постановки дитячих опер автор вбачає в інтересі та імпровізаційності до постановки дитячих опер, звукообразності музичного сприймання, пластичному відчутті ритму, винахідливості у режисурі і т. і.

Відзначимо як позитивне намагання автора конкретизувати та деталізувати особливості виявлення музично-педагогічних здібностей майбутнього вчителя музики відповідно до контексту дослідження, але, на жаль, подекуди це спонукає до повторення відомих теоретичних положень про чуття ладу, ритму, музичну емоційність, слухові уявлення... Проте цінність мають саме зазначені нами вище авторські спостереження щодо специфіки формування саме музично-педагогічних здібностей студентів у процесі постановки дитячих опер, що і складає вагомий теоретичний внесок К. Омельченко у дослідження зазначеної проблеми.

З метою визначення наявності музично-педагогічних здібностей та виявлення динаміки їх розвитку в процесі вивчення предметів професійної спрямованості та постановки дитячих опер дисертанткою вдало розроблено критерії та показники рівнів сформованості музично-педагогічних здібностей. Відзначимо такі критерії, як: міра сформованості мотивації студентів до майбутньої професійної діяльності, ступінь поєднання музичних та педагогічних знань, умінь та навичок у процесі постановки дитячих опер, міра виконавської результативності щодо постановки дитячих опер. Таким чином виявлені і віддзеркалені всі ланки музично-педагогічної діяльності.

Запропонована автором система методів дозволила охопити розвиток всіх структурних елементів музично-педагогічних здібностей. Евристичної спрямованості набули наведені в дисертації такі способи творчої активізації студентів як міжособистісне художнє спілкування у ролях режисера, диригента, артиста-виконавця та взаємовплив під час проведення діалогів-диспутів щодо інтерпретації оперного спектаклю, а також застосування прийому порівняння різних виконавських рішень одного й того ж образу.

Визначені автором педагогічні умови формування музично-педагогічних здібностей студентів цілком відповідають завданням дослідження і складають важливе теоретичне підґрунтя методики експериментального навчання студентів на матеріалі дитячої опери.

Апробація детально розробленої авторської моделі в процесі проведення експериментального дослідження показала її ефективність та доцільність проведення навчання за чотирма етапами: інформаційний, підготовчий, репетиційний, результативний. Ретельно обстежені результати експериментального формування музично-педагогічних здібностей студентів, їх порівняння з контрольною групою показали ефективність запропонованої автором методики розвитку здібностей майбутнього вчителя музики у процесі постановки дитячих опер.

Надійність та вірогідність результатів дослідження забезпечена в дисертації теоретико-методологічною обґрунтованістю, використанням комплексу методів дослідження, об'єктивністю критеріїв та показників, поєднанням якісних і кількісних методів опрацювання результатів дослідження.

Наукова новизна дослідження полягає в концептуальному вирішенні проблеми визначення специфіки, структури та шляхів розвитку музично-педагогічних здібностей майбутнього вчителя музики у процесі музично-театральної діяльності. Розроблена автором методика формування музично-педагогічних здібностей є інноваційною і сприятиме подальшому розвитку музично-педагогічної науки, зокрема методики музичного навчання.

Представлена дисертація відкриває перспективи подальшого вивчення складної проблеми музичних здібностей учнів та студентів різних вікових груп, а також розроблення новітніх технологій професійної підготовки вчителя музики.

Разом з визначенням позитивних рис робота викликає в дискусійному плані ряд запитань:

У визначенні змісту поняття «музично-педагогічні здібності» автор вказує «ієрархічне взаємопроникнення музичних та педагогічних здібностей». Цікаво почути від автора тлумачення цього положення.

При визначенні структурних елементів музично-педагогічних здібностей бажано було б більше уваги сконцентрувати саме на музично-педагогічній специфіці цього феномену так само, як автор вдало це здійснює при виявленні структури педагогічних здібностей.

На с. 8 автореферату, визначаючи структуру музичних здібностей, автор не дає пояснення, до якої вікової групи стосується це поняття.

Безумовно складна проблема музично-педагогічних здібностей потребує подальших досліджень автора, чого я й бажаю вельмишановній К.Г. Мельченко.

Окремі питання і зауваження не впливають на позитивне враження від представленої роботи, яка є самостійним, оригінальним дослідженням, що має теоретичне і практичне значення, і безумовно є вагомим внеском в теорію і методику музичного навчання.

### **3.11. Відзив на дисертаційне дослідження Михаськової Марини Анатоліївни «Формування фахової компетентності майбутнього вчителя музики» на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук за спеціальністю 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання**

Проблема формування фахової компетентності майбутнього вчителя музики посідає одне з чільних місць у музичній педагогіці вищої школи, оскільки безпосередньо пов'язана із якістю професійної підготовки майбутніх учителів музики. Цей процес досить складний і суперечливий, оскільки на ньому відбивається недостатня розробка методології вищої музично-педагогічної освіти, певна інертність викладачів фахових дисциплін, які не завжди мають повне уявлення про ті проблеми, з якими зустрінуться їхні вихованці у самостійній музично-освітній діяльності.

Актуальність наукової проблеми, до якої звернулася М.А.Михаськова, незаперечна. З багатьох можливих підходів до питань професійної підготовки майбутніх учителів музики дисертантка обрала один із найважливіших – формування фахової компетентності майбутнього вчителя музики, розглядаючи її з позиції цілісності педагогічної освіти. Дослідниця слушно наголошує на тому, що це дозволить подолати суперечності, які виникають між зростаючими вимогами до якості фахової підготовки майбутнього вчителя музики та усталеною практикою його навчання; між теоретичною, методичною та виконавською підготовкою студентів і їх здатністю реалізовувати набуті знання й уміння в практичній діяльності.

Зрозуміла важливість виконаної дисертанткою роботи для подальшого розвитку теорії й практики професійної підготовки майбутніх учителів музики. З одного боку, проведені дослідження, присвячені цим питанням, торкаються лише окремих аспектів формування професійної компетентності і не розкривають методологічних основ проблеми, з іншого боку – відсутність праць узагальнюючого теоретичного рівня, в яких крізь призму сучасних знань були б проаналізовані досягнення теорії й практики формування фахової компетентності майбутнього вчителя музики, обертається недостатнім використанням накопиченого потенціалу музичної педагогіки.

Розглянемо детальніше зміст роботи. У першому розділі висвітлені теоретичні основи дисертації, а саме: аналізуються дослідження, що безпосередньо або опосередковано стосуються проблеми формування фахової компетентності майбутнього вчителя музики; дослідження, що присвячені професійній підготовці майбутніх учителів, розкривається сутність ключових понять.

Слід відзначити важливість теоретичних методів дослідження, які дозволили авторці визначити компоненти фахової компетентності: когнітивно-змістовний, практично-творчий, ціннісно-орієнтаційний, виявити особливості та проблеми її формування у майбутніх учителів музики, обґрунтувати критерії та показники сформованості цієї інтегральної здатності.

Змістовно написано другий розділ, в якому розроблено діагностику сформованості фахової компетентності майбутнього вчителя музики, експериментальну методику, проаналізовано результати формуючого експерименту. Заслужують уваги виділені етапи формувального експерименту: когнітивно-накопичувальний, емоційно-ціннісний, діяльно-практичний, й змістові напрямки дослідної роботи «Світ музики», Музика в мені», «Я» в музиці», «Я» в музично-педагогічній діяльності».

Слід відзначити продуману й різнопланову методику проведення формуючого експерименту, ґрунтовний аналіз отриманих результатів. Позитивним є охоплення емпіричним дослідженням широкого кола питань, спостереження за значною кількістю студентів. Заслужує схвалення живе викладення формуючого експерименту, що свідчить про значний досвід роботи дисертантки у вищій школі та ґрунтовні знання психології та педагогіки.

Відчувається, що М.А.Михаськова добре знає проблеми вищої школи, має значний педагогічний досвід. Це й дозволило їй запропонувати змістовну експериментальну методику.

Не викликає сумніву наукова новизна проведеного дослідження, його теоретична й практична значущість. Позитивною якістю дослідження є його самостійність, аргументованість і логічність викладу. Хочемо відзначити також коректність загальних висновків дисертації, які повністю узгоджуються із визначеними дослідницькими завданнями.

У цілому високо оцінюючи дисертаційну роботу, в дискусійному плані висловимо ряд зауважень і побажань:

1. Огляд категорій «компетентність», «професійна компетентність», «фахова компетентність майбутнього вчителя музики» вимагає більшої термінологічної ясності.

2. Потребує уточнення тривалість етапів формувального дослідження, зокрема «емоційно-ціннісного» та «діяльно-практичного».

3. Вважаємо, що у тексті дисертації потребує уточнення взаємозв'язок між структурою фахової компетентності і напрямками експериментального дослідження, що покладені в основу методики її формування.

Висловлені зауваження й побажання не мають принципового значення і не знижують загальної позитивної оцінки виконаної роботи.

Тому вважаємо дисертацію М.А.Михаськової завершеним, самостійним і актуальним дослідженням важливої педагогічної проблеми, яке суттєво розширює уявлення про процес формування фахової компетентності майбутнього вчителя музики і вносить певний вклад у теорію і практику професійної підготовки педагогів-музикантів. Матеріали дисертаційної роботи дістали достатнє висвітлення у науково-методичних виданнях. Автореферат повністю відбиває основний зміст дисертації.

### **3.12. Відзив на дисертаційне дослідження Ши Цзюнь-бо «Методика формування мистецької компетентності майбутніх вчителів музики в процесі фортепіанної підготовки» на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук за спеціальністю 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання**

Аналіз стародавніх філософських конструкцій і менталітету підтверджує традиційність китайської цивілізації, яка й у XXI ст. вражає своєю гуманістичною спрямованістю. Конфуцій у своїй філософії спирається на етичну категорію – жень, тобто людина може бути етичною, моральною перш за все в контакті з ким-небудь іншим.

Гуманістична ідея засвоєння світовою культурою загальнолюдських цінностей, розкриття національних архетипів у контексті їхніх універсальних компонентів є домінуючим філософським положенням дисертації, яка вносить важливий вклад у розвиток української і китайської музичної педагогіки. Ведучі концепції дисертації близькі до теорії ноосфери і поліетносфери видатного українського філософа В.І.Вернадського, який вбачав у взаємодії «макрокосмос – мікрокосмос» важливі геополітичні процеси в їхніх етнонаціональних вимірах. Через призму сучасної гуманістичної наукової парадигми забезпечується входження людини в соціокультурне поле на принципах сумісності, співучасті і взаємозбагачення етнокультур, зумовлених ментально-психологічними особливостями різних націй.

Високий гуманізм китайської цивілізації, досягнення її культури, зокрема в галузі педагогіки, музичного мистецтва та інструментального виконавства, зв'язки китайської та європейської музичних культур, що наведено в дисертації (с. 7, 16, 47, 155, 175 дисертації), підтверджують актуальність обраної теми в умовах глобалізаційних процесів обміну і взаємозбагачення людства національними цінностями. Проблема формування мистецької компетентності посідає одне з чільних місць у музичній педагогіці вищої школи, оскільки впровадження компетентнісної освітньої парадигми сприяє успішній реалізації професійних функцій майбутнього спеціаліста у змінних соціокультурних умовах, що потребують від учителя музики не лише володіння професійними знаннями та вміннями, а насамперед передбачають усвідомлення мистецтва як явища суспільного життя, яке може забезпечити духовний розвиток особистості. Ці завдання відповідають вимогам реформування освітньої галузі, оновлення мистецьких концепцій та парадигм. Ідея формування мистецької компетентності майбутнього вихователя, спрямована на активізацію оцінного мислення студентів як основи їх мистецько-пізнавальної діяльності та її педагогічної проєкції, відповідає сьогоденним ідеалам просвітництва і гуманізму.

Недостатня розробка методології вищої мистецької освіти, її науково-методичної бази, методики формування мистецької компетентності та науково-

го обґрунтування методичних шляхів практичного втілення мистецьких знань майбутніми вчителями музики підтверджує актуальність запропонованого дослідження.

Виконана дисертантом робота має значення для подальшого розвитку теорії й практики професійної підготовки майбутніх учителів художнього циклу, оскільки накреслює шляхи формування компетентності вчителів інших галузей естетичних дисциплін, наголошує на необхідності подальшого вивчення впливу поліхудожніх зв'язків на професійне становлення вчителя.

Визначення дефініцій у контексті дослідження спирається на ретельне опрацювання філософських, культурологічних, психолого-педагогічних, методичних і мистецтвознавчих праць, що демонструє глибокий і індивідуальний підхід автора до інтерпретації феномену мистецької компетентності вчителя музики, яка розглядається «як системна, інтегрована якість, що передбачає здатність особистості до усвідомлення музики як явища суспільного життя та надбання світової культури, засвоєння основних її закономірностей, стилів і жанрів, оволодіння засобами втілення художніх образів у виконавстві, до застосування музики в художньо-виховній роботі з школярами» (с. 55 дисертації).

Грунтовна теоретико-методологічна база дослідження сприяли достовірності отриманих результатів.

Наукова новизна дослідження полягає в наступному. Автором вперше в системі вищої педагогічної освіти створено і експериментально доведено ефективність запропонованої методики формування мистецької компетентності майбутнього вчителя музики у процесі фортепіанної підготовки, що зорієнтована на систематизацію і інтеграцію мистецьких знань, активізацію пошуково-творчої оцінної діяльності студентів, розвиток їх самостійності у виробленні художньо-педагогічної інтерпретації музичних творів та залучення майбутніх учителів до здійснення художньо-виховної роботи зі школярами. Доведено доцільність поетапного формування мистецької компетентності, а саме: спонукально-ознайомлювального, діалогово-оцінювального, самостійно-творчого етапів. Розкрито сутність, зміст і структуру мистецької компетентності майбутнього вчителя музики в її орієнтації на освітню діяльність у школі. Виокремлено пізнавально-оцінний, інтерпретаційно-творчий і професійно-проективний компоненти, що відповідають логіці запропонованого наукового дослідження і особливостям художньої діяльності педагога-музиканта. Визначено принципові засади та педагогічні умови формування досліджуваної якості.

На основі структурного аналізу мистецької компетентності чітко визначено систему критеріїв та показників її сформованості, ґрунтовно доведено, що художньо-культурологічний, виконавсько-творчий і педагогічно-фаховий критерії можуть слугувати засобом вимірювання рівня мистецької компетентності майбутнього вчителя. Вдосконалено і суттєво оновлено процес підготовки сту-

дентів університетів на основі компетентнісного підходу відповідно до сучасних соціально-культурних запитів суспільства.

Відповідно до чітко сформульованих об'єкта, предмета, мети і завдань дослідження дисертація структурована у три розділі «Теоретичні основи дослідження проблеми формування мистецької компетентності студентів у процесі музичного навчання», «Провідні напрями методичного забезпечення формування мистецької компетентності студентів у процесі навчання гри на фортепіано» і «Експериментальне дослідження процесу формування мистецької компетентності майбутніх учителів музики».

У першому розділі на основі глибокого і багатогранного аналізу наукової літератури з проблем філософії, педагогіки, психології, методики музичного навчання і виховання доведено, що компетентнісно орієнтований підхід у підготовці сучасного спеціаліста відповідає концептуальним положенням освітньої політики сьогодення як на міжнародному рівні, так в національній спрямованості діяльності різних країн. Педагогічні категорії «компетентність» та «компетенція» справедливо досліджуються автором у рідніщі інтеграційних освітніх процесів. На основі аналізу ключових освітніх компетенцій та їх ієрархії доведено, що компетентнісна парадигма у мистецькій освіті має кардинально інноваційний характер. Адже особливістю компетентнісного підходу є не тільки засвоєння знань і виконавських умінь, а основне – вироблення здатності до їх критичного і самокритичного переосмислювання, оцінювання і творчого застосування у практичній художньо-освітній діяльності. Процеси самовдосконалення, саморозвитку і самореалізації повинні стати домінуючими в музичному навчанні студентів.

Важливо відзначити, що в основу розробки теоретичної моделі мистецької компетентності покладено в дисертації системний і діяльнісний підходи, що сприяє цілісності і конкретності дослідження, а синергетичний, особистісний, полусуб'єктний, культурологічний, аксіологічний і етнопедагогічний підходи забезпечують виявлення багатоаспектності впливів мистецтва на особистість, науково обґрунтовують особливості мистецької компетентності – інтеграцію музичного і педагогічного компонентів (с. 24 дисертації).

Доцільним вважаю виокремлення у структурі мистецької компетентності, що трактується як «володіння необхідними і достатніми знаннями у галузі музичного мистецтва в єдності з уміннями їх практичного відтворення у виконавській діяльності, а також досвідом впровадження в педагогічну діяльність» (с. 32 дисертації), пізнавально-оцінного, інтерпретаційно-творчого і професійно-проективного компонентів. Відповідно до концепції дослідження в дисертації чітко сформульовані основні напрямки музичного навчання студентів, такі як: активізація мистецько-пізнавальної діяльності, розширення досвіду застосування мистецьких закономірностей у виконавській практиці, педагогічна проекція набутих під час фортепіанного навчання знань і умінь (с. 53 дисертації).

Висвітленню цих проблем присвячені другий і третій розділи дисертації. У другому розділі подано вичерпний аналіз досягнень сучасної музичної педагогіки в галузі професійної підготовки майбутнього вчителя музики, узагальнено і систематизовано світовий досвід фортепіанного навчання педагога-музиканта, сформульовані методичні засади формування мистецької компетентності вчителя в класі фортепіано, що ґрунтуються на принципових положеннях сучасної педагогіки. Логічно, послідовно і наочно виразно подано в дисертації схему 2.4 «Принципи та методичні напрями мистецької компетентності майбутнього вчителя музики» (с. 97 дисертації).

Методичний напрям активізації оцінного мислення, запропонований автором, спирається на зазначений вище особистісно-індивідуальний підхід. Забезпечення збагачення досвіду застосування мистецьких закономірностей у виконавській практиці студентів передбачає впровадження інтегративних підходів, як справедливо зазначає автор. Методичне положення педагогічної проєкції набутих в процесі фортепіанного навчання знань і умінь розглядається в дисертації з позицій діяльнісного, синергетичного, особистісного та полусуб'єктного підходів. Важливо, що автором визначаються педагогічні умови, що гарантують реалізацію запропонованих методичних напрямів формування мистецької компетентності майбутнього вчителя музики.

Відповідно до наукової логіки дослідження окреслені напрями роботи дозволили визначити зміст методики формування мистецької компетентності студентів у процесі фортепіанної підготовки, чому присвячений третій розділ дисертації, в якому представлено розробку критеріїв та показників мистецької компетентності, визначено рівні її сформованості у студентів педагогічних університетів, подано хід та проаналізовано результати констатувального та формувального експериментів, спрямованих на перевірку ефективності запропонованої автором методики.

Педагогічне діагностування рівнів сформованості мистецької компетентності студентів-піаністів педагогічних університетів проведено з достатнім урахуванням кількісного і якісного обсягу реципієнтів, що сприяло отриманню достовірних результатів і підтвердженню актуальності дослідження, а саме: студенти недостатньо володіють уміннями узагальнювати художні явища, їх культурологічні знання мають мозаїчний характер; цим знанням бракує особистісного характеру естетичної оцінки, що базується на об'єктивному аналізі музичних творів; знання і вміння студентів не мають відповідної педагогічної проєкції на художньо-освітню діяльність у школі.

Спеціальна методика, спрямована на формування мистецької компетентності студентів і усунення недоліків професійної підготовки майбутніх учителів, складає непересічність і оригінальність рецензованої роботи і суттєво методично збагачує сучасну музичну педагогіку. Так, активізація оцінного мислення сприяє отриманню суб'єктно-об'єктивної мистецької інформації, систе-

матизації та інтеграції мистецьких знань, їх мобільному використанню в контексті конкретного музичного твору в процесі власної інтерпретації студента. Виявлення мистецьких закономірностей в процесі стильової і жанрової класифікації музичних творів, їх вербальної інтерпретації під час паралельного та ескізного вивчення фортепіанного, диригентсько-хорового і вокального репертуару спрямовано на педагогічну проєкцію набутих знань та вмінь у варіативній роботі над художньо-образним змістом твору з учнями в школі з урахуванням вікових особливостей їх музичного сприйняття.

Отримані результати експерименту, їх детальний якісний і кількісний аналіз засвідчують ефективність запропонованої методики формування мистецької компетентності студентів педагогічних університетів. Теоретичне значення проведеного дослідження полягає в тому, що воно вносить суттєвий вклад у розвиток теорії і методики музичного навчання, у розробку компетентнісного підходу підготовки майбутнього вчителя музики, оновлює парадигми мистецької освіти в педагогічних університетах.

Результати дисертаційної роботи мають практичне значення і можуть бути використані при оновленні змісту навчальних курсів з інструментальної підготовки студентів, написанні навчально-методичних посібників, підготовці спецкурсів, сприяти підвищенню ефективності професійної підготовки музикантів, поліпшенню якості викладання фахових дисциплін у мистецьких закладах вищої освіти.

У цілому позитивно оцінюючи дисертаційну роботу, побажаємо автору прискіпливіше відкоректувати список літератури. Відповідно до національного феномену дослідження цікаво було б ширше висвітлити особливості підготовки вчителів музики в Китаї та залучити в експеримент більшу кількість музичних творів китайських композиторів (на с. 115 дисертації зазначено лише дві п'єси).

Відзначаючи як позитивне посилення автора на дослідження китайських учених та музикантів (с. 7, 16, 47, 155, 175 дисертації), побажаю автору використати також сучасні дисертації молодих китайських учених-музикантів, які в останні роки були захищені в НМАУ імені П.І.Чайковського і Одеській державній музичній академії імені А.В.Нежданової, зокрема Ма Вей «Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції і виконавства», що пов'язана з проблематикою рецензованої роботи.

Крім того, цікаво було б у розділі «Зміст, форми і методи формування мистецької компетентності студентів педагогічних університетів у процесі фортепіанної підготовки» висвітлити як спорідненість, так і відмінність концепцій європейських, в т.ч. й українських, і китайських музикантів щодо традицій і новаторства у фортепіанному виконавстві і методах музичного навчання.

Так, на наш погляд, цікавою є концепція про вплив філософських ідей Сходу на розвиток музичного композиторського і виконавського мислення ХХ ст. щодо двофазної структури сучасної сонатної форми, яка відтворює архітек-

тоніку «старосонатної» схеми відповідно до діалектики двоїчності/четвертичності китайської філософії у вигляді закону Дао. Порівнюючи формально-архітектонічні закономірності в композиції та виконавстві китайських і європейських музикантів зазначимо їхню схожість, але разом з цим і художню багатоскладність у трактуванні ідеї розвитку. Так, концепція «досконалої форми» в китайській традиції визначається троїчністю фаз початку (цінь), розвитку (чень-чжуань), завершення (хе), в яких проглядаються риси двоїчної упорядкованості: цінь – хе , чень – чжуань. Це яскраво виявляється при порівнянні виконавських концепцій С.Ріхтера і В.Горовиця, пов'язаних своїми коріннями з українським фортепіанним мистецтвом, і професора Пекінської консерваторії Ян Міна. Універсальний архітектонічний принцип початок-розвиток-завершення набуває певних особливостей інтерпретації в китайських і європейських традиціях, зумовлених двоїчністю/четвертичністю східного та триадичністю європейського способу мислення, що народжує в сукупності споглядальність і гармонію або діалектику боротьби. Вважаю, що міркування автора дисертації щодо національних традицій фортепіанного виконавства китайських музикантів збагатили би методику музичного навчання, виявленню багатогранності і діалектичної суті досліджуваних процесів.

Висловлені побажання не впливають на загальну позитивну оцінку роботи. Дисертація Ши Цзюнь-бо є закінченим самостійним і актуальним дослідженням важливої педагогічної проблеми, яке суттєво розширює уявлення про процес формування мистецької компетентності майбутніх учителів музики і вносить суттєвий вклад у теорію і методику навчання музики. Матеріали дисертаційної роботи дістали достатнє висвітлення у науково-методичних виданнях. Автореферат повністю відбиває основний зміст дисертації.

### **3.13. Відзив на дисертаційне дослідження Еманової Зої Григорівни «Формування досвіду музично-виконавської діяльності у старших дошкільників» на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук за спеціальністю 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання**

Динамізм сучасного життя та демократизація суспільства вимагає якісних перетворень освітньої парадигми ХХІ ст. За умов спрямування демократичних тенденцій в русло гуманізації освіти відбувається значне посилення пошуку інноваційних особистісно-орієнтованих технологій навчання й виховання дітей.

Важливого значення у гармонізації підростаючої особистості набуває музика, особливо в перші роки життя. Ті музичні враження, які дитина отримала у дошкільному дитинстві, закладають фундамент її художнього виховання. Та, на жаль, нинішню ситуацію у сфері вітчизняного дошкільного музичного виховання можна назвати кризовою. У новітніх досліджень з музичної педагогіки недостатньо уваги приділяється удосконаленню процесу музичного виховання і навчання дошкільників.

Все це свідчить про гостру потребу у новій концепції дошкільного музичного виховання, обґрунтування і розробка якої є одним із найважливіших завдань музично-педагогічної науки. При цьому перші кроки на шляху до музичного розвитку особистості повинні визначатися не лише закономірностями музики як виду мистецтва, а можливостями, потребами та інтересами дітей.

Отже, у контексті піднятих питань проблема формування досвіду музично-виконавської діяльності у старших дошкільників, розв'язанню якої присвячена дисертація З.Г. Еманової, актуальна і відповідає нагальним потребам суспільства.

Дослідження З.Г. Еманової відзначається логічною побудовою; чітко визначені мета, завдання, об'єкт і предмет дослідження сприяють послідовному викладу змісту дисертації, наукова новизна якої полягає у виявленні умов успішного формування досвіду музично-виконавської діяльності у старших дошкільників та розробленні інноваційної відповідної методики.

Вихідні положення, заявлені в дисертації З.Г. Еманової, відповідають сучасним філософським, культурологічним, психолого-педагогічним концепціям досвіду в контексті парадигми культуротворчого буття (М. Бердяєв, П. Флоренський, Г. Сковорода, Л. Виготський, О. Леонт'єв, К. Платонов), естетичної діяльності особистості (І. Зязюн, Г. Падалка, А. Щербо), теорії та методики дошкільного виховання (А. Артоболевська, Н. Ветлугіна, Л. Комісарова, С. Садовенко).

Здійснений авторкою критичний аналіз філософських, мистецтвознавчих і психолого-педагогічних наукових джерел, дотичних до змістової, структурної та функціональної характеристик досвіду музично-виконавської діяльності старших дошкільників, дозволив їй розробити педагогічні принципи успішного

формування цього досвіду, виявив високу наукову обізнаність дисертантки у проблемі дослідження.

Вагомим досягненням З.Г. Еманової є представлена цілісна концепція формування досвіду музично-виконавської діяльності у старших дошкільників. У дисертації вперше окреслено сутність та зміст поняття «досвід музично-виконавської діяльності старших дошкільників», виявлено, що цілісне розуміння поняття «досвід музично-виконавської діяльності старших дошкільників» можливе лише при органічному взаємозв'язку його чотирьох структурних компонентів: діяльнісного, емоційного, пізнавального, розвиткового, що теж вперше визначено авторкою. Заслуговує на увагу думка З.Г. Еманової про те, що пріоритетним у формуванні цих чотирьох компонентів є постійне залучення дітей до музично-виконавської діяльності за принципами активної співучасті, усності, варіативності, імпровізаційності, позитивної емоційності, сюжетності, інтегративності.

Науково обґрунтовані в дисертації критерії, показники та рівні сформованості досвіду музично-виконавської діяльності у старших дошкільників сприяли отриманню достовірних результатів дослідно-експериментальної роботи з перевірки авторської інноваційної методики музичного навчання і виховання дітей, формування їх виконавського досвіду.

У ході експериментального дослідження виявлено, що ефективність формування досвіду музично-виконавської діяльності у старших дошкільників підвищується завдяки створенню в дошкільному навчальному закладі художньо наповненого розвивального середовища, художня наповненість якого представлена матеріально-предметним обладнанням, а розвивальна сторона – комфортною психологічною атмосферою музично-виховного процесу, способами діяльності педагога і способами діяльності дітей.

У формувальному експерименті оригінальна методика формування досвіду музично-виконавської діяльності у старших дошкільників впроваджувалась дисертанткою в різних формах організації означеної діяльності (загальногрупові та індивідуальні заняття, музичні свята). Розроблена методика складається з двох груп методів, у яких узагальнено способи діяльності педагога і способи діяльності дітей в художньо наповненому розвивальному середовищі.

Запропонована дисертанткою методика сприяє гармонізації особистісного розвитку старших дошкільників, реалізації їх творчого потенціалу на основі музично-практичних дій, емоційної виразності, творчості і елементарної обізнаності у власному виконавстві.

Здобуті результати свідчать про ефективність і дієвість запропонованої методики, сприяють розширенню сфери професійної підготовки майбутніх учителів музики, відкривають нові можливості у вирішенні актуальних теоретичних і практичних проблем загальної та педагогічної музичної освіти.

Вірогідність результатів й основних висновків дослідження забезпечена методологічною і теоретичною обґрунтованістю його вихідних положень; використанням комплексу взаємодоповнюючих методів, адекватних предмету, меті та завданням дослідження; результатами дослідно-експериментальної перевірки розроблених наукових положень і методичних рекомендацій.

Практична цінність результатів дослідження підтверджується творчою розробкою та впровадженням у навчально-виховний процес дошкільних навчальних закладів й Центру раннього розвитку дитини методики, спрямованої на формування досвіду музично-виконавської діяльності у старших дошкільників. Дисертанткою запропоновано оригінальні методи практично-творчого характеру, в яких узагальнено способи діяльності педагога (музично-стилістичні трансформації репертуару, включення мультимедійних засобів, сюжетне ознайомлення з кожним новим музичним твором, сценарна драматургія музичних свят, введення музичної інформації в пам'ять дітей під час засинання) і способи діяльності дітей (інтеграція різних видів музично-виконавської діяльності, оперування елементами музичної виразності, спрямоване залучення до імпровізації, взаємовідвідування). Основні теоретичні положення і практичні результати дисертаційного дослідження включені до змісту дисципліни «Методика музичного виховання», що викладається для студентів музичних факультетів педагогічних вузів. Крім того, авторкою надруковано 11 статей за темою дисертації, з них 8 – у фахових виданнях, затверджених ВАК України.

Автореферат та публікації відповідають змісту дисертаційної роботи та відображають основні її результати.

Разом з тим, підсумовуючи аналіз дисертації, слід висловити деякі зауваження та побажання.

1. На с. 66 авторка виокремлює два взаємозумовлених підходи до визначення дитячого музичного виконавства як невід'ємної складової синкретичного музикування усної традиції. В межах цих підходів бажано було чіткіше диференціювати поняття виконавства, музикування і сприймання музики.

2. На с. 85 авторка конкретизує поняття «досвід музично-виконавської діяльності старших дошкільників» як результат активної взаємодії дітей з музикою в різних видах і формах виконавства усної традиції на основі ігрового підходу. У цьому контексті бажано було деталізувати, в яких саме видах і формах виконавства накопичується означений досвід.

3. На с. 128 авторка підкреслює значення методу музичних трансформацій репертуару і зазначає, що на підготовчо-наслідувальному етапі експериментальної роботи цей метод реалізовувався в імпровізованому виконанні педагогом музичного супроводу в жанрах польки, маршу і вальсу. При цьому дисертантка не уточнює, який зміст вона вкладає у словосполучення «стиль польки», «стиль маршу», «стиль вальсу», адже в музикознавчій літературі поняття поль-

ки, маршу і вальсу трактуються в ракурсі їх жанрової, а не стилістичної приналежності.

4. На с. 139 дисертантка, розкриваючи сутність авторського методу включення засобів мультимедіа в музично-виконавську діяльність старших дошкільників, зазначає: «Новітні комп'ютерні програми і електромузичні інструменти дозволили нам в ході експериментальної роботи обробляти готові та створювати авторські фонограми дитячих пісень». У цьому контексті доцільно було б дати назви тих комп'ютерних програм, що допомагають у реалізації зазначеного методу.

Висловлені зауваження і побажання не впливають на загальну високу оцінку дисертаційного дослідження, яке відзначається актуальністю, науковою новизною, обґрунтованістю теоретичних положень та методичних рекомендацій.

### **3.14. Відзив на дисертаційне дослідження Ліпської Світлани Леонідівни «Методичні засади удосконалення музично-виконавської підготовки учнів в умовах позашкільної спеціалізованої освіти» на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук за спеціальністю 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання**

Актуальність дисертаційного дослідження С.Ліпської зумовлена недостатньою розробкою проблеми музично-виконавської підготовки учнів позашкільних спеціалізованих навчальних закладів, що покликані забезпечувати здійснення державних гарантій художньо-естетичного виховання підростаючого покоління. Відсутність фундаментальних теоретичних досліджень та узагальнюючих методичних розробок у цій галузі підтверджують актуальність запропонованого дисертаційного дослідження.

Дисертаційне дослідження С.Л.Ліпської входить до плану науково-дослідної роботи кафедри методики музичного виховання, співів та хорового диригування Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова і складає частину наукового напрямку «Теорія та технологія виховання і навчання в системі освіти», тему дисертації узгоджено Радою з координації наукових досліджень у галузі педагогіки і психології в Україні. Дисертаційне дослідження відповідає сучасним завданням гуманізації освітньої галузі, необхідності її реформування відповідно до нових мистецьких концепцій і методичного вдосконалення навчально-виховного процесу в позашкільних спеціалізованих закладах. Дослідження С.Ліпської виконено у відповідності з пріоритетними напрямками розвитку науки і освіти, зазначеними законами України «Про освіту», «Про позашкільну освіту», Державною національною програмою «Освіта. Україна ХХІ ст.»

Недостатня розробка методології мистецької освіти в умовах позашкільних навчальних закладів, відсутність наукового обґрунтування шляхів удосконалення музично-виконавської підготовки учнів та методичного забезпечення формування активно-творчого ставлення школярів до виконавської діяльності, практичні потреби позашкільних закладів у новаційних формах і методах музичного навчання підтверджують актуальність запропонованого дослідження.

Визначення дефініцій у контексті дослідження спирається на критичне опрацювання великого обсягу науково-методичної літератури, індивідуальну її інтерпретацію автором, особисті методологічні розробки та висновки С.Ліпської. Так дисертантка справедливо тлумачить музично-виконавську підготовку як «багатокомпонентний, цілісний процес, спрямований на оволодіння певною системою музично-теоретичних знань та практично-виконавських навичок, формування художньо-естетичного досвіду та виконавської культури, що забезпечить досягнення найкращого результату у сприйманні, розумінні, емоційному та інтелектуальному пізнанні музичного мистецтва, всебічний роз-

виток індивідуальних здібностей учнів, а також можливість самореалізуватися у музично-виконавській творчості». Це визначення відповідає змісту дисертації і конкретизує поняття музично-виконавської підготовки щодо навчальної діяльності учнів спеціалізованих позашкільних закладів.

В дисертації обґрунтовано критерії та показники, за допомогою яких визначено діагностичні характеристики рівнів сформованості музично-виконавської підготовки учнів; розроблено методику формування виконавської діяльності на основі запропонованої дидактичної моделі. Означена дидактична модель ґрунтується на достатній теоретичній базі і стала передумовою проведення змістовної дослідно-експериментальної роботи. Заслужують на увагу виділені етапи формувального експерименту: кумулятивний, репрезентативно-творчий та творчо-самостійний.

Слід відзначити продуману й різнопланову методику проведення як константувального, так і формувального та контрольного експериментів, ґрунтовний аналіз отриманих результатів.

С.Ліпська в своїй дисертації виявила глибоке знання вже виконаних досліджень та критичний підхід до їх результатів, в процесі ретроспективного аналізу окреслила історичні етапи розвитку методики музично-інструментального навчання та виявила сучасні тенденції щодо форм і методів опанування виконавським мистецтвом.

Наукова новизна й теоретичне значення проведеного дослідження полягає в тому, що дисертанткою вперше науково обґрунтовані методичні засади ефективної музично-виконавської підготовки учнів в умовах позашкільної спеціалізованої освіти; створено і теоретично обґрунтовано дидактичну модель музично-виконавської підготовки учнів, реалізація якої забезпечує ефективність їх художньо-творчого розвитку. С.Ліпська конкретизувала сутність поняття музично-виконавської підготовки та визначила основні структурні компоненти, які включають мотиваційно-вольовий, пізнавально-комунікативний, емоційно-ціннісний та практично-регулятивний. В дисертації розроблена на основі визначення критеріїв та показників рівня виконавської підготовки учнів комплексна методика діагностики рівнів сформованості досліджуваного феномена. Виявлені педагогічні умови, які розширюють уявлення про можливості оптимізації процесу музично-виконавської підготовки учнів в умовах позашкільної спеціалізованої освіти.

Достовірність висновків забезпечується ґрунтовною теоретико-методологічною базою дослідження, використанням сукупності методів теоретичного, експериментального і емпіричного рівнів, які взаємодоповнюють один одного, проведенням дослідно-експериментальної роботи у природних умовах навчально-виховного процесу позашкільного закладу, поєднанням якісного та кількісного опрацювання експериментальних даних, наявністю незалежних експертних оцінок. Заслужує на схвалення увага дисертантки до математич-

них методів, що дали змогу здійснити ґрунтовний аналіз дослідно-емпіричного матеріалу, довести достовірність отриманих результатів констатувального, формувального і контрольного експериментів.

Відповідно до чітко визначених мети, завдань, об'єкта та предмета дослідження дисертацію логічно структуровано у два розділи: «Теоретико-методичні засади організації музично-виконавської підготовки учнів в умовах позашкільної спеціалізованої освіти» і «Шляхи удосконалення музично-виконавської підготовки учнів у навчально-виховному процесі позашкільного закладу».

У першому розділі досконально проведений ретроспективний огляд науково-методичних джерел; їх історико-теоретичний аналіз показав, що становлення основних музично-педагогічних концепцій у галузі клавірно-фортепіанного мистецтва зумовлений соціально-культурологічними зрушеннями, об'єктивними умовами духовно-естетичного розвитку та особливостями функціонування музичного мистецтва в системі художньої комунікації суспільства. Ця теза підтверджена глибоким, різнобічним аналізом основних етапів розвитку науково-методичної думки в галузі фортепіанної педагогіки, а саме: клавірного мистецтва XVI–XVII ст., віртуозного напрямку XVII–XVIII ст., анато-мо-фізіологічної і психотехнічної шкіл, інтерпретаційних напрямків фортепіанного виконавства і комплексного підходу до виховання учня-піаніста в XX ст. Доведено, що на зламі століть система мистецької освіти переживає момент «кардинальної трансформації, стає основним інструментом забезпечення соціальної гармонії, духовно-культурного розвитку та економічного прогресу держави». Відповідно відкритими залишаються питання розробки і наукового обґрунтування новаційних методик музичного навчання, спрямованих на розвиток художньої культури, формування світоглядних уявлень та ціннісних орієнтацій, реалізацію духовно-творчого потенціалу особистості в процесі музично-виконавської підготовки учнів. Саме позашкільна спеціалізована освіта потребує реформування і подальшого вдосконалення навчально-виховного процесу, чому й присвячена дисертаційна робота С.Ліпської. Отже, проведений дисертанткою цілеспрямований огляд літератури за темою сприяв вибору напрямку дослідження.

Відповідно до визначення сутності музично-виконавської підготовки як «процесу цілеспрямованого пізнання явищ музичного мистецтва, формування естетичних поглядів, освоєння способів музичної діяльності та як результату, що характеризується певним рівнем художньо-творчого розвитку» розглядається структура досліджуваного феномена, що складається з чотирьох взаємопов'язаних компонентів: пізнавально-комунікативного, емоційно-ціннісного, мотиваційно-вольового та практично-регулятивного. Змістовне наповнення зазначених компонентів в процесі активної художньо-виконавської діяльності забезпечує цілісність та творчу спрямованість навчання.

Узагальнення та систематизація матеріалу дослідження дало змогу визна-

чити особливості функціонування закладів позашкільної освіти, де створюються сприятливі умови для гармонійного розвитку школярів, організації їхнього змістовного дозвілля, реалізації духовного потенціалу особистості та можливості наступного професійного самовизначення.

Пошуковий характер теоретичного дослідження сприяв виявленню методичних засад організації музично-інструментального навчання в закладах позашкільної спеціалізованої освіти, що стали підґрунтям для створення методики музично-виконавської підготовки школярів у позаурочний час. Визначені в дисертації методичні засади включають індивідуальні потреби та інтереси учнів, що сприяє розвитку активно-творчого ставлення школярів до музично-виконавської діяльності, динамічний перехід знань, умінь та навичок в особистісне надбання кожного, тобто навчання повинно набути особистісно-орієнтованого характеру і здійснюватися в комплексній інтегрованій формі єдності змісту виконавських і теоретичних дисциплін, формування знань і інтерпретаційних вмій.

Другий розділ дисертації послідовно і логічно розкриває загальну методику, методи, зміст, хід та результати дослідно-експериментальної роботи. Заслуговує на увагу детально розроблена дисертанткою діагностична методика встановлення міри ефективності нині діючої системи музично-виконавської підготовки учнів позашкільних закладів та охоплення достатньої кількості різних категорій респондентів (645) з різних регіонів, що забезпечило об'єктивність отриманих результатів і вагомість зроблених висновків щодо існуючої системи музично-виконавської підготовки учнів, яка певною мірою гальмує реалізацію основних завдань початкової музичної освіти: залучення до активної музично-творчої діяльності широкого кола школярів, формування їх естетичних смаків та оцінного судження, виховання культурної мистецько освіченої людини.

Відповідно до завдань дослідно-експериментальної роботи та заявленого змісту музично-виконавської підготовки учнів в умовах позашкільної спеціалізованої освіти в дисертації виділені і науково обґрунтовані критерії та їх діагностичні показники якості музично-виконавської підготовки, а саме: пізнавально-комунікативний, емоційно-ціннісний, мотиваційно-вольовий і практично-регулятивний.

Виявлений дисертанткою стан музично-виконавської підготовки учнів в умовах позашкільної спеціалізованої освіти довів необхідність пошуку та експериментальної апробації новаційних форм і методів музичного навчання учнів. Запропонована методична модель музично-виконавської підготовки учнів позашкільного закладу наочно демонструє сукупність ґрунтовних положень, покладених в основу експериментального навчання школярів. Виділемо вибірково, на наш погляд, найбільш вагомі з них: збагачення мистецького тезаурусу шляхом опанування музично-теоретичних основ виконавського мистецтва та

накопичення естетично-ціннісного досвіду спілкування з музичним мистецтвом на рівні художньої цілісності (введення для учнів старших класів і викладачів! курсу «Виконавське мистецтво»); реалізація цілісності та інтегративності, єдності різноманітних форм музичної діяльності, організація взаємозв'язку між засвоєнням знань та практичним їх застосуванням з поступовим переходом в особистісне надбання кожного; варіативне використання комплексу загально-дидактичних та спеціальних методів навчання, стимулювання інтересу та позитивної мотивації навчання (емоційного впливу, життєво-образних асоціацій, створення ситуації успіху, музично-дидактичної гри).

Експериментально доведено і на основі залучення якісного і кількісного аналізу результатів дослідження доведено ефективність запропонованої методики музично-виконавської підготовки учнів та доцільність її впровадження у навчально-виховний процес позашкільного закладу.

Проведене дослідження є суттєвим внеском у наукову розробку актуальної проблеми початкової музично-виконавської підготовки учнів. Зокрема, воно може слугувати основою для оновлення змісту, форм і методів навчально-виховного процесу в спеціалізованих позашкільних закладах, переорієнтацію змісту мистецької освіти на гуманізацію. Дисертація С.Ліпської привертає увагу досконалістю розробки методичного забезпечення навчально-виховного процесу в закладах позашкільної освіти. Представлене дослідження накреслює шляхи подальшого наукового пошуку в галузі вивчення форм організації виконавської діяльності учнів різних вікових категорій, створення оптимального середовища для музично обдарованих дітей, оновлення змісту професійної підготовки майбутніх вчителів для спеціалізованих позашкільних закладів.

Результати дисертаційної роботи мають практичне значення і можуть бути використані при написанні навчально-методичних посібників, проведенні подальших розвідок з актуальних питань музично-педагогічної освіти, а запропонований спецкурс «Виконавське мистецтво» є суттєвим доповненням методичної підготовки майбутнього вчителя музики.

Відзначаючи позитивні риси дослідження С.Ліпської, зверну увагу на деякі дискусійні аспекти дисертації, з приводу яких бажано отримати пояснення та уточнення дисертантки.

Загалом погоджуючись із заявленими структурними компонентами музично-виконавської підготовки (с. 50 дисертації), вважаю доцільним змінити ієрархію поданих компонентів, а саме: на перше місце поставити мотиваційно-вольовий. Адже сама авторка зазначає на с. 95 дисертації: «Спрямованість музично-виконавської підготовки на розкриття індивідуальності кожного суб'єкта навчання, забезпечення його різноманітних потреб та можливості самореалізуватися у культурно-освітньому просторі стає принциповим положенням для підвищення ефективності навчально-виховного процесу позашкільного закладу». Відповідно до задекларованого в дисертації положення логічно також по-

ставити на перше місце «формування позитивної мотивації навчання» (с. 146 дисертації) у визначенні методичних основ забезпечення ефективності музично-виконавської підготовки учнів, а також «стійкий інтерес та позитивне ставлення до навчання, прагнення до досягнення найкращого результату музично-виконавської діяльності» (с. 148).

Відзначаючи глибоку джерелознавчу аналітику дисертації в галузі клавирно-фортепіанної педагогіки, побажаємо автору більше уваги приділити аналізу науково-методичних праць українських учених і митців Т.Воробкевич (лише зазначена в списку літератури), Б.Деменка, Т.Рощиної, М.Скорульського, Б.Степаненка. Адже історію світової клавирно-фортепіанної педагогіки досить широко відображено в працях вітчизняних і зарубіжних дослідників, а концептуальні основи української фортепіанної школи тільки починають формуватися.

Цікаво було б послухати міркування автора щодо можливості вивчення мінімально необхідних витрат часу і зусиль як учнів, так і викладачів для досягнення максимальної ефективності навчання. Адже на с. 92 дисертації вказано, що «удосконалення» як зміна в чому-небудь у бік поліпшення, пов'язане з досягненням найкращого результату та максимальної ефективності навчання за рахунок оптимізації педагогічного процесу, тобто добору, обґрунтування і реалізації системи заходів, що дозволяє отримати максимально можливі для конкретних умов навчально-виховні результати при мінімально необхідних витратах часу і зусиль як учнів, так і викладачів, а також його інтенсифікації – мобілізації, максимального використання резервних можливостей особистості учасників педагогічного процесу, не допускаючи перевищення фізіологічних, психолого-педагогічних норм напруги їх творчих здібностей».

Але окремі зауваження і побажання не впливають на загальну високу оцінку дисертації. У цілому дисертація С.Ліпської є закінченим самостійним і актуальним дослідженням, яке на концептуальному рівні дає уявлення про процес музично-виконавської підготовки учнів спеціалізованих позашкільних закладів, вносить певний вклад у теорію і методику навчання музики, оскільки в дисертації викладено теоретичне узагальнення та запропоновано вирішення проблеми оновлення змісту мистецької освіти в позашкільних закладах відповідно до специфіки музично-виконавської підготовки. Матеріали дисертаційної роботи дістали достатнє висвітлення у наукових і методичних виданнях. Автореферат повністю відбиває основний зміст дисертації.

Дисертаційна робота «Методичні засади удосконалення музично-виконавської підготовки учнів в умовах позашкільної спеціалізованої освіти» С.Ліпської є самостійним, оригінальним дослідженням, що містить науково обґрунтовані результати і може розглядатися як науковий внесок у розроблення проблем мистецької освіти.

### **3.15. Відзив на дисертаційне дослідження Ревенчук Валентини Василівни «Методичні засади взаємодії викладача та студента у процесі навчання гри на фортепіано» на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук за спеціальністю 13.00.02 – теорія та методика навчання музики і музичного виховання**

Усвідомлення необхідності підвищення ефективності інструментально-виконавської підготовки майбутнього педагога-музиканта спонукає до пошуку шляхів її вдосконалення на мистецьких факультетах. На думку дисертантки, одним із таких шляхів є оптимальна організація навчальної взаємодії. Недооцінка її ролі у музично-освітній діяльності студентів негативно позначається на якості їх фахової підготовки. Відтак актуальність наукової проблеми, до якої звернулася В.В.Ревенчук, незаперечна.

Дослідниця слушно наголошує на тому, що оптимальна організація навчальної взаємодії викладача та студента стане ключем до розв'язання багатьох проблем музично-освітньої практики, дозволить подолати суперечності, які виникають між зростаючими вимогами до підготовки фахівців та усталеною практикою навчання гри на фортепіано; між теоретичною та виконавською підготовкою студентів і їх здатністю реалізувати набуті знання й уміння в практичній діяльності; між прагненням до яскравого професійного виконання музичних творів та недостатнім розвитком виконавських умінь.

Зрозуміла важливість виконаної дисертанткою роботи для подальшого розвитку теорії та практики професійної підготовки майбутніх учителів музики. З одного боку, проведені дослідження, присвячені цим питанням, торкаються лише окремих аспектів організації навчальної взаємодії викладача та студента у процесі навчання гри на фортепіано, не розкривають методичних засад проблеми, не мають достатньої експериментальної бази. З іншого боку – відсутність праць узагальнюючого теоретичного рівня, в яких крізь призму сучасних знань були б проаналізовані досягнення теорії й практики інструментально-виконавської підготовки у вищих закладах педагогічної освіти, обертається недостатнім практичним використанням накопиченого потенціалу музичної педагогіки.

Розглянемо детальніше зміст роботи. У першому розділі висвітлено теоретичні основи дисертації, а саме: проаналізовано філософські, психолого-педагогічні, музикознавчі та музично-педагогічні дослідження феномену взаємодії як основи навчальної діяльності, розкрито сутність ключових понять; висвітлено питання, присвячені проблемам взаємодії викладача та студента в практиці навчання гри на фортепіано; теоретично обґрунтовано педагогічні умови ефективної навчальної взаємодії.

Дисертантка наголошує на детермінованості процесів становлення й розвитку навчальної взаємодії та навчально-виконавської діяльності, її спрямованості на активізацію творчої діяльності. Вихідною точкою аналізу навчальної

взаємодії обрано змістовність, емоційну спрямованість, ставлення студента до виконавської діяльності й рівень володіння ним грою на фортепіано. Така багатаспектність дозволила виявити взаємозв'язок та взаємозалежність структурних компонентів навчальної взаємодії (мотиваційного, когнітивного, креативного, операційного), а відтак цілісність та динамічність означеного процесу.

Привертають увагу висновки дисертантки щодо наукового аналізу навчальної взаємодії, що розглядається як спосіб організації спільної діяльності, що реалізується у формі спілкування через систему взаємовпливів, породжує взаємозв'язок, взаємозумовленість дій та супроводжується налагодженням взаємозалежних стосунків; як процесуальне явище, опосередковане природою музичного мистецтва, що виступає могутнім джерелом взаємовпливу педагога й вихованця, засобом розкриття їх духовного потенціалу.

Змістовно написано другий розділ, в якому обґрунтовано критерії та показники діагностики взаємодії, визначено характеристики рівнів її ефективності; запропоновано педагогічну модель навчальної взаємодії. Теоретичне обґрунтування означеної моделі дозволило провести змістовну дослідно-експериментальну роботу, а відтак проаналізувати її результати. Заслужують уваги виділені етапи формувального експерименту (орієнтувально-адаптаційний, накопичувальний та рефлексивний), охоплення емпіричним дослідженням широкого кола питань, спостереження за значною кількістю студентів.

В.В.Ревенчук у своїй дисертації виявила глибоке знання вже виконаних досліджень та критичний підхід до їх результатів. Значний педагогічний досвід та знання проблем навчально-виконавської практики дозволило дисертантці уміло врахувати й творчо використати здобуті наукові дані. У цьому плані її дисертація є логічним продовженням та істотним доповненням пошуків, які велися й ведуться в обраному напрямі.

Водночас – і в цьому полягає наукова новизна й теоретичне значення проведеного дослідження – вперше в системі вищої музично-педагогічної освіти дисертантка обґрунтувала методичні засади взаємодії викладача та студента у процесі навчання гри на фортепіано, розробила й експериментально перевірила методику її організації у класі фортепіано, яка основана на впровадженні у навчальний процес принципів гуманізації навчальної взаємодії, методів художньо-педагогічного спілкування та навчально-виконавської активності; виявила педагогічні умови, які забезпечують ефективну навчальну взаємодію; конкретизувала сутність поняття взаємодія викладача та студента у процесі навчання гри на фортепіано.

Достовірність висновків, на наш погляд, не викликає сумнівів. Вона забезпечується ґрунтовною теоретико-методологічною базою дослідження, використанням сукупності методів теоретичного, експериментального і емпіричного рівнів, які взаємодоповнюють один одного. Позитивним є постійне звернення дисертантки до питань методики інструментально-виконавської підготовки,

оскільки саме методика є тією сферою, де переплітаються взаємні інтереси теорії й практики професійного навчання майбутніх учителів.

Проведене дослідження є вагомим внеском у наукову розробку актуальної проблеми музичної педагогіки вищої школи, у розширення теоретичних основ професійної підготовки майбутнього вчителя музики, що сприятиме подальшим дослідженням навчальної взаємодії у класі музичного інструменту.

Результати дисертаційної роботи мають практичне значення і полягають у можливості впровадження в навчальний процес розроблених методичних рекомендацій щодо організації навчальної взаємодії викладача та студента в класі фортепіано, вдосконалення методики навчання гри на фортепіано. Матеріали дослідження можуть мати практичне застосування в діяльності викладачів фахових методик, бути використаними при розробці спецкурсів, написанні навчально-методичних посібників і програм, проведенні досліджень з актуальних проблем музичної педагогіки.

У цілому високо оцінюючи дисертаційну роботу, в дискусійному плані висловимо ряд зауважень.

У дисертації ґрунтовно описано процес організації навчальної взаємодії у класі фортепіано, аналізуються окремі приклади з навчальної практики. Але, на нашу думку, аргументація щодо того, як організована навчальна взаємодія впливала на навчально-виконавські досягнення студентів, недостатня. Узагальнення таких результатів дозволило б зробити висновки щодо впливу запропонованої автором методики саме на їх індивідуальний розвиток. Це значно розширило б межі наукового аналізу.

Друге зауваження стосується виокремлених компонентів навчальної взаємодії. У дисертації слід було б чіткіше провести думку про те, що навчальна взаємодія є синтезом різних чинників і залежить від багатьох аспектів навчально-виконавської діяльності у класі фортепіано, а не лише від мотивації, знань, ставлення до навчання, виконавської підготовки. Зокрема, на наш погляд, у дослідженні слід було виокремити емоційний компонент, оскільки емоційний фактор має велике значення у процесі організації навчальної діяльності студентів, є його невід'ємною частиною.

Наступне зауваження стосується педагогічної моделі навчальної взаємодії. Дисертантка аналізує методи, що використовуються у навчально-виконавській практиці, однак обґрунтовані інтегруючі методи художньо-педагогічного спілкування та навчально-виконавської активності, на наш погляд, недостатньо розкрито в методиці організації навчальної взаємодії.

У дисертації детальний опис рівнів ефективності навчальної взаємодії подано в додатках. На наш погляд, цей матеріал повинен логічно вписуватись у текст дисертації.

Висловлені зауваження й побажання не зменшують наукової ваги рецензованої праці й не впливають на її загальну позитивну оцінку. Цінність дисер-

тації визначається творчим підходом дисертантки до викладу актуальної проблеми музичної педагогіки, детальною розробкою основних аспектів теми, науковими результатами експериментального дослідження.

У цілому дисертація Ревенчук В.В. є закінченим самостійним і актуальним дослідженням, яке суттєво збагачує наукові уявлення щодо методичних засад взаємодії викладача та студента у процесі навчання гри на фортепіано, вносить певний вклад у теорію і практику інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики, сприяє вдосконаленню загальної концепції розвитку особистості вчителя музики. Матеріали дисертаційної роботи дістали достатнє висвітлення у науково-методичних виданнях. Автореферат повністю відбиває основний зміст дисертації.

### **3.16. Відзив на дисертаційне дослідження Ролінської Олени Григорівни «Методика застосування прийомів евристичної діяльності у фортепіанному навчанні майбутніх учителів музики» на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук за спеціальністю 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання**

Актуальність дослідження безперечна. В сучасних дослідженнях з теорії і методики навчання проглядається дефіцит наукового знання щодо застосування прийомів евристичної діяльності. Питанням підготовки майбутнього педагога-музиканта, його творчого спрямування присвячено цілий ряд досліджень, в той же час методика активізації евристичного мислення студентів ще не була предметом спеціального дослідження. Необхідність переходу від інформативних до активних форм і методів навчання із застосуванням творчого художнього пошуку зумовлюють актуальність представленого дослідження.

Авторкою чітко сформульовано категоріальний апарат дослідження: мета, завдання, об'єкт і предмет наукового пошуку.

Наукова новизна одержаних результатів не викликає сумнівів

Відзначимо насамперед теоретичну плідність наукової інтерпретації понять «евристична діяльність у музичному навчанні», «прийом евристичної діяльності», «готовність майбутніх учителів музики до евристичної діяльності», які є наслідком чітких уявлень авторки дисертації щодо специфіки евристичної діяльності та її ролі у процесі мистецької підготовки. Окреслення означених дефініцій О. Ролінською розширює межі сучасного знання щодо педагогічних вимірів застосування евристичних прийомів у музичному навчанні.

Розроблені в дисертації критерії (мотиваційний, пізнавальний, діяльнісний, оцінювальний) та рівні готовності майбутніх учителів музики до застосування прийомів евристичної діяльності дозволили об'єктивно виявити ефективність інноваційної методики використання зазначених прийомів.

В дисертації визначено комплекс евристичних прийомів, застосування яких суттєво збагачує творче спрямування професійної підготовки майбутніх учителів музики. Вважаємо, що запропоновані прийоми евристичної діяльності такі, як: виявлення суперечностей, доповнення, заміна, реконструкція відомого, художнє перебільшення, варіативне опрацювання навчального матеріалу, художня трансляція, миттєве створення, вибір кращого вирішення художньої проблеми, знаходження подібного, сприяють творчому розвитку студентів через збагачення новітніми підходами до опрацювання виконавського репертуару.

Методи активізації творчої самостійності студентів, що запропоновані О.Г. Ролінською, ефективно сприяють оволодінню евристичними прийомами діяльності і у сукупності складають систему розвитку евристичного мислення особистості. Особливо відзначимо наступні методи: педагогічної акцентуації,

індуктивного опрацювання музичного матеріалу, реверсного наведення на евристичний пошук, індивідуальної адаптації евристичних прийомів. Підкреслимо, що розроблена методика спрямована на творче опанування майбутніми педагогами виконавського мистецтва.

Вагомим внеском у теорію і практику мистецької освіти є розроблені дисертанткою педагогічні умови музичного навчання студентів за евристичним типом. Трактуючи педагогічні умови як спеціально створені обставини, що сприяють ефективному застосуванню студентами евристичних прийомів, авторка дисертації визначає найдоцільніші: сенсову орієнтацію майбутніх учителів музики у навчанні; формування постійної установки студентів на творчість; спонукання до рефлексивного осмислення результатів евристичної діяльності; поелементне введення евристичних дій у практику професійної підготовки студентів; забезпечення психологічного комфорту студентів у процесі евристичної діяльності. Визначені умови цілісно охоплюють навчальний процес від забезпечення відповідної мотивації навчання до спонукання студентів до самооцінки його результатів. Особливого значущими є підтримання позитивних здобутків студентів в їх евристично-пошуковій діяльності, опора на партнерські стосунки між викладачем і студентом, ставлення до студента як до унікальної особистості.

Заслугою авторки є розроблення нетрадиційних форм залучення студентів до евристичної діяльності: урок евристичного діалогу, арт-конференція, евристичний індивідуальний тренінг, евристичний конкурс, рефлексивний урок, евристичний хеппенінг.

Запропонована О.Г. Ролінською методика набуває завершеності, цілісної єдності і практичної дієвості також завдяки процесуальній розробці, визначенню етапів застосування прийомів евристичної діяльності у навчанні майбутніх учителів музики. Шляхом експерименту дослідниця визначає наступні етапи: етап ознайомлення студентів із евристичною діяльністю і засвоєння ними евристичних дій порівняльного характеру, етап засвоєння евристичних дій варіативно-творчого характеру, етап вправлення майбутніх учителів у застосування евристичних прийомів реконструктивного характеру і, нарешті, етап оволодіння евристичними прийомами оригінально-творчого характеру. Важливо, що логіка етапності ґрунтується на підвищенні складності евристичних дій, а також на розширенні кількості прийомів, якими студенти можуть оволодіти на рівні свідомого застосування. Заслугують на увагу рекомендації дослідниці щодо оцінювання визначених етапів як принципової схеми, що може певним чином видозмінюватись від конкретних умов, зокрема в залежності від індивідуальності студента.

Аналіз результатів експериментального дослідження підтверджують висунуту автором концепцію ефективності застосування прийомів евристичної діяльності у фортепіанному навчанні майбутніх учителів музики.

Практичне значення проведеного дослідження безперечно. Впровадження розробленої дисертанткою методики сприятиме удосконаленню професійної підготовки майбутніх учителів музики, творчому розвитку майбутніх фахівців, орієнтуванні їх до втілення евристичних засад у музично-виховній діяльності в школі. Матеріали дослідження можуть бути рекомендовані для використання у лекційних курсах з методики музичного виховання та практичних заняттях з циклу інструментально-виконавських предметів. Розмаїття форм, методів і прийомів роботи зі студентами, яке містить запропонована методика, суттєво збагачує сучасні підходи до удосконалення педагогічного процесу у вищій школі.

Вірогідності отриманих висновків і результатів дослідження сприяє науково обґрунтована методологія дослідження, використання комплексу методів, адекватних меті і завданням, експериментальна робота, зміст якої повністю відповідає вихідним теоретичним положенням дисертації, а методика проведення демонструє високий рівень володіння сучасними методами науково-педагогічного дослідження. Як позитивну рису дослідження відзначимо зв'язок між діагностичним і формувальним експериментом, що свідчить про високий рівень володіння авторкою знанням принципів проектування і проведення педагогічного дослідження.

Результати представленої роботи повно висвітлено в публікаціях авторки, автореферат дисертації втілює основні її позиції, теоретичні й методичні положення, результати дослідно-експериментальної роботи.

Загалом високо оцінюючи представлену роботу, дозволимо собі висловити деякі пропозиції і побажання, які ґрунтуються на актуальності, теоретичній і методичній результативності дослідження:

1. На наш погляд, звуження теми дисертації фортепіанним навчанням не відповідає глибині розкриття заявленої проблеми, а представлена методика застосування прийомів евристичної діяльності може бути ефективною взагалі у виконавській підготовці майбутніх учителів музики, що безперечно можна було б довести проведенням відповідного контрольного експерименту.

2. Зважаючи на теоретичну значущість дисертації, доцільніше було б перший розділ дисертації «Теоретико-методологічні засади дослідження методики застосування прийомів евристичної діяльності у фортепіанному навчанні майбутніх учителів музики» почати підрозділом «Науково-теоретичні концепції сутності та структури евристичної діяльності», а в другому підрозділі наблизити аналіз наукової літератури до теми дослідження.

3. Виникає питання, чи обґрунтованим є вважати методом, а не прийомом пізнавальної діяльності евристичного типу «довільне? переформулювання художньої проблеми», виходячи з філософського та педагогічного визначення поняття «метод». Яка думка авторки дисертації з цього приводу?

4. Демонструючи різні точки зору вчених на роль інтуїції в евристичній діяльності (А. Ейнштейна, С. Архангельського, А. Хуторського), О. Ролінська, на жаль, не коментує їх, хоча у визначенні понять «евристична навчальна діяльність майбутніх учителів музики» і «прийом евристичної діяльності» наголошує на «усвідомленому ставленні до постановки проблеми» та «усвідомленому підході до вирішення творчого завдання» (с. 178). Яке Ваше ставлення до цього питання?

5. О. Ролінська справедливо спирається на концепцію евристичної діяльності А.В. Хуторського і в методиці застосування евристичних прийомів на останньому етапі навчання студентів наближається, але, на жаль, не реалізує провідного положення зазначеної теорії про необхідність залучати особистість до вироблення власного змісту освіти. Чи можна заохочувати студентів до такого типу евристичної діяльності?

Теоретичні положення і практичні висновки, представлені у дисертаційному дослідженні, заслуговують високої оцінки, оскільки запропоновану методику вибудовано в контексті процесів трансформації мистецької освіти в соціокультурному просторі України ХХІ століття. Представлене дослідження відкриває перспективи подальшого розроблення проблем евристичної діяльності студентів у вищій школі як магістрального напрямку мистецької освіти.

### **3.17. Відзив на дисертаційне дослідження Гуральник Наталії Павлівни «Українська фортепіанна школа ХХ століття у контексті розвитку теорії і практики музичної освіти» на здобуття наукового ступеня доктора педагогічних наук за спеціальністю 13.00.01 – загальна педагогіка та історія педагогіки**

Наша доба увійшла в історію людства як складний суперечливий час, відзначений історичними катаклізмами, екзистенційною трагедією сучасної людини і водночас яскравими злетами в науці, змінами у змісті та організації освіти, новими педагогічними ідеями, наголос у яких зроблено на особистісну культуру. Цим зумовлено вихід теорії і практики освіти на антропологічну парадигму, яка відповідає концепції Національної доктрини розвитку освіти України у ХХІ ст., Законам України «Про освіту», «Про вищу освіту». Методологічним принципом освіти стає національне спрямування, виховання поваги до українських традицій у співдружності з культурами інших народів.

Розкриття будь-якого національно-освітнього феномену як історико-культурного явища потребує узгодження з прогресивною філософією культури та освіти, історією педагогічної думки (М. Бердяєв, М. Драгоманов, П. Могила, Ф. Прокопович, П. Русін, Г.Сковорода, П. Юркевич та ін.). Це визначило концепт розгляду музично-освітньої галузі та виокремлення в контексті її розвитку педагогічних надбань української фортепіанної школи (УФШ) ХХ століття.

Входження України у європейський освітній простір самостійним суб'єктом забезпечує національну самобутність музично-освітніх явищ, а також актуалізує значущість УФШ як світового надбання, детермінує введення її педагогічних досягнень до загальнонаукового обігу.

Визначення фортепіанної школи в Україні як національно-освітнього феномену ґрунтується на таких вимірах:

- історичному (збереження цілісності традицій в єдиному державному геопросторі зусиллями декількох поколінь);
- державотворчому (визнання державної єдності та незалежності України на підставі історичних віх її розбудови у 1918, 1939, 1991 рр., розкриття самобутності музичної культури, винайдення й збереження матеріалів про творчі досягнення її розбудовників);
- науково-педагогічному (підпорядкованість загальнонауковому пізнанню, урахування педагогічних ідей видатних лідерів УФШ);
- освітньому (відкриття перших українських музично-освітніх закладів);
- інтеграційному (міжнародне визнання УФШ самостійним суб'єктом).

У представленому дослідженні УФШ розглядається як категорія наукознавства, педагогіки, музичної освіти; явище культурно-освітньої традиції у державному просторі з історичною періодизацією в межах ХХ ст. і універсальними функціями; науково-теоретичний самодостатній суб'єкт базової музично-

інструментальної фахової освіти ВНЗ з науковими дефініціями та визначеними принципами; система окремих фортепіанних шкіл видатних педагогів України у полірегіональній єдності та процес їх педагогічної творчості.

Актуальність проблеми, її недостатнє висвітлення в історіографії та науковій літературі, необхідність подолання виявлених суперечностей, доцільність історико-аналітичного узагальнення педагогічної практики піаністів, традиційних підходів та їх творчого вдосконалення у діяльності наступних поколінь підтверджують актуальність дисертаційного дослідження «Українська фортепіанна школа ХХ століття у контексті розвитку теорії і практики музичної освіти».

Привертає увагу концепція дослідження своєю інноваційністю. Методологічним і філософсько-історичним концептом дослідження є комплексне застосування наукових підходів щодо цілісної системи уявлень і переконань у розкритті наукового змісту феномена «школа», педагогічного аспекту УФС, структури та функціональних складових, усвідомлення самодостатності української традиції, її інтеграції у сучасний світовий освітній простір; ствердження неподільності УФС, що спирається на національну самобутність, історичну та регіональну єдність, із самоцінністю педагогічного потенціалу видатних піаністів; обґрунтування наукового сенсу УФС завдяки системному персоніфікованому та конкретно-історичному науковим підходам, які відповідають періодам розвитку науково-педагогічної школи та УФС в історичному, культуротворчому аспектах та особистісному внеску його розбудовників.

Теоретичним концептом визначається спрямованість на гуманістичні та демократичні парадигми фахового розвитку, які реалізуються у самобутніх педагогічних технологіях; контекстність розкриття наукового змісту УФС, яка забезпечує його розгляд у процесі розвитку загальнонаукового пізнання, теорії та історії педагогіки, музичної освіти; система дефініцій, що розкриває сутність розуміння змісту, структури, функціонального комплексу, аксіологічності педагогічного компонента УФС; забезпечувалось визначення умов, чинників, засобів, критеріїв прогресивного науково-практичного школотворення, врахування сучасних педагогічних досягнень.

Практичним концептом поглиблено розуміння історичних здобутків представників УФС та доповнено зміст навчання невідомим джерелознавчим матеріалом за рахунок застосування історичних фактів, уведення до навчального процесу рукописних методичних матеріалів, окремих нотатків лідерів УФС; підвищено ефективність розкриття творчого потенціалу педагогів засобом самоідентифікації до конкретних фортепіанних шкіл у процесі вивчення їх генеалогічних дерев; уможливлено впровадження педагогічних ідей, принципів і технік оволодіння фортепіано у підготовці піаністів та подальшому розвитку УФС; передбачено творче використання розробленого проекту дослідження як базового для вивчення шкіл інших музичних галузей; оптимізовано процес підготовки фахівців за рахунок усвідомлення універсальності «фортепіано» як

еталонної дисципліни музичної освіти у єдності мотиваційних, змістових, методико-технологічних і організаційних компонентів.

Методи дослідження логічно обрані. У процесі дослідження використано комплекс взаємопов'язаних загальнонаукових, історичних, теоретичних і емпіричних методів, адекватних меті і завданням роботи.

Історичні та теоретичні методи дослідження спрямовані:

- джерелознавчий – на вивчення історичних документів (законодавчих актів, рішень освітніх установ, матеріалів з'їздів, протоколів, уставів музичних закладів); архівних джерел (рукописів, нотатків лідерів УФС, епістолярного спадку) про школотворчу та просвітницьку роботу українських піаністів, їх систематизації та застосування у музичній освіті;

- ретроспективний – на обґрунтування концептів цілісної системи переконань у розкритті наукового змісту феномену «школа», педагогічного аспекту та практичного сенсу історичних та сучасних досягнень УФС ХХ ст.;

- компаративно-історичний та хронологічний – на виявлення історичних періодів розвитку УФС у ХХ ст., визначення їх змісту, характеру закономірностей, адекватних розвитку науково-педагогічної школи, музичної освіти та надання їм відповідного статусу;

- аналітико-порівняльний – на опанування матеріалів історіографії та наукової літератури, досліджень з різних галузей пізнання, нормативних документів, методико-технологічного досвіду педагогів, виявлення стану досягнень УФС, зіставлення фактів і теоретичних позицій щодо педагогічного аспекту її розвитку;

- узагальнення – на розкриття категоріальної сутності «науково-педагогічної школи», «музичної освіти», «української фортепіанної школи», формулювання та уточнення головних положень і висновків;

- структурно-системний та генетичний – на визначення структури науково-педагогічного феномену УФС, взаємообумовленості її функціональних компонентів, з'ясування генезису історико-соціальних і творчих зв'язків суб'єктів фортепіанних шкіл.

Емпіричні методи дослідження використовувались:

- універсалізації – для визначення самодостатності фортепіанної школи у системі теорії і практики музичної освіти, усвідомлення оволодіння фортепіано базовою фаховою навчальною дисципліною;

- проектівні – для створення історико-аналітичного узагальнюючого проекту розвитку УФС та екстраполяції його на інші школи в галузі музичної освіти, творчого використання досліджених педагогічних принципів та технік лідерів у сучасній підготовці фахівців.

Діагностичні методи дослідження застосовувались:

– анкетування, опитування, тестування, спостереження – для виявлення обізнаності суб'єктів музичної освіти у педагогічних проблемах з історії розви-

тку УФС та усвідомленості власної позиції у процесах школотворення;

– статистичні – використано для з'ясування реалій динаміки розвитку УФС та математичної обробки отриманих результатів.

Треба відзначити багату джерельну базу дослідження, яку склали оригінальні видання вітчизняної та зарубіжної філософської, історичної, психолого-педагогічної літератури, матеріали періодики: педагогічні видання («Вільна українська школа», «Освіта», «Педагогічна освіта», «Сяйво», «Учитель»); музично-освітні джерела («Вісник культури і життя», «Мистецтво і освіта», «Музика в школі» та ін.), в яких висвітлювались шляхи розбудови психолого-педагогічної теорії, проблеми національного самоусвідомлення, історії української школи, окремі питання музичної освіти та виховання (музично-просвітницької практики видатних піаністів), розвитку фортепіанних методик на початку ХХ ст., що вплинули на розробку сучасних технологій на новому науково-методичному рівні.

Встановлено перспективну динаміку змісту видань від огляду подій та обговорення їх доцільності до втілення конкретних програм музичної освіти в практику; розбудови та реорганізації існуючих музично-освітніх закладів до оновлення та відкриття нових; організації огляду творчого потенціалу піаністів у виконавських конкурсах до обґрунтування нових концепцій підвищення рівня їх педагогічної компетентності; окремих самостійних методичних розробок до видання сучасних монографій, підручників, посібників тощо.

Вивчений значний обсяг архівних матеріалів та документів, що зберігаються у фондах ЦДА України (фонди 274 – Київського губернського управління); ЦДАВО України (фонди 2582 – Головного управління мистецтв національної культури); ДАМК (фонди 176 – Листування директора Київського музичного училища, Р-810 – документація навчальної частини Київської консерваторії); ІР НБУВ (фонди 50 – М. Леонтовича, 62 – К. Г. Стеценка, 138 – І. І. Слатіна, 218 – М. А. Тутковського, 221 – В. В. Пухальського); ЦДА-МЛМУ (фонди 369 – В. В. Топіліна, 426 – М. М. Старкової, 523 – Колекція М. О. Фоменка, 531 – К. М. Михайлова, 646 – Київського відділення І Р М Т, 1249 – Г. М. Беклемішева); ДАКО (Ф. 2 – Канцелярії Київського губернатора про відкриття закладів музичної освіти, Ф. 1447 – Українського товариства «Просвіта»); відділ Україніки Державної наукової бібліотеки ім. В. Короленка, бібліотек ХДПУ ім. Г. Сковороди, Інституту мистецтв ім. І. Котляревського (м. Харків); бібліотеки СудПУ ім. А. С. Макаренка, архіву бібліотеки НМАУ ім. П. І. Чайковського (загалом близько 600 аркушів), проаналізовані рукописи (понад 2 230 аркушів), монографічні наукові праці, статистичні джерела, окремі статті. Вони склали у сукупності ґрунтовний науковий матеріал, який дозволив у систематизованому вигляді з достатньою вірогідністю дослідити УФС у якості категорії загальної педагогіки та її історії.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у наступному:

Вперше здійснено цілісне наукове осмислення УФС як феномена національно-освітньої традиції України, теорії і практики загальної педагогіки і теорії музичної освіти ХХ ст., обґрунтовано методологію дослідження УФС; виявлено та обґрунтовано періоди її розвитку відповідно до історії філософсько-педагогічної думки, загальнонаукової школи, музичної освіти; встановлено відповідні тенденції і закономірності розвитку фортепіанної школи з винайденням наукових, культуротворчих, музично-освітніх, соціально спрямованих орієнтирів у їх єдності; розкрито контекстність змісту УФС, її структуру та функціональні компоненти, їх обумовленість у системі виокремлених педагогічних парадигм; розроблено авторський проект історико-аналітичного узагальнюючого дослідження здобутків УФС, що розкриває логіку їх опанування в історичному, науково-педагогічному, методико-технологічному аспектах з визначенням самоцінності педагогічної складової; виділено суб'єктний школотворчий фактор, який зумовлює обґрунтування типології наслідування педагогічних ідей лідерів УФС; узагальнено та систематизовано генеалогію творчих зв'язків з учнями видатних українських педагогів; уведено в науковий обіг і освітню практику невідомі факти особистісних надбань В. Івановського, А. Луфера, П. Луценка, Є. Сливака, М. Старкової, В. Топіліна, М. Тутковського, Ф. Якименка та інших видатних персоналій.

Уточнено теоретичні позиції щодо динамічного розвитку УФС ХХ ст. та визначені відповідні його детермінанти (інтелектуально-творчий потенціал, власний стиль діяльності, технологічна компетентність педагогів); обґрунтовано чинники відтворення УФС (інтеграційні можливості фортепіанного навчання, сучасні новації, кредитно-модульна технологія); конкретизовано понятійний апарат щодо педагогічної сутності «науково-педагогічної школи», «музичної освіти», «української фортепіанної школи»; поглиблено сукупність історичних і теоретичних знань новим інформаційним і фактологічним матеріалом, який забезпечує конкурентну спроможність фахівців з музичної освіти, та змістом авторських принципів розвитку УФС, що уможливорює подальшу позитивну динаміку її розвитку як українського національно-освітнього феномена.

Подальшого розвитку дістали наукові підходи (компаративно-історичний, предметно-історичний, аксіологічний, контекстний, персоніфікований) до вивчення педагогічних здобутків фундаторів УФС; дослідження УФС та педагогічних здобутків окремих шкіл різних галузей музичної освіти відповідно до розробленого історико-аналітичного узагальнюючого авторського проекту; визначення педагогічного аспекту виконавських конкурсів у музично-освітній практиці та розкриття його сутності як складової технологічної компетентності; положення про отримання УФС статусу самостійного науково-педагогічного, національно-освітнього явища, пролонгованого у ХХІ ст.; обґрунтування фортепіанного навчання як базового чинника музичної освіти.

Практичне значення одержаних результатів. Науково-теоретичні та концептуальні положення дослідження використані для поглиблення змісту навчання й підвищення фахового рівня педагогів; розроблені і впроваджені висновки, результати дослідницького пошуку, невідомі історичні факти введено у науковий обіг і навчальну практику для поглиблення історико-педагогічних знань та удосконалення практичних вмінь; запропонований історико-аналітичний узагальнюючий проект використано як базовий у вивченні окремих шкіл інших музичних галузей; застосовано навчально-методичний комплекс з фортепіанної підготовки для освітньо-кваліфікаційних рівнів «бакалавр» та «магістр», який об'єднує модульні програми, посібник, лекції і семінарські заняття, тестові завдання для групової та індивідуальної форм занять; поглиблено зміст курсу «Методика і педагогічна технологія оволодіння фортепіано» та розроблено – «Українська фортепіанна школа ХХ століття».

У першому розділі – «Методологічні засади розвитку української фортепіанної школи» обґрунтовано методологію дослідження УФС, визначено провідні філософські ідеї, концептуальні положення щодо сутності, наукового змісту та контекстності цього феномену.

У другому розділі – «Історичні контексти розвитку фортепіанної школи в Україні ХХ століття» виокремлено культурно-історичні події у розвитку музичної освіти за визначеними історичними періодами, розглянуто ХХ ст. як об'єкт наукової уваги з позицій розкриття періодів фортепіанної школи в Україні та її видатних персоналій.

У третьому розділі – «Теоретичні засади прогресивного розвитку Української фортепіанної школи» здійснено аналіз її теоретичних засад, визначено структуру, відповідність загальнонауковому пізнанню і педагогічним парадигмам, розкрито школотворчі чинники, інтелектуально-творчий потенціал і основні педагогічні позиції її лідерів та видатних послідовників і учнів.

У четвертому розділі – «Наукове узагальнення сучасних технологій у практиці фортепіанного навчання» конкретизовано науково-педагогічний статус УФС, представлено науково-теоретичне усвідомлення проблем музичної освіти, застосування сучасних педагогічних технологій, визначено діалектику трансформації й вдосконалення змісту фортепіанного навчання протягом століття, конкретизовано педагогічні компетенції.

У п'ятому розділі – «Шляхи прогресивного розвитку фортепіанної школи України на сучасному етапі» узагальнені експериментальні дані для визначення особистого внеску педагогів у процеси школотворення, конкретизовано кредитно-модульну технологію щодо вмотивованості на персоніфіковану музичну освіту, науково узагальнено перспективність сучасних технологій оволодіння фортепіано, визначено педагогічно доцільні вектори виконавської компетентності піаніста, подано перспективи розвитку УФС в історико-аналітичному узагальнюючому проекті.

Узагальнюючи теоретичну та практичну значущість дослідження, треба показати, як розкриті поставлені завдання.

1. На основі аналізу соціально-усталеної думки про зміст української фортепіанної школи, її категоріальну сутність, культурно-історичне призначення доведено актуальність виділеної проблеми, розкриття її розвитку як самодостатнього національно-освітнього феномену ХХ ст. Доведена складність та широка контекстність його змісту, підпорядкованість існуючим педагогічним парадигмам. Визначені та узагальнені теоретичні та практичні досягнення видатних представників УФС, які зумовлюють виокремлення педагогічного аспекту їх розгляду у самостійний предмет дослідження.

У ході розв'язання проблеми було встановлено, що педагогічна активність лідерів УФС протягом історичного розвитку забезпечувала природне поєднання традиційних методик з їх творчою трансформацією в окремих конкретних школах, які об'єднані у цілісний феномен. Педагогічні ідеї провідних педагогів отримали продовження у діяльності послідовників, забезпечуючи перспективу розвитку УФС, і актуалізувались у принципах та створених ними власних педагогічних технологіях.

У дослідженні обґрунтовано методологічні засади вивчення педагогічного аспекту УФС із застосуванням принципово нового дослідницького підходу, який забезпечує відмінність науково-теоретичного та історико-аналітичного узагальнення від усталених мистецтвознавчих засобів пізнання. Вони полягають у визнанні основних атрибутивних характеристик школотворення, підпорядкуванні умов прогресивного розвитку УФС теоретичним висновкам наукознавства та педагогічної галузі. Методологічні підходи уможливили розкриття безперечних атрибутивних складових науково-теоретичного поняття «школа»: усвідомлення значущості історичної традиції та творення нових ідей, педагогічне забезпечення передачі учням стилю науково-творчої діяльності лідера. Це дозволило визначити сутність змісту УФС як науково-педагогічного феномену та відповідні умови прогресивного школотворення згідно положень наукознавства, а саме:

- наявність науково-творчих генеративних якостей соціально-визнаного лідера;
- спеціально організоване педагогічне спілкування з метою оволодіння технологією здобуття нового знання;
- свобода творчої ініціативи учнів школи, які здатні перевершити досягнення свого вчителя.

Науковий пошук щодо розкриття поняття «школа» був підпорядкований неоднозначності її наукової сутності та широкій культурологічній контекстності, тому здійснювався на декількох рівнях узагальнення. Наукоємність методологічного, філософсько-історичного, теоретичного та практичного концептів дозволила застосувати комплекс наукових підходів щодо створення цілісної си-

стеми уявлення і переконань, визначити гуманістичні та демократичні ідеали, самодостатність української національно-освітньої традиції в світовій освітній системі та самоцінність педагогічного потенціалу видатних персоналій УФШ. Окреслення багатозначних наукових підходів дозволило представити її категорією загальнонаукового пізнання, складовою науково-педагогічної школи, поліфункціональним явищем теорії і практики музичної освіти, а також усвідомити універсальність фортепіано в якості базового музичного інструмента для художньо-естетичної освіти та виховання учнівської молоді.

2. У процесі дослідження сутності контекстів змісту загальнонаукової школи було виявлено майже повна адекватність цих смислів зі школою в музичній освіті. Така спорідненість контекстів дає підстави для усвідомлення УФШ системно підпорядкованою науково-педагогічній школі та уможлиблюється завдяки активній науково-дослідній діяльності педагогів-піаністів.

Ґрунтуючись на висновках наукознавства щодо змісту наукової школи, перспектив школотворення в музичній освіті стосовно розвитку УФШ уточнено поняття «науково-педагогічна школа», яке розглядається у двох аспектах. По-перше, як складова системи загальнонаукового пізнання, контекстну категорію, що розвивається у школотворчих факторах; по-друге, з обов'язковим урахуванням атрибутивних сутностей школи як історичної та науково-педагогічної традиції. З метою термінологічного узгодження понять з позицій самоцінності педагогічних аспекту розвитку УФШ було конкретизовано зміст поняття «музична освіта» за рахунок визначення ефективності реалізації спеціально-музичних здібностей поряд із загальними на шляху здобуття педагогічного досвіду суб'єктами школотворення.

3. У ході розв'язання проблеми проаналізовано культурно-історичні впливи стосовно розвитку УФШ у ХХ ст. і застосовано такі наукові підходи у їх синергетичних в заємовпливах: культурно-історичний, системний, особистісно-діяльнісний, персоніфікований, тематико-хронологічний, науково-педагогічний. Вони дозволили обґрунтувати та встановити змістово-діяльнісні зв'язки щодо розвитку педагогічної думки в Україні та участі представників УФШ у змінних соціально-історичних обставинах, винайти основні тенденції та закономірності.

В основу наданих періодів розвитку УФШ ХХ ст. покладено періодизацію розвитку наукової школи у наукознавстві, історії педагогічної думки, історичні періоди, представлені окремими науковцями, та реорганізація освітніх закладів і узагальнення педагогічних і культурно-історичних досягнень піаністів. В дисертації окреслено такі історичні періоди: акумулятивно-досвідний, реорганізаційно-розбудовчий, освітньо-стабілізуючий, інтернаціонально-стверджуючий, теоретико-розбудовчий та самодостатньо-український з основними ознаками їх розвитку.

Грунтовний аналіз джерельної бази дозволив виокремити декілька груп історичних матеріалів, практичне застосування яких сприяло вирішенню низки задач, з'ясуванню результативності школотворчої діяльності видатних українських педагогів, перспективності науково-педагогічних напрацювань та методичних ідей розбудовників УФС у розвитку теорії музичної освіти, ефективності особистісних і творчих зв'язків її лідерів з послідовниками у педагогічній практиці.

У ході вивчення історичних матеріалів, рукописів, періодичних видань, наукових музично-педагогічних досліджень було визначено, що освітні та культуротворчі зміни в цих періодах розвивались від накопичення досвіду, відкриття власних музично-освітніх закладів на поч. ХХ ст., через реформування музичної освіти (відкриття педагогічних інструкторських відділів у музичних закладах, 1925 р.) та культуротворчу значущість УФС (міжнародне визнання, просвітництво) до поглиблення науково-дослідної роботи піаністів (відкриття аспірантури в спеціальних музичних закладах, 1939 р.), ефективного розвитку науково-педагогічної думки, виокремлення музично-педагогічної освіти у педагогічних ВНЗ (60-ті рр.), розкриття інтелектуально-творчого потенціалу педагогів у останньому періоді (активізація науково-дослідної, педагогічної, творчої та громадської діяльності).

Визначення історичних періодів протягом ХХ ст. та відповідних здобутків, школотворчої педагогічної функції піаністів детермінують усвідомлення УФС як загальнодержавного національно-освітнього явища. Обґрунтування методологічних засад та концептуальних положень дозволили представити «українську фортепіанну школу» як категорію в структурі науково-педагогічної школи, що окрім загальних положень для обох визначень характеризується як багатокомпонентна система педагогічно-виконавських ідей піаністів, відбиває процес передачі досягнень від вчителя до учнів за умов усвідомлення історичного, національно-коректного, музично-освітнього досвіду та виникнення авторських шкіл.

4. Аналіз методологічних засад, культурно-історичних контекстів розвитку УФС дає підстави для наукового розв'язання проблем теорії і практики музичної освіти завдяки єдності та взаємодії гуманістичного, культуротворчого, соціально-освітнього вимірів, у яких розкриваються освітні парадигми УФС: особистісна, рефлексивно-когнітивна, акмеологічна, трансформативна, комунікативна, проєктивно-естетична, академічна. У синкрезисі цих парадигм уможливується узагальнення в теорії музичної освіти практичного досвіду, різних аспектів самореалізації педагога-піаніста, подальший дослідницький пошук змісту та функцій школи, а також їх перспективного розвитку. До функціональних компонентів УФС віднесено: мотиваційно-цільовий, індивідуально-лідерський, інтелектуально-творчий, комунікативний, технологічний, виконавсько-практичний.

Узагальнення педагогічних та методичних проблем історичного розвитку УФСШ уможливило обґрунтування науково-теоретичної сутності педагогічної технології творчого оволодіння фортепіано (ПТТОФ), що розуміється нами як раціонально-емоційний процес досягнення особою прогнозованого результату з метою творчого опанування музичних творів і застосування набутого художньо-технічного індивідуального піаністичного досвіду для фахової діяльності.

Спираючись на виявлені основні школотворчі фактори та їх цілісність, визначено структуру УФСШ. Зміст історико-культурного фактора полягає у розкритті музично-освітньої традиції з визначенням типів традиційного наслідування педагогічних ідей лідерів, діалогу поколінь, новітніх музично-творчих ідей, технологічних трансформацій; предметно-логічного – у продуктивному оволодінні фортепіанних творів, інтелектуальному партнерстві; соціально-психологічного – у визнанні соціумом результатів музичної освіти і виховання, наявності різних інституційних форм комунікації, прояві лідерських якостей фундаторів шкіл; педагогічного – у результативності системи вчитель-учень, вихованні чуттєво-емоційної культури, збереженні особистої самобутності.

З метою виявлення шляхів подальшого розвитку УФСШ досліджені критерії розвитку наукової школи, на основі яких були встановлені узагальнені критерії прогресивного школотворення: самостійність творчого внеску учнів, наявність взаємних музично-творчих стимулів, «власного стилю» музично-педагогічної діяльності і перевершення учнями досягнень і досконалості вчителя.

5. Доведено, що встановлений характер ідентифікації піаністів до певних поколінь окремих УФСШ впливає на відповідне усвідомлення ними шляхів її відтворення та власну педагогічну позицію. У ході дослідження з'ясовано, що майже третина педагогів (31, 6 %) усвідомлюють необхідність застосування історичного педагогічного досвіду, 56 % вважають за доцільне використовувати усталені педагогічні технології. Встановлено, що прогресивний вплив на розвиток УФСШ має мотивація на творення авторських педагогічних технік. Вона притаманна тим представникам УФСШ (12, 4 % осіб), які обізнані в історії розвитку своїх шкіл (до IV покоління), усвідомлюють цінність історичного досвіду багатьох поколінь педагогів. Відповідна мотивація надає їм впевненості у можливості становлення і перспективності власної школи.

Виявлена пряма пропорційна залежність між обізнаністю педагогів щодо історичного розвитку і потребою створення власних фортепіанних шкіл, яка дає підстави для прогнозу розвитку УФСШ.

На підставі аналізу експериментальних даних, вивчення та узагальнення історичних джерел було визначено типи традиційного наслідування педагогічних ідей лідера. Вони характеризуються визначеними якостями та розвиваються від IV типу, в якому домінує традиційний підхід (характерний для поч. ХХ ст.), до I типу наслідування, в якому пріоритетним стає самостійне визначення лідерами шляхів розвитку авторської школи.

У результаті дослідження педагогічної діяльності видатних осіб УФС ХХ ст. узагальнені, систематизовані та структуровані генеалогічні дерева фортепіанних шкіл визначних лідерів, а також їх методико-технологічні системи, які мають трирівневу будову засобів педагогічного впливу на послідовників з синкретичними зв'язками в них від загальнокультурного розвитку і виховання, педагогічного удосконалення до формування специфічних умінь і навичок.

б. В ході розв'язання поставлених завдань встановлено, що динамічність процесу розвитку УФС ХХ ст. забезпечувалась завдяки позитивному вирішенню низки суперечностей; розвитку та актуалізації наукової думки, обґрунтуванню теоретичних положень щодо поняття «школа» і практичному досвіду вивчення її здобутків у музичній освіті в нових історичних умовах; адекватності педагогічним парадигмам, що виключало невідповідність науково-теоретичних висновків стосовно змісту, структури УФС, а також її функціональних компонентів загальній педагогічній теорії.

На підставі узагальнення фортепіанної практики в системі музичної освіти встановлено, що на стабільність прогресивного розвитку УФС мали безпосередній вплив такі показники: високим рівнем досягнень музично-теоретичної науки, появою нових музичних галузей (музикологія, музична психологія, музична педагогіка, музична соціологія, музикотерапія), нових спеціальностей та спеціалізацій, а також реорганізацією освітніх установ відповідно до цих змін; осучасненням музичної освіти за рахунок досягнень світової науки, інтеграції культурно-освітніх процесів; вирішенням спеціально-музичних проблем (програми, спецкурси) завдяки балансу між традицією у фортепіанному навчанні та технологічними новаціями; особистим зростанням молоді, яка досягла значного рівня загальної культури, художньо-творчої довершеності. Протягом ХХ ст. спостерігалась динаміка зростання культурно-історичної, науково-педагогічної, національно-освітньої значущості УФС.

На шляху ефективного розвитку УФС та практичного застосування педагогічних ідей видатних лідерів у підготовці фахівців були виявлені деякі гальмуючі чинники та винайдені можливі засоби їх усунення. Серед гальмуючих чинників визначено такі: негативне ставлення педагогів до виконавських конкурсів (53,6 % осіб) і недооцінка їх значення як складової педагогічної компетентності піаністів, відсутність мотивації до педагогічної творчості, звужене уявлення про освітні перспективи кредитно-модульної технології навчання (лише 3,5 % педагогів сприймають її свідомо).

Виявлена нами недостатня обізнаність частини педагогів у сучасних науково-теоретичних проблемах музичної освіти спонукала до усунення цих гальмуючих чинників. Це передбачено шляхом поглиблення теоретичної бази прогресивного розвитку УФС з таких проблем: уведення до навчального процесу невідомих історичних фактів стосовно розвитку УФС, науково-методичної діяльності її лідерів та їх застосування на практиці, усвідомлення кредитно-

модульної технології, інтеграційних процесів у фортепіанному навчанні та наукового змісту власного стилю реалізації інтелектуально-творчого потенціалу, розкриття педагогічного аспекту виконавських конкурсів, узагальнення сучасних новітніх педагогічних технологій піаністів.

7. Виходячи з науково-теоретичної сутності змісту наукової школи було розроблено та запроваджено історико-аналітичний узагальнюючий проект, у якому педагогічні досягнення УФШ представлені діалектичною єдністю від витоків через індивідуально-лідерську трансформацію до сучасних технологій, що розвивались на тлі історичних досягнень, викристалізовувались у науково-методичній теорії та педагогічній практиці.

Авторський проект розвитку УФШ передбачає дотримання таких принципів: етнозацікавленості українською ідеєю, домінантності історичної традиції, потреби в інтелектуально-творчій активності, усвідомленні особистої відповідальності і потенційного лідерства, взаємопроникнення виконавсько-педагогічних ідей, технік і практик, аксіовідповідності професійних якостей.

З метою впровадження прогресивних ідей, надання науково-методичної підтримки представникам УФШ у розвитку інновацій виявлені шляхи удосконалення змісту і організаційних форм фортепіанного навчання в структурі музичної освіти, а саме: дотримання досягнень культурної традиції в історико-аналітичному узагальненні; розкриття інтелектуально-творчого потенціалу особи і застосування інтеграційних процесів у визначенні змісту та організації занять; урахування самотутніх якостей педагогів; застосування їх інтерпретаційних здібностей у авторських педагогічних технологіях, практиці підготовки фахівців.

Запропонований проект може стати базовим для досліджень педагогічних шкіл різних галузей музичної освіти та застосування їх результатів у практику підготовки фахівців.

Одним із засобів практичного застосування запропонованого проекту у дослідженні шкіл в музичній освіті визначено використання історичних джерел. Вірогідність результатів проведеного дослідження забезпечена вивченням масивних пластів історичних документів, архівних джерел (опрацьовано, узагальнено понад 2, 8 тис. арк.), уведенням їх частини (понад 60 найменувань), а також історичної літератури, матеріалів періодичних видань та дотичних вітчизняних і зарубіжних літературних джерел з проблем музичної освіти до навчального процесу; методологічною обґрунтованістю вихідних теоретичних положень дослідження з опорою на науково визнані філософські, культурологічні, психолого-педагогічні, музикологічні концепції; комплексною реалізацією обраних підходів і методів дослідження, що відповідають його змісту, логіці, науковому апарату; системним аналізом значного емпіричного матеріалу, визнанням його результатів музично-педагогічною спільнотою та застосуванням в практиці підготовки майбутніх фахівців.

Результати дослідження впроваджено у практику підготовки фахівців на основі навчально-методичного комплексу, що охоплює: застосування фактичного історичного матеріалу, який викладено у монографії та навчально-методичному посібнику; зміст курсів лекцій «Методика і педагогічна технологія оволодіння фортепіано» та «Українська фортепіанна школа ХХ століття»; навчальні програми, методичні матеріали для вищих та середніх навчальних закладів; практику організації наукових досліджень, використання перспективних методик та педагогічних технік у змісті індивідуальних занять з підготовки фахівців; навчальні та моніторингові тести з фортепіанного навчання.

Завдяки спільній творчій діяльності представників регіональних фортепіанних шкіл (взаємопроникненні ідей і педагогічних практик), високій духовності філософських та педагогічних поглядів видатних її представників, гуманістичному спрямуванню музичної освіти фортепіанна школа у ХХ ст. отримала державну національно-освітню характеристику – українська зі стійкою позитивною динамікою розвитку, історичною відтворюваністю, безпосереднім або опосередкованим продовженням традицій окремих лідерів у педагогічній діяльності наступних поколінь.

Проведене дослідження дозволяє сформулювати низку практичних пропозицій: розробити стандарти фахової компетентності піаністів, уможливаючи рівноправність їх позицій на європейському музично-освітньому ринку праці; використовувати основні положення та висновки дослідження у створенні відповідної методологічної бази, розробці спецкурсів з історії педагогічних шкіл, вивченні теорії та практики музичної освіти, а також техніках оволодіння фортепіано; визнати теоретичні положення запропонованого історико-аналітичного узагальнюючого проекту базовим у вивченні окремих шкіл різних музичних галузей; продовжити вивчення історичних матеріалів щодо розкриття особистого доробку інших видатних педагогів УФШ: О. Ейдельмана, Є. Сливачка, Р. Савицького, В. Івановського, В. Сечкіна, М. Фоменка та ін.

Наукове дослідження не вичерпує проблем розвитку музичної освіти та обраного педагогічного аспекту надбань української фортепіанної школи ХХ століття і засвідчує доцільність подальшої їх розробки за такими напрямками: розробка соціального аспекту школотворення за допомогою комплексу психологічних чинників щодо розкриття «взаємних стимулів» його суб'єктів; реалізація методологічного рівня викладання фортепіано на рівні фахових програмних вимог; урізноманітнення педагогічних технік творчого оволодіння фортепіано для різних вікових категорій учнів; усвідомлення школотворчої функції власного стилю науково-педагогічної діяльності до рівня створення авторських шкіл; широке застосування узагальненого історичного педагогічного досвіду розбудовників УФШ у сучасній практиці підготовки фахівців до самостійної діяльності.

### **3.18. Відзив на дисертаційне дослідження Юника Дмитра Григоровича на тему «Теорія та методика формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів» на здобуття наукового ступеня доктора педагогічних наук за спеціальністю 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання**

Представлене дисертаційне дослідження відповідає актуальним питанням сучасної наукової педагогічної думки в аспекті комунікації учня і вчителя засобами мистецтва. Музика як специфічна комунікативна система займає особливе місце в загальній структурі художньої культури та художньої комунікації. Актуальна форма буття музичного твору, тобто його функціонування в умовах реального звучання, розкриває одну з найспецифічніших ознак акту музичної комунікації, а саме: наявність у системі «композитор – слухач» такої важливої ланки, як виконавець, котрий виступає в ролі співавтора твору. Саме завдяки виконавству виявляється варіантний характер музичного твору, закладені в ньому полісемантичність, імпровізаційність та інші риси, пов'язані з неможливістю однозначної інтерпретації музичної мови. Істотною стороною системи музичного спілкування, за В. Медушевським, є матеріальні канали і матеріальні засоби комунікації. Тут мається на увазі спілкування безпосереднє і опосередковане радіотрансляцією і телебаченням. В існуючій концертній формі музикування, яка розглядається в представленій роботі, розвинулись істотні для музики відносини між учасниками комунікації: композитор і виконавець прагнуть висловитися, передати слухачам свої ідеї, думки і відчуття, але й слухач шукає у них задоволення власних інтересів, оцінюючи ступінь їх таланту і майстерності. Тоді виконавство наповнюється змістом «медіативності» у співвідношеннях музична цивілізація (професійне мистецтво) – музична культура (музичне буття). І в цій психологічній ситуації виконавська діяльність стає межею, на якій зникаються різні світи: геніальний сплеск індивіда, композиторського генія і мислительні типології великого розуму слухацької маси, яка в історично-етичній відповідальній ситуації обертається на публіку. Відбувається чародійство співмислення з епохами: з епохою творчості композитора і часу виконання твору. При зустрічі цих видів активності великого значення набуває феномен виконавської надійності музиканта. Адже швидка плинність концертного виступу, неможливість виправити гумкою і олівцем недоречність у виконанні, як це може дозволити собі композитор, ставить виконавця в складні умови оперування феноменом естрадного хвилювання. В аналогічних умовах працює і викладач музики в школі, який в класі виконує для дитячої аудиторії музичні твори і своєю виконавською майстерністю залучає учнів до сприйняття музичного мистецтва.

Дослідження Д.Г. Юника спрямоване на вивчення проблеми підготовки музикантів-інструменталістів до сценічної діяльності. Не зважаючи на наявність великої кількості праць, присвячених дослідженню проблем виконавсь-

кої майстерності майбутніх музикантів-професіоналів різного профілю і аматорів, залишаються не висвітленими теорія і практика формування виконавської надійності музиканта, адже відсутність зазначеної якості унеможливорює комунікативну функцію музичного мистецтва. Заради збереження свого єства – служіння художньому спілкуванню, виконавське мистецтво, подібно до стародавнього бога Протея, невпізнано змінює свій зовнішній вигляд у таких несхожих явищах, як fuga Баха, п'єса Веберна або Скорика. Кожна культура, субкультура, культурний пласт, кожний тип і жанр музики характеризуються своїм виконавським стилем і потребують виконавської надійності музиканта. Отже, недостатність наукової розробки і потреба сучасної практики мистецької освіти, спрямованої на формування креативної особистості, здатної до самовдосконалення та самореалізації, зумовлюють доцільність дослідження зазначеної проблеми.

Актуальність дисертації Д.Г. Юника полягає у творенні цілісної концепції формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів та технології їхньої підготовки до сценічної діяльності, зорієнтованої на синкретичну єдність сенсорно-інтелектуального процесу сприйняття, пізнання, виконання й оцінки музичного твору, слухового, художнього, розумового, психофізіологічного і рефлексивного компонентів. В цьому відношенні дисертаційне дослідження Юника Д.Г. складає актуальне надбання педагогіки в аспекті методології і методики аналізу виконавської надійності як інтегративного духовного феномена виконавця, його особистісної властивості, набутою в процесі цілеспрямованої музичної діяльності. Вважаємо, що цілісність і системність методології, представленої в дисертації Д. Юника, повністю відповідає концептуальним положенням філософії, психології і педагогіки щодо розвитку особистості як активного суб'єкта діяльності, культурології і мистецтвознавства про взаємозумовленість функціонування соціальних, культурних і художніх процесів у суспільстві, методики музичного навчання в аспекті духовного і професійного формування майбутнього спеціаліста в галузі мистецької освіти.

Д.Г. Юником науково обґрунтовано новий підхід до розв'язання проблеми підготовки музикантів-інструменталістів до сценічної діяльності, основу якого складає бездоганна якість підготовки концертної програми, розвинута здатність до саморегуляції процесів сприймання, переробки й відтворення музичної інформації та високий ступінь сформованості завадостійкості до негативної дії стресорів.

Переконливим практичним підтвердженням обґрунтованих автором теоретико-методологічних положень формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів є проведена автором діагностично-пошукова робота (другий розділ дисертації). Особливої уваги заслуговує застосування пошукового експерименту. Власне обрання такого виду експерименту у дослідженні дозволило дисертантові визначити фактори, що впливають на педагогічний

процес формування означеного феномена і виявити дійові методи та прийоми запам'ятовування музичної інформації, корекції виконавської діяльності під час уявного створення інтерпретаційної моделі музичних творів та її сценічної реалізації, вдосконалення завадостійкості музикантів-інструменталістів.

Вірогідність результатів діагностично-пошукової роботи аргументується методологічним і теоретичним обґрунтуванням її вихідних положень, належною репрезентативністю отриманої інформації, тривалими масовими експериментами з охопленням не лише вітчизняних, а й зарубіжних виконавців, математичною обробкою кількісного та якісного аналізу експериментальних даних з висвітленням як позитивних, так і негативних наслідків, можливістю відтворення експериментів у нових умовах та зіставленням їх результатів з даними, окресленими в дисертаційній роботі.

Заслугує на особливу увагу розроблена дисертантом методика цілеспрямованого формування виконавської надійності у музикантів-інструменталістів, яку автор розмежовує на чотири фази: становлення, розвиток, удосконалення та закріплення. Інноваційним і науково обґрунтованим є зміст кожної фази. Він базується на концептуальних теоретико-методичних засадах формування виконавської майстерності митців музичного мистецтва і на виявлених під час пошукових експериментів методах та прийомах досягнення художньої результативності виконавської діяльності. Зокрема, першу фазу зорієнтовано на становлення означеного феномена у період ознайомлення з матеріалом музичних творів, другу – на його розвиток під час поетапного чи цілісного типів роботи над музичними творами, третю – на цілеспрямоване вдосконалення досягнутого рівня результативності гри у процесі безпосереднього репетиційного програвання музичних творів, а четверту – на закріплення виконавської надійності музикантів-інструменталістів передконцертними, концертними та післяконцертними емоціогенними умовами сценічних виступів.

У четвертому розділі дисертації на основі вихідних положень запропонованої методики цілеспрямованого формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів представлено чотири групи алгоритмів. Структуру першої групи алгоритмів склала система послідовної сукупності відповідних виконавських дій та міркувань, спрямованих на становлення означеного феномена під час цілісного попереднього та поглибленого ознайомлення з матеріалом музичних творів, їх стилем та емоційно-образним змістом, другої – на його розвиток завдяки якісному запам'ятовуванню матеріалу і автоматизації виконавських дій з метою утворення стійкої виконавсько-інтерпретаційної моделі музичних творів, третьої – на вдосконалення досягнутого рівня сформованості виконавської надійності інструменталістів планомірною підготовкою до інтерпретації музичних творів в емоціогенних умовах майбутніх сценічних виступів. Важливо, що основу третьої групи алгоритмів складає формування чотирьохвекторної спрямованості завадостійкості, де перший вектор забезпечує

уникнення дезорганізуючого впливу стресорів на перебіг діяльності, другий – його нівелювання, третій – витримку дії сильних, раптових й тривалих емоційних подразників, а четвертий – успішність чинення їм опору. Структуру четвертої групи алгоритмів склала система послідовної сукупності відповідних виконавських дій та міркувань, спрямованих на закріплення досягнутого рівня виконавської надійності музикантів-інструменталістів у день прилюдних виступів.

Таким чином, аналіз теоретичних та експериментальних результатів дослідження дозволяє стверджувати, що представлена робота містить наукову новизну, яка має теоретичне значення для подальшого розвитку:

- теорії та методики музичного навчання шляхом вирішення проблеми формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів, зокрема майбутніх учителів музики;

- базових засад опрацювання музичних творів, що виражаються у глибокому усвідомленні їх художньо-образного змісту;

- педагогічних засобів впливу на внутрішнє управління процесом уявного створення виконавсько-інтерпретаційної моделі музичних творів та її реалізації;

- психолого-педагогічного обґрунтування теорії музично-виконавської діяльності.

Позитивно оцінюючи досягнуті Юником Дмитром Григоровичем теоретичні та практичні результати дослідження, вважаю за потрібне звернути увагу на окремі дискусійні моменти представленої роботи:

1. Бажано було б ґрунтовніше розглянути комунікативну функцію виконавського мистецтва для доведення актуальності дослідження формування виконавської надійності. Адже саме виконавська надійність сприяє ефективності функціонування системи «композитор – виконавець – слухач».

2. В умовах розвитку інформаційно-комп'ютерної цивілізації XXI ст. доцільно визначити трансформацію виконавської діяльності музиканта відповідно до використання технологій цифрового запису, монтажного компонування звукозапису саундтрежисером, появи нової системи музичної комунікації «композитор – слухач». Поряд з цим, особливої значущості набуває «живе» виконання, можливість його порівняння з бездоганним аудіо записом видатного артиста і відповідно підвищення вимог до концертного виступу, а також до виконавської надійності музиканта на естраді.

3. Вважаємо, що більш коректним для визначення специфіки музично-виконавської діяльності, критеріїв та мікропоказників надійності буде «відтворення метро-ритмічної структури і емоційної виповненості мелодико-ритмічної лінії в характері і стилі виконуваного твору» замість «метро-ритмічна точність відтворення малюнків конфігурацій нотних текстів» і «точність виконання звуковисотних нотних авторських позначень», запропонованих автором дисертації на с. 117. Це зауваження особливо стосується діяльності інструменталістів-

струнників та інтерпретації музичних творів романтизму і постмодернізму. В цьому контексті значно більше приваблюють визначені автором дисертації умови прояву завадостійкості музикантів-інструменталістів такі, як: «емоційна виповненість мелодико-ритмічних ліній в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку», «адекватний відклик на палітру звучання музичного матеріалу та сценічну ситуацію» (с. 268), відтворення «нотних та звукових конфігурацій, що не допускає перекодування інформації» (с. 342) відповідно до теорії інформації.

4. Виникає також питання, як співвідноситься запропонований автором цікавий творчий метод роботи над музичним твором, як: «продумати і відпрацювати варіанти імпровізації в характері та стилі як окремо взятих епізодів, так і творів загалом» (с. 300) з вимогою «математичної» точності виконання?

5. Ефективність розробленої методики формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів перевірялась автором дисертації у навчанні учнів дитячих музичних шкіл та студентів ВНЗ усіх рівнів акредитації (с. 339). Які вікові особливості формування виконавської надійності і психофізіологічних механізмів регулятивної діяльності виявлені експериментатором? На жаль, цих даних немає в дисертації і авторефераті, хоча є зауваження щодо оволодіння дітьми методами і прийомами регуляції локусу контролю, що виявились непосильними і призвели до руйнації слабо натренованих виконавських дій учнів ДМШ (с. 406).

6. В якому співвідношенні знаходяться поняття «виконавська майстерність» і «виконавська надійність» музикантів-інструменталістів?

Але окремі дискусійні положення не знижують позитивного враження від дисертаційного дослідження, яке заслуговує високої оцінки. Робота є самостійно виконаним, логічно побудованим, завершеним науковим дослідженням, результати якого вирішують важливу теоретико-методичну проблему підготовки музикантів-інструменталістів до сценічної діяльності. На особливу увагу заслуговує інноваційна авторська методика формування виконавської надійності музиканта. Представлена робота відкриває подальші перспективи дослідження проблем формування професійної майстерності музикантів, вивчення музичного виконавства як феномена комунікації в інформаційному просторі сучасного суспільства.

### **3.19. Відзив на дисертаційне дослідження Козир Алли Володимирівни «Теорія та практика формування професійної майстерності вчителів музики в системі багаторівневої освіти» на здобуття наукового ступеня доктора педагогічних наук за спеціальністю 13.00.04 – теорія і методика професійної освіти**

Актуальність проблеми удосконалення підготовки майбутніх учителів музики до педагогічної діяльності на рівні їх професійної майстерності відповідно до сучасних європейських вимог Болонської декларації набуває особливого загострення в умовах модернізації національної системи вищої освіти і забезпечення освітянських кадрів високою якістю інтегрованих знань.

Зацікавленість держави у вирішенні даної проблеми визначається тим, що вчитель музики виступає як збирач, пропагандист і носій національної культури взагалі, та творів дитячого національного мистецтва зокрема, яке є основоутворюючою складовою духовного збагачення підростаючого покоління. З цієї позиції визначення основних рис і характеру побудови теоретичних та методичних засад професійної підготовки майбутніх учителів-фахівців музичної освіти як складової культурологічних процесів є своєчасним та актуальним.

Різномасштабність і багатоплановість дослідження теорії та практики формування професійної майстерності майбутніх учителів розглядалась багатьма корифеями науки вітчизняного музично-педагогічного напрямку, що докладно проаналізовано в дисертаційному дослідженні А.В. Козир, але саме розгляд даної проблеми з позиції акмеологічного підходу, в якому вчитель музики представлений професіоналом-майстром нової формації, визначає актуальність даної проблеми і потребу реалізації її в педагогічній практиці вищої школи мистецької освіти.

Метою роботи є розробка, обґрунтування й експериментальна перевірка концептуальної моделі та практичної організаційно-методичної системи формування професійної майстерності майбутніх учителів музики в умовах багаторівневої освіти. Така мета і визначає загальні концептуальні принципи побудови дисертаційного дослідження.

Дисертація має струнку логічну побудову, що надає досить чітке уявлення про міру її наукової новизни і ступінь вирішення провідних завдань. У дисертаційному дослідженні чітко визначено категоріальний апарат. У п'яти розділах дисертації (кожний має п'ять підрозділів) викладені основні теоретико-методологічні та практично-методичні позиції автора.

Найбільш істотними науковими результатами, що містяться в дисертації і мають теоретичне та методичне значення є:

1. Розробка концепції формування професійної майстерності майбутніх учителів музики, яка розглядається автором як багатоаспектний процес,

спрямований на підготовку вчителя, здатного до досконалого, бездоганного і нестандартного виконання мистецько-педагогічної діяльності. Смысловим ядром цього процесу виступає акмеологічна стратегія, сутністю якої є спрямування навчання на досягнення студентами найвищих результатів у психолого-педагогічній та музичній підготовці, формування їхнього прагнення до ідеального виконання завдань художньо-виховної діяльності серед школярів. Формування професійної майстерності студентів в умовах багаторівневої освіти ґрунтується на засадах: системно-цілісного, особистісно-психологічного, діяльнісно-творчого, аксіологічного, професійно-педагогічного та акмеологічного підходів, як методологічних орієнтирів досліджуваного явища. Серед зазначених, особливу роль відіграє акмеологічний підхід як провідний чинник досягнення студентами найвищого рівня професіоналізму.

Заслугою дисертантки є розробка концептуальної моделі, яка охоплює систему принципів формування професійної майстерності майбутніх учителів музики, а саме: національної спрямованості, соціокультурної відповідності, музично-фахової цілісності, інтенсифікації, індивідуалізації та проєктивності; теоретичного обґрунтування змісту і послідовності модульно-рейтингових блоків навчальної діяльності (адаптивно-спрямовуючого, верифікаційно-компетентнісного, експертно-оцінного і креативно-прогностичного) та професіографічного моніторингу.

2. На основі теоретичного визначення сутності означеного феномену автором розроблена компонентна структура професійної майстерності, майбутніх учителів' музики, що полягає у взаємозв'язку мотиваційного, компетентнісного, критично-рефлексивного, креативного та діяльнісно-вольового компонентів, що системно охоплюють її зміст. І відповідно до розроблених змісту і структури професійної майстерності у майбутніх учителів музики, дослідницею визначено наступні групи критеріїв, а саме: орієнтаційно-спонукальну, пізнавально-компетентнісну, експертно-аналітичну, творчо-креативну, комунікативно-управлінську, в єдності яких явно простежується намагання автора цілісно охопити досліджуване явище. На особливу увагу заслуговують такі з них, як міра розвитку умінь аналітично-критичного оцінювання мистецьких явищ; ступінь здатності до рефлексивно-смыслового оцінювання педагогічних ситуацій; міра здатності до самоконтролю за процесом власних мистецьких і педагогічних дій; міра здатності студентів до варіативного опрацювання музичного навчального матеріалу; схильність студентів до опанування інноваційними технологіями в музично-виховній роботі, зокрема, з роботі з дитячими хоровими колективами; міра здатності до створення креативного середовища для взаємного творчого збагачення суб'єктів педагогічної взаємодії, які в теорії музично-педагогічної освіти не знайшли належного визнання, і на практиці використовуються недостатньо.

Представлені групи критеріїв та показників є змістовними, такими, що дійсно дають можливість визначити з їх допомогою рівень сформованості професійної майстерності майбутніх учителів музики.

На відміну від існуючого підходу до перевірки і контролю якості освіти майбутніх учителів музики автором запропоноване введення об'єктивно-професіографічного моніторингу індивідуальної, групової й колективної навчальної діяльності студентів та магістрантів, спрямованої на акмеологічне зростання та динаміку якісних змін основних компонентів їх професійної майстерності.

3. У дисертації представлено оригінальну поетапну методику формування професійної майстерності майбутніх учителів музики, яка ґрунтується на максимальному наближенні навчальної діяльності студентів до умов шкільної, зокрема, хорової практики та передбачає дотримання певної послідовності. Оптимальний перебіг процесу формування професійної майстерності студентів передбачає послідовний перехід від проблемно-пізнавального етапу через етап практичної трансформації набутих знань та вмінь до проєктивно-творчого.

Дисертаційне дослідження відзначається високою практичною цінністю. Результати дисертації мають широку сферу їх використання у розробці навчальних програм, методичних розробок та рекомендацій з питань професійно-педагогічної підготовки для викладачів та студентів у вищих закладах освіти музичного профілю різних рівнів акредитації. Практичне значення становлять: навчально-методичні посібники для викладачів, студентів і магістрантів музично-педагогічних факультетів та інститутів мистецтв, рекомендовані до впровадження науково обґрунтованих теоретичних положень й отриманих експериментальних результатів у освітній процес вищих мистецьких навчальних закладів; методичні рекомендації з основ фахової майстерності для магістрантів інститутів мистецтв педагогічних університетів, де домінуючими є концептуальні підходи й поетапна методика формування професійної майстерності; спецкурс «Основи фахової майстерності викладачів мистецьких дисциплін», спрямований на мотиваційне спрямування студентів до роботи з творчими шкільними колективами та до оволодіння механізмами професійної майстерності.

Вірогідність і аргументованість результатів дослідження забезпечується методологічним і теоретичним обґрунтуванням його вихідних позицій; музикознавчим та психолого-педагогічним аспектами; використанням комплексу взаємопов'язаних методів, адекватних об'єкту, предмету, меті та завданням дослідження; пролонгованою дослідно-експериментальною роботою (1997–2008 рр.); результатами кількісної та якісної експериментальної перевірки розроблених методичних рекомендацій; позитивними наслідками впровадження у навчально-виховний процес інститутів мистецтв й музично-

педагогічних факультетів педагогічних університетів розробленого навчально-методичного комплексу.

Висновки до розділів та загальні висновки дисертаційного дослідження є ґрунтовними, вони свідчать про виконання поставлених завдань дослідження.

Результати дослідження слід рекомендувати:

- вищим навчальним закладам мистецької освіти з метою удосконалення навчально-виховного процесу та розробки концепції формування професійної майстерності майбутніх фахівців;
- загальноосвітнім школам та школам мистецтв з метою впровадження інноваційних методів музичного навчання школярів;
- закладам підвищення кваліфікації музично-педагогічних кадрів й дистанційної освіти з метою ознайомлення з сучасними прогресивними методиками у сфері мистецької освіти.

Основні положення дисертації повно відображено у 50 публікаціях автора.

Відзначаючи наукову вартість і практичну значимість дисертаційного дослідження А.В. Козир, слід однак висловити ряд зауважень та побажань:

– розкриваючи теоретико-методологічні засади формування професійної майстерності вчителів автором зроблений детальний історико-педагогічний аналіз витоків Стародавнього Світу, шумерських шкіл, тощо. Цікаво було б дізнатися, чи є правомірним такий глибинний аналіз;

– у II розділі дисертації диригентсько-хорові Дисципліни визначені як центральна ланка музично-фахової підготовки майбутніх учителів музики до продуктивної професійної діяльності. З цього приводу виникає питання, чому саме акцентується диригентсько-хоровий цикл дисциплін і як це можна розглядати у світлі відомого вислову Б.В. Асаф'єва про те, що вчитель музики має бути поліфункціональним (регентом, етнографом, музичним теоретиком тощо);

– бажано було б у дослідженні ширше висвітлити напрями творчого втілення прогностичних ідей зарубіжного досвіду у вітчизняну теорію і практику;

– на наш погляд, доцільно було б акцентувати увагу на діяльнісно-творчому підході до формування професійної майстерності майбутніх учителів музики;

– у III розділі дисертаційного дослідження докладно висвітлені інноваційні технології формування професійної майстерності майбутніх учителів музики. Доречно було б детально зупинитися на тому, як саме вони впроваджуються у навчальний процес вищої школи багаторівневої мистецької освіти;

– враховуючи багаторічний педагогічний досвід роботи зі студентами автора дослідження, доцільно було б використати у дисертації більше конкретних прикладів.

Однак зазначені недоліки не впливають на загальну позитивну оцінку дисертаційної роботи, якій притаманні оригінальність, безсумнівна наукова новизна, високий теоретико-методологічний рівень, глибина підходів до визначення сутності та змісту професійної майстерності майбутніх учителів музики, комплексність та ґрунтовність дослідно-експериментальної роботи.

Дисертаційне дослідження Алли Володимирівни Козир «Теорія та практика формування професійної майстерності вчителів музики в системі багаторівневої освіти» є серйозним дослідженням, у якому вперше розроблено і обґрунтовано теоретико-методологічні засади формування професійної майстерності майбутніх учителів музики у системі багаторівневої освіти у акмеологічному вимірі. Результати дисертації містять наукову новизну, мають суттєве значення для розвитку мистецької освіти, висвітлюють перспективи розвитку теорії і методики професійної освіти.

### **3.20. Відзив на дисертаційне дослідження Куненко Людмили Олександрівни «Теоретико-методичні засади інтеграційної спрямованості музичної освіти молодших школярів з порушеннями зору» на здобуття наукового ступеня доктора педагогічних наук за спеціальністю 13.00.03 – корекційна педагогіка**

Сучасний етап модернізації масової й спеціальної освіти зумовлений стратегічним курсом держави на забезпечення однаковим доступом до якісної освіти всіх громадян і дітей різних категорій відповідно до європейської соціокультурної динаміки. Гуманістична парадигма сучасної освіти переорієнтовує навчальні заклади на розвиток головних людинотворчих сфер особистості – формування її духовності, розкриття творчого потенціалу, накопичення естетичного досвіду та проектування віддалених життєвих планів.

Визначальною ознакою сучасної системи освіти є інформаційна глобалізація культурного життя в різних її галузях і ланках, підготовка шкільної молоді до вільної орієнтації в інформаційному просторі та культурно-освітній комунікації. Це вимагає розвитку високого рівня освіченості, розвинених інтелектуальних здібностей та інтегративних знань і вмінь, мобільності в усвідомленні й диференціації великого потоку інформаційних повідомлень, використання в практиці сучасних педагогічних технологій навчання.

Тому актуалізується проблема якісного засвоєння знань та їх систематизації, осмислення та довгостроковості збереження в пам'яті навчальної інформації за допомогою використання такої прогресивної технології як міждисциплінарна інтеграція. В умовах спеціального початкового музичного навчання ця технологія спрямована на оновлення, поглиблення, розширення художньо-культурологічного знання за рахунок об'єднання змісту різних видів мистецької діяльності, де музика займає домінуючу позицію, збагачуючи формування художньої картини світу. Враховуючи освітньо-пізнавальні труднощі дітей з порушеннями зору, проблема музичного навчання цієї категорії учнів набуває особливої значущості.

Пропонована дисертаційна праця є першим дослідженням у тифлопедагогіці, що обґрунтовує інтеграційний напрям початкового навчання музики дітей з порушенням зору.

У дисертації переконливо аргументується актуальність обраної проблеми. Автор зосереджує дослідження у рідчизні нового перспективного напрямку розвитку теорії і методики музичного навчання з акцентуванням корекційно-компенсаторного та адапційно-реабілітуючого потенціалу музичного мистецтва, з використанням вітчизняного і світового наукового знання в галузі тифлопедагогіки. Відсутність праць, що визначають теоретико-методологічні засади інтеграційної спрямованості початкової музичної осві-

ти дітей з порушенням зору, обертається прогалинами у практиці музичного виховання зазначеної категорії школярів.

Автор чітко сформулювала об'єкт і предмет дослідження, визначені в роботі мета і завдання зумовлені нагальною потребою теорії і практики початкового музичного навчання. Переконаливо представлена авторська концепція дослідження, що ґрунтується на законах діалектичної єдності та інтегрованого взаємозв'язку явищ і законів світу як цілісної системи, що свідчить про значний науковий потенціал автора дослідження, широке коло її наукових інтересів, характеризує як досвідченого науковця і педагога-методиста.

Л.О.Куненко виявила глибоке знання та ерудицію в галузі досліджуваної проблеми. Нею проаналізовано 577 джерел, в т.ч. біля 40 іноземними мовами. Методологічний, теоретичний та історичний матеріал представлений у великому обсязі аналізом літератури з різних галузей науки: філософії освіти та філософії музики, природничонаукової, історико-соціальної, музично-педагогічної, тифлологічної, етнопедагогічної тощо, які віддзеркалюють основні концептуальні положення і сучасні наукові досягнення та складають теоретико-методологічні засади інтеграційної спрямованості початкової музичної освіти дітей з порушеннями зору. Комплекс базових підходів в дослідженні, віднайдених автором (гуманістичний, катамнезно-антропологічний, корекційно-компенсаторний, особистісно-евристичний, рефлексивно-діяльнісний, інкультуративний, аксіологічний) забезпечує системний характер запропонованої методики музичного навчання дітей. Визначення методологічних засад інтеграційної спрямованості початкової музичної освіти дало можливість автору обґрунтувати її як феномен естетичної і художньої культури, як явище, що здійснює позитивний вплив на гармонізацію особистості дитини з вадами зору.

Спираючись на теоретичну і практичну доказовість фундаторів дитячої музичної педагогіки, Л. О. Куненко розкриває значення дитячого фольклору у формуванні гармонійно розвиненої особистості, її високої духовності, визначає фольклор як акумулятор національних традицій початкового музичного навчання та віддзеркалення його інтеграційної функції в сучасній педагогіці.

Фундаментальність дослідження підтверджується ретроспективним аналізом паралелі культурного онтогенезу України і стародавньої Греції та впливом античного культурного феномена на розвиток вітчизняної системи музичної освіти. Використання компаривістського підходу в дослідженні надав змогу автору виявити той факт, що антична система естетичного виховання є однією з основ української музичної педагогіки.

Виявлений Л.О.Куненко історико-соціальний генезис музикування сліпих та їх освіти визначає історичні підвалини дослідження, розкриває ево-

люційний шлях зародження, становлення і розвитку музичного навчання сліпих відповідно до історико-соціальної періодизації, яка укладається в шість основних еволюційних періодів. Музична освіта осіб з вадами зору розглядається у контексті культурно-історичного розвитку України на всіх зазначених періодах.

Проведений автором аналіз теорії і практики початкової музичної освіти дітей з вадами зору показав, що організація музичного навчання в умовах необхідності компенсації порушених зорових функцій та особливостей сприймання музичної інформації учнями потребує спеціальної методики навчання. .

Відповідно до завдань корегування виявлених недоліків освітньо-виховного процесу в спеціальних школах-інтернатах автором розроблений зміст структурних компонентів початкової музичної освіти учнів з порушеннями зору, критеріально-рівнева система оцінювання та оригінальна методика діагностування та моніторингу рівня сформованості музичної компетентності дітей.

Л.О.Куненко визначені і науково обґрунтовані принципи (загальнопедагогічні, естетичного виховання, спеціальні – перманентного педагогічного моніторингу і навчального співробітництва), дидактичні й методичні засади інтеграційної спрямованості початкової музичної освіти учнів з порушеннями зору, на які необхідно спиратися в умовах забезпечення корекційно-компенсаторного навчання.

Розроблені Л.О.Куненко державний стандарт і програми з музики початкової освіти дітей з порушеннями зору (підрозділи 4.4 і 4.5) можна розглядати як вагомий внесок дослідниці в практику музичного навчання школярів зазначеної категорії.

В основу представленої Л. О. Куненко інноваційної модульно-ейдетичної моделі структурування навчального матеріалу на уроках музики (підрозділ 4.6) покладено тематично-образне укладання змісту початкової музичної освіти, що забезпечує адекватне сприймання навчальної інформації на уроках музики дітьми із зоровими вадами.

Як інновацію автора можна розглядати введення в навчальний процес уроків музики в спеціальних школах-інтернатах для дітей з вадами зору музикотерапевтичного блоку для забезпечення нормалізації психофізичного стану дітей та створення «зони психологічного комфорту», що разом з гедоністичними функціями музичного мистецтва забезпечує навчання із задоволенням.

Аналіз отриманих результатів формувального експерименту засвідчив позитивну динаміку зростання рівнів сформованості початкової музичної освіти у дітей з порушеннями зору.

Найбільш істотними науковими результатами дослідження, що мають теоретичне і практичне значення, є:

1. Розробка концепції інтеграційної спрямованості музичної освіти молодших школярів з порушеннями зору, що ґрунтується на засадах інтеграції змісту мистецьких міждисциплінарних знань, розкриває її семантичну – понятійно-сміслову сферу як типу інтеграції. Наукове обґрунтування отримало тлумачення початкової музичної освіти дітей з порушеннями зору. Розробка методологічних засад інтеграційно спрямованої початкової музичної освіти сприяло визначенню її як феномена естетичної культури особистості, як багатофункціональне і багаторівневе утворення, котре забезпечує формування музичної компетентності і духовний розвиток дитини.

2. Відкриттям автора є розроблена нею модульно-ейдетична модель інтеграційно спрямованої початкової музичної освіти школярів з порушенням зору та поетапна методика її опанування, що складається з наступних етапів: синкретично-діагностичного, мотиваційно-організаційного, репродуктивно-евристичного, діяльнісно-компетентнісного, інтеграційно-культурознавчого. Доведено доцільність структурування кожного уроку музики з чотирьох взаємопов'язаних блоків (арт-терапевтичного, розвивального, музичноосвітнього і інтеграційно-культурознавчого), що сприяє здійсненню інтеграційній спрямованості початкової музичної освіти дітей з порушенням зору. Ефективність запропонованої поетапної методики підтверджена результатами експериментального дослідження.

3. Розкрито особливості гармонізації особистості дітей з порушенням зору, їх різнобічного розвитку завдяки використанню різних видів впливу: оздоровчо-релаксаційних, пізнавально-розвиткових, музично-діяльнісних, інтеграційно-культурознавчих, естетико-виховних, корекційно-компесаторних. Доведено, що дитячий фольклор у музичному вихованні зазначеної категорії дітей є засобом впровадження національних традицій і віддзеркаленням «інтеграційної функції культурної парадигми» сучасної педагогіки.

4. На основі проведеного історико-теоретичного дослідження розвитку музичної освіти сліпих визначена її історична періодизація і виявлена антична паралель культурного онтогенезу національної системи естетичного виховання в Україні і давньої Греції.

5. Дисертаційне дослідження відзначається високою практичною цінністю, що забезпечується розробленими автором програмно-методичними матеріалами та методичними рекомендаціями з навчального предмету «Музичне мистецтво» (на основі Державних стандартів) для навчання дітей з порушенням зору. Впровадження в практику спеціальних шкіл запропонованої методики показало її ефективність і отримало позитивну оцінку.

Проведене дослідження накреслює перспективи подальшого вивчення проблем музичного виховання і навчання дітей з вадами фізичного і розумового розвитку.

Вірогідність і аргументованість результатів дослідження забезпечується методологічним і теоретичним обґрунтуванням його вихідних позицій; використанням комплексу взаємопов'язаних методів, адекватних об'єкту, предмету, меті та завданням дослідження, результатами кількісної та якісної експериментальної перевірки запропонованої методики; позитивними наслідками впровадження у навчально-виховний процес спеціальних шкіл розробленого методичного комплексу. Всебічний аналіз проведеної науково-дослідної роботи Л.О.Куненко підтверджує достовірність отриманих результатів.

Про вагомість внеску Людмили Олександрівни в теорію і методику музичного навчання, в корекційну педагогіку свідчать її 72 науково-методичні праці (загальним обсягом 110,5 др. арк.).

Таким чином можна зазначити, що докторська дисертація Куненко Людмили Олександрівни за актуальністю, науковою новизною, змістом, обґрунтуванням основних наукових положень, їх експериментальною перевіркою, оформленням результатів дослідження відповідає вимогам ВАК України.

Незважаючи на загальну позитивну оцінку докторської дисертації, хочемо зробити деякі зауваження і побажання, а саме :

1. У підрозділ 1.2. «Музична освіта – естетична складова художньої культури зорово депривованої особистості молодшого шкільного віку» автор особливу увагу приділяє розгляду гедоністичної, евристичної і корекційної функцій музичного мистецтва, можливо було б корисно для тифлопедагогічної практики детальніше розрити значення також інших функцій музичного мистецтва.

2. У третьому розділі дисертації представлена значна кількість таблиць. Недоцільним є повний повтор кількісних результатів у таблицях в процесі порівняльного аналізу констатувального і формувального етапів дослідження. Таблиці можна скоротити за рахунок їх узагальнення.

3. У підрозділі 3.2 аналізується рід праць, в яких розкривається багатофункціональний вплив музикотерапії на психічний стан дітей із зоровими порушеннями, а у формувальному експерименті дослідником використовуються музикотерапевтичні блоки, в основі яких покладені комплекси музичних вправ оздоровчого, релаксаційного і стимулюючого характеру (Д. Кемпела, З.Матейової, Є. Рогова, В. Петрушина та ін.). На нашу думку, цікаво було б визначити ступінь музикотерапевтичного впливу на дітей даної категорії, включивши даний аналогічні вправи до комплексу діагностичних методик.

4. У підрозділі 5.2 дисертації на другому і третьому етапах формувального експерименту автор знайомить дітей з деякими емоційними станами людини – сумом, спокоєм, радістю та їх пантомімічними проявами і словесними еталонними характеристиками. Бажано було детальніше описати їх прояв у дітей даної категорії;

5. Враховуючи досвід автора щодо апробації результатів дослідження в Польщі, варто було висвітлити проблеми тифлопедагогіки даного напрямку і розкрити способи їх реалізації в Польщі, порівнявши вітчизняну та зарубіжну практику організації початкової музичної освіти.

6. Цікаво було б також дізнатися думки автора щодо інших важливих проблем тифлопедагогіки, які можна вирішувати та корегувати розвиток дітей з фізичними вадами засобами музики.

Висловлені зауваження й побажання не знижують теоретичної і практичної значущості роботи, яка заслуговує в цілому високої оцінки.

### **3.21. Відзив на дисертаційне дослідження Хижної Ольги Петрівни «Теоретико-методологічні та методичні засади підготовки майбутніх учителів до забезпечення основ мистецької освіти учнів початкової школи» на здобуття наукового ступеня доктора педагогічних наук за спеціальністю 13.00.04 – теорія та методика професійної освіти**

Основною проблемою, що об'єднує пошуки вчених різних країн, є проблема гуманізації освіти. Це пов'язано з еволюцією сучасних філософських поглядів, згідно з якими центром наукової картини світу стає людина з її пошуками смислу життя, свободи вибору, самоактуалізації, творчості, способів управління власним розвитком. Гуманізація освіти передбачає процеси як інтеграції, так і диференціації, тобто засвоєння прогресивного зарубіжного досвіду і збереження та розвиток власних національних освітніх надбань і традицій, високий рівень яких визнаний у всьому світі.

Тенденція злиття та інтеграції людства за багатьма найважливішими життєвими аспектами була зображена В.І.Вернадським у його концепції ноосфери і поліетносфери. Ноосфера трактувалась вченим як сфера взаємодії природи і суспільства, в межах якої розумна людська діяльність є визначальним чинником розвитку. У взаємодії «макрокосмос – мікрокосмос»

В.І.Вернадський надавав великого значення як геополітичним процесам, так і етнонаціональним вимірам.

Входження української вищої освіти в європейський простір є важливою і багато в чому вирішальною складовою загального процесу європейської інтеграції України. Приєднання України до Болонського процесу, спрямованого на створення спільного європейського освітнього простору, стає потужним поштовхом до позитивних системних змін у вищій освіти України, зокрема у таких сферах, як автономія університетів, створення загальноєвропейської системи критеріїв і методів оцінки рівнів освіти, розвиток програм і проєктів, що поєднують навчання, дослідження і практику.

Проблема мистецької освіти молодого покоління завжди була однією з важливих у річищі суспільної думки. В цьому контексті аналіз підготовки вчителів до забезпечення основ мистецької освіти учнів початкової школи як соціокультурного феномену, здійснений у дисертаційному дослідженні О.П.Хижної, видається нам актуальним, своєчасним, теоретично і практично значущим.

Приваблює в дослідженні контекст локалізації мистецької освіти в полотні культури. Дослідниця розглядає процес підготовки майбутніх вчителів до забезпечення мистецької освіти учнів початкової школи в умовах глобалізації та інформаційної революції, трансформаційних процесів, що відбуваються в Україні, аналізує причини зниження уваги до мистецької освіти учнів початкової школи, показує загрози заміщення духовного прагматичним, масовим, вуль-

гарно-демократичним, обґрунтовує шляхи та засоби формування готовності майбутнього вчителя початкової школи до художньо-педагогічної діяльності в суперечливій атмосфері мультикультурного освітнього простору.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в українській педагогічній науці розроблено концепцію підготовки вчителя до забезпечення основ мистецької освіти учнів початкової школи на інтеграційних засадах вивчення предметів мистецького циклу у трьох аспектах: методологічному, теоретичному і практичному. Важливо відзначити, що методологічний концепт передбачав взаємозв'язок і взаємодію сучасних наукових підходів: культурологічного, герменевтичного, синергетичного і акмеологічного. Теоретичним концептом визначалася система дефініцій, покладених в основу визначення сутності, змісту та структури підготовки вчителя до забезпечення основ мистецької освіти учнів. Особливо важливим це виявилось у розкритті феномену культури художньо-педагогічної діяльності. Значущим є наявність у дослідженні практичного концепту, завдяки котрому була забезпечена перевірка ефективності структурно-функціональної моделі формування готовності студентів до художньо-педагогічної діяльності і доведена практична значущість дослідження.

У дисертаційному дослідженні О. П.Хижної репрезентована оригінальна цілісна концепція підготовки майбутніх вчителів до забезпечення основ мистецької освіти учнів початкової школи в умовах вищих педагогічних закладів, яка розгортається в логічній послідовності сходження від абстрактного до конкретного: від висвітлення системного характеру феномену художньо-педагогічної діяльності, через аналіз чинників, механізмів, етапів підготовки майбутніх учителів початкової школи, зрештою, виходячи на сформованість готовності студентів до художньо-педагогічної діяльності, яка безперечно є важливою складовою здатності випускника до здорової конкуренції на ринку праці. У сукупності весь цей пошук дав змогу авторці сформулювати закономірності та специфічні принципи процесу підготовки вчителів до забезпечення основ мистецької освіти учнів початкової школи – принципи, на які доцільно спиратись сьогодні для оптимізації навчально-виховного процесу у вищих закладах педагогічної освіти.

Виявлення авторкою двох груп закономірностей природно зумовлено об'єктивно-суб'єктивним характером процесу підготовки до художньо-педагогічної діяльності. Так першу групу склали сім дихотомічних закономірностей, які виражають певний порядок системи, виявляють тенденції її розвитку та принципи функціонування: консервативності – перетворення, статичності – динаміки, адаптивності – автономності, впорядкованості – спонтанності, раціональності – ірраціональності, самостійності – залежності, інваріантності – варіативності (с. 322 дисертації). Друга група закономірностей, що виявлена авторкою, стосується конкретних завдань формування культури художньо-педагогічної діяльності студентів, а саме: активним включенням до художньо-

творчих дій, розвитку особистісної та професійної рефлексії, заглибленням у художній світ феноменів мистецтва.

О.Хижна визначила принципи підготовки вчителя до забезпечення основ мистецької освіти учнів початкових класів, розвиваючи загальнопедагогічні принципи, які привносять особливе бачення авторкою процесу художнього розвитку студентів. Відзначимо деякі із запропонованих принципів: духовності, мультикультурності, інноваційності, інтегративності, креативності, діалогізації, інструментальності, інформатизації, комплементарності та принцип створення художньо-педагогічного середовища.

Як важливий внесок у теорію і методіку професійної освіти треба засвідчити визначення авторкою теоретико-методологічних засад підготовки майбутніх учителів до забезпечення основ мистецької освіти учнів початкових класів, які полягають у гуманізації, екологізації, інтегративності, інноваційності, аксіологічності, діалогізації, особистої зорієнтованості, мультикультурності і професійно-педагогічного спрямування. Особливо треба відзначити вінайдені дисертанткою професійно-педагогічні спрямування теоретико-методологічних засад мистецької підготовки майбутнього вчителя початкових класів. Це стосується розуміння усвідомлення соціокультурних функцій обраної професії, державного статусу вчителя початкових класів у суспільстві, опанування культури художньо-педагогічної діяльності вчителя.

До суттєвих науково-практичних результатів та новизни дослідження треба віднести розроблення, теоретичне обґрунтування та експериментальну перевірку авторкою структурно-функціональної моделі підготовки майбутніх учителів до забезпечення основ мистецької освіти молодших школярів. Важливо відзначити, що представлена модель забезпечує взаємозв'язки мотиваційно-цільового, змістового, діяльнісно-процесуального та контрольного-оцінювального компонентів у цілісній структурі мистецької підготовки вчителів початкових класів. В моделі представлена мета, зміст, структура, функції, закономірності, принципи, методичне забезпечення підготовки студентів. Вперше визначені особливості змістового насичення професійної підготовки як сукупності окремих структурних поліфункціональних елементів, які забезпечують поетапну інтеграцію в комплексні кваліфікаційні уміння. В основу моделі покладений взаємозв'язок мети, завдань, принципів, змісту, ефективних методів та прийомів, серед яких треба виокремити як оригінальні і ефективні: тренінг фантастичного мислення, метод проектів, прийоми наративізації, гіпертекстуальності, розвивального дискомфорту і т.і.; а також форм створення художньо-педагогічного середовища таких, як майстер-класи, майстерні, світлиці, галереї та ін. Важливо, що апробація представленої моделі підтвердила її ефективність. Доведено, що найбільш доцільним способом розробки і побудови змісту мистецької підготовки студентів є блочно-модульний спосіб структурування навчального матеріалу, котрий відповідає європейським стандартам організації

навчального процесу у ВНЗ. Новизна запропонованої моделі полягає в можливості здійснювати інтеграцію змісту навчальних дисциплін мистецького циклу, подавати його як цілісну систему для подальшого формування майбутніми викладачами у дітей художнього мислення, мистецьких уявлень і навичок. Отримані результати впровадження моделі підготовки студентів до художньо-освітньої діяльності в початковій школі дозволили авторці достовірно і доказово сформулювати систему умов ефективності її функціонування, яка включає загальнопедагогічні, естетико-психологічні та організаційно-методичні.

Заслугове на увагу розроблена авторкою технологія підготовки вчителя, яка виступає засобом втілення концептуальної та практичної основ цілісної педагогічної системи. Взаємодія художньої діяльності в різних видах мистецтв (образотворчого, театрального, музичного, танцю, поезії, архітектури і дизайну), педагогічної, альтернативної і сучасної інформаційно-комунікативної діяльності характерна для запропонованої технології, яка створює реальні умови для розкриття художнього потенціалу студента.

Важливо відзначити, що операційна характеристика технології підготовки вчителя полягає в конкретизації етапів, провідних завдань і методів з урахуванням освітніх потреб учасників навчально-виховного процесу. Основним завданням першого адаптаційно-орієнтаційного етапу стало формування стійкої мотивації до художньо-педагогічної діяльності, когнітивно-збагачувальний етап характеризувався формуванням цілісної системи науково-теоретичних, методологічних та прикладних художньо-педагогічних знань, діяльнісно-технологічний – розширенням сфери евристичної діяльності, інтеграційний – формуванням поліфункціональних художньо-педагогічних умінь, які забезпечують готовність майбутнього вчителя організувати творчу діяльність у реальних умовах навчання молодших школярів. Отже засвідчуємо, що авторкою представлена оригінальна система технології підготовки студентів до творчої художньо-педагогічної діяльності в початковій школі.

До важливих позитивних рис дослідження, що складають його новизну, відносимо удосконалення змістових характеристик процесу підготовки майбутніх учителів до забезпечення основ мистецької освіти учнів початкової школи через визначення потенціалу предметів мистецького циклу, педпрактики і науково-дослідної роботи, а також введення цікавого інноваційного авторського курсу «Теоретико-методологічні основи і технологія підготовки вчителя до забезпечення основ мистецької освіти учнів початкової школи», що є фактично модульною програмою для студентів спеціальності «Початкове навчання» з додатковими спеціалізаціями «Музика» та «Образотворче мистецтво» (див. Додатки. – С. 469–506 дисертації). Особливої уваги заслуговують у представленій програмі критерії і показники оцінки навчальних досягнень студентів, що загалом сприяє удосконаленню системи контролю знань та вмінь майбутніх учителів.

Надзвичайно багато раціональних зерен міститься у висловлених авторкою наукових судженнях, які мають дотичне відношення до аналізованого предмету дослідження. Так, у дослідженні О. П.Хижної піднімається проблема формування культури художньо-педагогічної діяльності майбутнього вчителя, яка розглядається авторкою як особистісне утворення, що опосередковує залежність між ефективністю діяльності майбутнього вчителя і його спрямованістю на вдосконалення свого професійного рівня, міру, на основі якої можна оцінювати діяльність у цій галузі.

Взагалі дисертаційну роботу О.Хижної відрізняє дуже ретельне ставлення до категоріального апарату, що демонструє професійну ерудицію авторки та оригінальність її наукового мислення. Так відмітемо визначення таких понять, як: «професійно-педагогічна підготовка вчителя» (с. 42), «художньо-педагогічна діяльність» в проєкціях філософського і психолого-педагогічного знання (с. 95, 108), «готовність майбутнього вчителя початкової школи до художньо-педагогічної діяльності» у складі компонентів соціально-комунікативного, рефлексивно-аксіологічного, дослідницького і креативно-конструктивного (с. 228) та доцільне введення понять «художньо-педагогічне середовище» (с. 177) з умовами його створення, а також відзначена вище «культура художньо-педагогічної діяльності» (с. 135).

Як позитивне треба відзначити, що всі теоретичні положення дисертації ретельно перевірені авторкою в процесі проведення дослідно-експериментальної роботи, висвітленню ходу і результатів якої присвячені фундаментальні підрозділи дисертації «Ефективність процесу підготовки вчителів до забезпечення основ мистецької освіти учнів початкової школи» і «Аналіз ефективності впровадження структурно-функціональної моделі підготовки майбутніх фахівців до забезпечення основ мистецької освіти учнів початкової школи» (с. 361–447).

Достовірності результатів дослідження сприяла розроблена авторкою система критеріїв, показників і рівнів сформованості готовності студентів до художньо-педагогічної діяльності в початковій школі як прояву їхньої професійної компетентності. Експериментальна перевірка динаміки формування готовності майбутніх учителів до забезпечення основ мистецької освіти учнів на змістовому і операційному рівнях об'єктивно підтвердила ефективність запропонованої О.Хижною моделі. Якісна і кількісна обробка результатів формувального експерименту довела достовірність гіпотетичного припущення щодо необхідності впровадження структурно-функціональної моделі в підготовку майбутніх учителів початкової школи до художньо-педагогічної діяльності. Про це свідчать, зокрема, дані щодо підвищення кількості респондентів системно-творчого і конструктивного рівнів готовності після четвертого етапу в експериментальних групах у 5,15 рази, а в контрольних – у 3,16.

Отже, підсумовуючи все викладене, підкреслимо, що наукова значущість дослідження полягає в обґрунтуванні теоретико-методологічних та методичних засад підготовки вчителя до забезпечення основ мистецької освіти учнів початкової школи в умовах мультикультурного, глобалізованого суспільства. Ентропія інформаційного пізнавального простору сучасної вищої освіти зростає настільки, що непересічним стає завдання оптимізувати процес професійної підготовки на засадах гуманізації, інтегративності, аксіологічності, індивідуалізації пізнавальних можливостей. Тут інтеграція духовно-пізнавального простору виступає головним ресурсом оптимізації підготовки майбутнього фахівця до художньо-педагогічної діяльності.

Різні способи осягнення світу (філософія, психолого-педагогічні науки, мистецтво) дають можливість багатомірного бачення проблеми. Саме тому сучасною провідною тенденцією пізнавального процесу є інтеграція. Таким чином, окресливши різні підходи щодо розвитку інтеграційних процесів у педагогіці, авторка підійшла до визначення процесів інтеграції в мистецькій освіті. Адже мистецька освіта учнів початкової школи як частина загальної культури людини відображає у своєму змісті сучасні тенденції розвитку наукового пізнання.

Одне з найважливіших завдань гуманітарної, зокрема мистецької освіти, на думку О.П.Хижної, – дати осмислене, живе, конкретно-емоційне і особистісне відчуття власної причетності людини до світу. Це відповідає сучасним освітнім тенденціям щодо зміни ролі викладача в навчально-виховному процесі, який при такому підході до мистецької освіти стає не лише носієм знань, «власником істини», – він один з учасників діалогу, який викладає не певну суму фактів, а свої міркування щодо них, запрошуючи до подібних міркувань інших учасників діалогу.

Діалогове мислення, яке є метою такого інтегративного міждисциплінарного підходу, сприяє формуванню нової світоглядної позиції, що ґрунтується на визнанні різноманітності світу, багатогранної складності соціокультурних процесів. У цьому контексті особливе значення мають дисципліни мистецького циклу, адже зміст сучасної гуманітарної освіти найбільшою мірою зорієнтований на забезпечення оптимального балансу між локальним і глобальним.

Мистецький твір є діалогічним за своєю природою. Простежити особливості цього діалогу, побачити, як через діалог творів мистецтва відбувається діалог культур, – одне з найважливіших завдань сучасної підготовки майбутніх вчителів до забезпечення мистецької освіти учнів початкової школи, її актуальна соціокультурна місія.

О.Хижна акцентує той незаперечний факт, що загальний рівень змін в освіті передбачає інтеркультурність освітнього процесу. А в цьому сенсі актуальною стає роль підготовки студентів до забезпечення основ мистецької освіти учнів початкової школи, в процесі якої вчитель формує певну метамову –

полікультурний код, який дозволяє не заблукати у безмежжі культур, полегшує і збагачує життя в світі багатоманітних зв'язків епох.

Дисертація О.Хижної накреслює подальші перспективи досліджень в напрямках: обґрунтування інтеграції мистецтв в системі художньо-педагогічної підготовки як фактору системного мислення фахівців початкової школи за різними освітньо-кваліфікаційними рівнями – бакалавр, магістр, а також новою кваліфікацією – менеджер початкової школи.

Практичне значення одержаних результатів дослідження полягає в тому, що визначені інваріантна та варіативна складова програми підготовки майбутніх учителів до художньо-педагогічної діяльності, умови її реалізації; розроблена і впроваджена технологія підготовки студентів до забезпечення основ мистецької освіти учнів початкової школи; розроблений спецкурс «Теоретико-методологічні основи та технологія підготовки вчителя до забезпечення основ мистецької освіти учнів початкової школи», ефективність впровадження якого доведена в дисертації; розроблений навчально-методичний комплекс вивчення мистецьких дисциплін та спецкурсу. Доречно відзначити ґрунтовність та комплексність методичних рекомендацій щодо виконання курсових, дипломних та магістерських робіт з проблем художньо-творчого розвитку учнів молодших класів.

Вірогідність і аргументованість одержаних результатів дослідження забезпечується методологічною обґрунтованістю, використанням комплексу методів, тривалим терміном дослідно-експериментальної роботи (1999–2007 рр.), результатами експериментальної перевірки з поєднанням якісного і кількісного аналізу, репрезентативністю вибірки і статистичною достовірністю показників, позитивними наслідками впровадження у навчально-виховний процес вищої школи навчальних програм і методичних рекомендацій.

Позитивно оцінюючи роботу О.П.Хижної в цілому, разом з тим варто вказати на деякі суперечності у даному дослідженні та висловити побажання.

1. Для висвітлення актуальності дисертаційного дослідження авторка формулює ряд суперечностей, вирішення яких, на її думку, сприятиме підвищенню конкурентоздатності вчителя початкової школи на ринку праці у руслі входження системи вищої педагогічної освіти України в європейський освітній простір. З одного боку, названі суперечності охоплюють широке коло проблем, які мають досліджуватися, і окремі з них виходять за межі підготовки майбутніх вчителів до забезпечення мистецької освіти учнів початкової школи. А з іншого, – дещо перебільшується роль педагогічних дисциплін у формуванні особистісно-професійної компетентності вчителя початкової школи.

2. Зазначаючи як позитивне намагання авторки подати розтлумачення всієї використаної нею наукової термінології, що подекуди нагадує сучасний філософсько-педагогічний словник, побажаємо дисертанці наблизити тлумачення основних понять до теми свого дослідження та його специфіки. Так у

підрозділі 3.3. «Відбір та структурування змісту підготовки до забезпечення мистецької освіти учнів початкової школи» (с. 272–278) у висвітленні теоретичних аспектів розробки спецкурсу майже немає посилань на зміст і конкретизацію використаних загально теоретичних положень у запропонованому спецкурсі.

3. Недостатньо уваги в роботі приділено аналізу та використанню сугестивних та арт-терапевтичних художньо-педагогічних технологій.

4. Є певні зауваження стосовно форми представлення результатів дослідження. Авторка, на наш погляд, дещо грішить описовістю стилю викладення, недооцінюючи аналітичні конструкції. Замало в роботі також схематичних зображень результатів дослідження, які дозволили б представити їх більш наочно та компактно.

5. Намагаючись досягнути достовірності результатів експериментальної роботи, що вважаємо позитивним, О.Хижна проводить формувальний експеримент додатково у ВНЗ культури, зокрема в Національній музичній академії ім.П.І.Чайковського (варіант «В» – с. 370), але у висвітленні ходу експерименту в підрозділі 4.3.3. «Впровадження художньо-педагогічної підготовки за варіантом моделі «В» (с. 399–405) показаний процес застосування технології підготовки фахівців до художньо-педагогічної діяльності лише з студентами КНУКіМ. Цікаво було б почути від О.Хижної особливості проведення формувального експерименту та аналізу його результатів у НМАУ ім.П.І.Чайковського, виходячи з специфіки професійної підготовки фахівців у консерваторіях.

6. У тексті дисертаційної роботи інколи має місце цитування без вказівки на джерело та деякі інші стилістичні недоречності.

Однак наведені зауваження не впливають на загальне позитивне враження про виконане О.П.Хижною дисертаційне дослідження. Загалом можна констатувати, що дисертаційне дослідження О.П.Хижної охоплює цілісний процес самостійної комплексної науково-дослідної роботи, який включає всі її стадії: від ідеї, розробки концептуальних основ до широкого впровадження результатів дослідження у практику роботи вищих педагогічних закладів освіти. Висновки й положення, сформульовані в дисертації, вносять вагомий вклад у теорію й методика професійної освіти.

Наукове видання

**Шульгіна Валерія Дмитрівна,**  
доктор мистецтвознавства, професор

**Яковлев Олександр Вікторович,**  
кандидат історичних наук

**Сучасна інтерпретація теорії культури,  
мистецтва і освіти в українській науці  
(2005–2012 рр.)**

*Текст друкується в авторській редакції  
Комп'ютерна верстка Л. В. Цивільова*

Підп. до друку \_\_\_\_\_. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Папір др. апарат.  
Друк офсетний. Умовн. др. арк. \_\_\_\_\_. Облік.-вид арк. \_\_\_\_\_. Зам. \_\_\_\_\_. Тираж 300.

---

Видавець і виготовлювач  
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв  
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9.  
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи  
ДК № 3953 від 12.01.2011.