

ВІДГУК
офіційного опонента
на дисертацію **ЄРЕМЕНКА ЄВГЕНА ВІКТОРОВИЧА**
«НОВІ ХУДОЖНІ РЕАЛЬНОСТІ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ:
ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ»
на здобуття наукового ступеня доктора філософії
за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»
(02 «Культура і мистецтво»)

Дисертація Євгена Єременка справляє враження фундаментального і, водночас, гостро актуального дослідження, котре, з одного боку, узагальнює численні багаторічні дискусії щодо визначення провідних та найбільш широких стильових тенденцій розвитку мистецтва (так званих стилів культури), з іншого – виробляє нові критерії вивчення музичної творчості у її найближчих – за часом та національною приналежністю – взірцях, суттєво оновлює не лише естетичні, а й аналітичні підстави дослідження творчості українських композиторів сучасної доби.

Дане дослідження дозволяє уточнювати й саме поняття сучасності, виходячи зі змісту та інтерпретативної сутності досліджуваних музичних артефактів, при цьому не втрачаючи причетності до історичного методу, оскільки усі музичні феномени та їх стильові підґрунтя оцінюються у досить широкому історичному контексті, причому не лише художньої творчості, а й гуманітарної думки, мистецької діяльності.

Одним з ключових чинників інноваційного характеру та теоретичної глибини дослідження видається поєднання та наскрізна, впродовж усього дослідження, *взаємодія категорій інтерпретації та практики*, що іноді є очевидною, оголошеною та обговорюваною, іноді виконує функцію невидимої, але відчутної «дискурсивної режисури», але завжди спрямована на відкриття специфічної природи та смислових (образно-семантичних) призначень пошуків та досягнень сучасних творців музики, насамперед українських. Тому не меншої методологічної ваги набуває й поняття практики

– композиторських практик, що постають особливими *інтерпретативними реальностями*, як для самих митців, так і для досвіду національної культури, у цілому.

Враховуючи те, що поняття художньої (музичної) реальності є все ще досить новим для українського музикознавства, дисертація Є. Єременка набуває суттєвої предметно-методичної новизни вже на етапі постановки основних завдань та аргументації загальної логіки дослідження. Особливо підсилює враження концепційної оригінальності, навіть *наукової сміливості*, зіставлення дефініцій постмодерну та метамодерну, що відбувається вже у постановці мети роботи та *«працює» як теоретичне знаряддя*, причому по всьому ходу дослідження, виступаючи головним дискурсивним важелем, сприяючи уточненню та оновленню змісту кожної з цих метастильових категорій, як постмодерну, так і метамодерну. Тим самим дисертант дозволяє розуміти сутність того, що відбувається у сучасній художній, зокрема музичній, реальності, як перехід від одного великого етапу розвитку мистецької свідомості до іншого, причому контури й минулого, й майбутнього постають вельми розпливчастими, нестійкими, але саме тому й потребують особливої уваги та аналітичної, засобами вивчення конкретного музичного матеріалу, перевірки.

Задля цієї перевірки у роботі створюється потужня методологічна платформа, така, що виходить далеко за межі конкретного хронологічного періоду та артефактного матеріалу, тобто є ширшою за конкретні «музичні реальності», але дозволяє обґрунтовувати явище й поняття художньої реальності як загальногуманітарне, таке, що відкриває нові й досить далекі перспективи розвитку музикознавчого дискурсу.

Турбота про останній, тобто про музикознавчий дискурс, відчувається майже на кожній сторінці дисертації, породжує поняття *дискурсивності*, яке, як думається, покликане вказувати на важливість, доречність та оперативність певної категорії, введеної до словесно-теоретичної площини роботи. З цієї точки зору, усі провідні поняття дисертації Єременко відзначені

високою дискурсивністю, особливо поняття естетичного, художнього та музичного, що також утворюють нову дефінітивну єдність, висвітлюються на новому рівні епістемологічного аналізу. Втім було б ще краще, якби дисертант уточнив доцільність застосування поняття дискурсивності у тексті роботи, тобто пояснив власне розуміння (інтерпретацію) цього терміну, тим більше, що йдеться не лише про суто музикознавчий, а й про оновлений мистецтвознавчий, естетико-гуманітарний дискурс та його концептуальні здатності, які є принципово важливими в умовах сучасної соціокультурної кризи.

Питання про кризові явища та способи їх долання, зокрема про трагічні події сучасної української історії, хоча й не педалюються спеціально, але просвічують крізь текст роботи, зумовлюючи її авторський етос, надаючи їй додаткової важливої морально-оцінної якості. Особливо це відчувається, звісно, при зверненні до творчості українських композиторів, до їх програмних творів, зокрема написаних безпосередньо в останні роки, тобто тих, що постають інтерпретацією трагедійних воєнних подій, а музика яких є музика засобом протесту – вираження незгоди з приниженням людської природи та дегуманізації суспільного життя.

Вже у першому, теоретико-методологічному, розділі роботи – завдяки уважному вивченню та дуже вдалому парафразису значного кола естетико-філософських, культурологічних, мистецтвознавчих ідей, продуктивних положень, закладаються необхідні онтологічні та екзистенціалістські виміри тих *людських практик*, які свідчать про найкращі творчі начала в людині та людській спільноті. У цьому сенсі, на нашу думку, дане дослідження вповні відповідає вимогам сучасної праксеології, більш за це, дозволяє спрямовувати праксеологічні підходи до сфери музичного мистецтва, зокрема до галузі музичної (композиторської) інтерпретації, взагалі дозволяє глибше оцінювати процеси інтерпретації в музиці як такі, що завжди розраховані на певні практичні результати, пов'язані з широким ціннісним розумінням *практичної результативності*.

Важливість першого Розділу дисертації підсилюється ще й тим, що у ньому позиціонуються, як окремі, водночас міцно поєднані між особою, дві основні «стильові реальності» – постмодерну та метамодерну, і кожна з них отримує розлоге та майже всебічне, з точки зору наявного знання, визначення, водночас нову системну дискурсивну цілісність. Взагалі постановка питання про «зрощення» зсередини, майже «родинну єдність», пост- та метамодерну видається принципово важливим кроком у бік розуміння природи метамодерну. Не менш суттєвим та відповідним до художньої реальності постає й те, що постмодерн сьогодні потребує розгляду з позитивних естетичних та соціокультурних точок зору, тобто потребує «художньо-естетичного виправдання» – причому у світлі метамодернових досягнень. Дисертація вповні переконливо доводить, що все те, що ми сьогодні в змозі сказати про метамодерн, такою ж мірою торкається й долі постмодерну...

Більш за це – створювані у другому та третьому Розділах роботи характеристики «музичних реальностей» сучасних українських композиторів підтверджують думки щодо злиття симптоматики пост- та метамодернового призначення у сучасній композиторській поетиці, у сучасній культурній дійсності, коли метамодернові екзистенціали постають, скоріше, як деяке ідеальне майбутнє, горизонт позитивних очікувань, а постмодернові – утримують поблизу суворой реальності теперішнього...

Слід також додати, заради повноти відображення усіх, запропонованих дисертантом, новацій, що у роботі вперше пропонуються поглиблені та досить розгалужені аналітичні нариси творів О. Безбородька, С. Луньова, В. Польової, М. Шалигіна, створюється більш розгорнутий «творчий портрет», вивчаються тексти камерної сюїти для струнних і трьох фортепіанних концертів У. Бекірова. При цьому Є. Єременко наголошує, що, попри певну стильову єдність, «кожен із композиторів має свій онтологічний та екзистенційний досвід, свою власну індивідуальну мову, стиль, завдяки яким митці «вбудовуються» у буття та презентують свою творчість світові.

Тому й виникають різноманітні художні реальності як певні практики, які на наш час інколи важко класифікувати за жанрово-стильовими та композиційними ознаками» (див. 25 дис.). Власне, це й дозволяє, по-перше, запроваджувати поняття «музичні практики», тобто змінювати у визначенні одиницю на множину; по-друге, вказувати на неодномірність, плюралістичність й навіть певну еклектичність (рандомність) художньої практики у сфері музичної творчості, що якраз і є ознакою збереження постмодернної свідомості в умовах перехідного праксеологічного періоду.

Водночас варто зауважити, що й в однині поняття музичної реальності отримує виважене та обгрунтоване визначення, котре базується на узагальненні підходів до естетичної та художньої реальності, як самодостатніх категорій, але таких, що здатні продовжуватися у видових поняттях. Уточнити та специфікувати музичну реальність допомагають поняття про чуттєвість та предметність; про цілісне буття, що наповнене духовно-ціннісним змістом; її розуміння як певного тексту – смислоносія та «системи хронотопів», а головне – як поєднання звучних та незвучних смислів, що створюють певну «рухливу» картину світу, виявляючи множинність прочитання різноманітних контекстів, демонструючи, за У. Еко, «твір у русі», врешті-решт, переростаючий у гіпертекст (див. про це: с. 36-37; 38-39).

Тому можна погодитися з Є. Єременком, що «музика... стає Великим Текстом всієї багатовікової культури, що у своїй цілісності поєднує різноманітні світосприйняття і світовідчуття сучасних композиторів із світосприйняттям і світовідчуттям композиторів інших історичних епох, етнічних та національних культур тощо» (с. 63 дис.), але лише тоді, коли адресувати ці слова рівною мірою представникам і пост-, і метамодерну (адже це спільна риса двох даних типів музичного мислення).

Такою ж мірою рівно важливими для обох епохальних метастилів стають явища гри, інтертекстуальність та похідні від неї прийоми, полістилістики, стильовий плюралізм – універсалізація стильових прийомів,

нарешті полістилізм (див. сс. 53–63). Особливо показово те, що усі ці дискурсивні позиції виникають на основі конкретних взірців композиторської інтерпретації, характеризують реальний досвід сучасних українських майстрів музики, тобто мають визначене текстологічне підґрунтя.

Як досить автономні стильові характеристики, що придбають наскрізне значення для різних «музичних практик», розглядаються «український сучасний неофольклоризм» (від с. 66) та явище нової простоти, що, дійсно, стає магістральним для сучасної композиторської та виконавської інтерпретації, може вважатися категоріально базовим у багатьох відношеннях (див. с. 68).

У роботі пропонується дуже цікавий та верифікований з багатьох точок зору підхід до вивчення «нової простоти»; це словосполучення вже перестало сприйматися як концептуальна метафора, отримало практичне вкорінення у композиторській поетиці. Особливо цікавим видається той зв'язок нової простоти з природою метамодернової практики, який виявляють дослідження М. Севериної, яка зауважує, що обидва ці явища звернені до чуттєвості / чутливості / відчуття» («*sensibility*») або, якщо говорити точніше, – «структури відчуття» («*structure of feeling*»), причому «відчуття набагато більшого, ніж думки, – це візерунок імпульсів, стримувань, тонів» найделікатніших і найменш відчутних частинах нашої діяльності» (див. с. 77-78); отже – це той стан, коли людина нібито сумує за самою собою – за найвищим та найліпшим образом самої себе...

У дисертації цілком справедливо зауважується, що з появою естетики та поетики «нової простоти» вона сприймається як спільне гасло, докладається майже до усіх композиторських технік, вказує на утворення нового музичного метанаратива, відкриває шлях новій універсальності, новій канонічності, новій щирості, новій сакральності, новій сентиментальності і так далі – тобто йдеться саме про нові душевні якості та духовні здатності, про феномен «внутрішньої людини» в його ідеальному розумінні. Водночас

розширюються уявлення про феномен стилю взагалі – як авторського стилю, котрий свідчить про «різнобарв'я можливостей композиторів пізнавати світ та продукувати новітні смисли, новітні художні реальності у своїй творчості.

Нова універсальність музичного метамодернізму сучасних композиторів ХХІ століття не обмежує митців в їх практиках у виборі композицій, стилів, жанрів; вони використовують весь архів людських знань, планетарний досвід, що свідчить про появу епістемологічного стилю в музичній творчості» (див. 81-82).

Надзвичайно широкий розгляд явища нової простоти, з залученням, здається, усіх можливих літературних першоджерел, дозволяє дисертанту діставатися висновку, що цей напрям поєднує композиторів-мінімалістів та композиторів-неоромантиків, орієнтує на повернення – або рух уперед – до ясності та простоти фактури, консонансності, тонально-мелодичного мислення, до запозичення музичних мовних прийомів та художніх кодів з минулого, здійснюється як «певні екзистенційні подорожі до вивчення глибин власної свідомості» (с. 84). Підкреслимо, що усі теоретичні узагальнення робляться на основі вивчення емпіричної дійсності, з залученням багатьох композиторських імен, причому представників різних національних композиторських шкіл, серед яких українська постає однією з провідних, яскраво-інноваційних.

Як відгалуження наряду нової простоти сприймається й «нова меланхолія», якій на сторінках дисертації присвячений справжній розкішний гімн (див. с. 91-93), оскільки вона позиціонується як важливий «модус художньої реальності метамодерну», «один із найважливіших афектів епохи метамодерну», що особливо активно проявляє себе «як у художньому, так і в культурологічному просторах»¹.

¹ Дисертант доречно згадує фільм Ларса фон Трієра «Меланхолія» (2011) з музикою Р. Вагнера (опера «Трістан та Ізольда»), фундаментальну психоаналітичну працю Юлії Крістєвої «Чорне сонце: депресія та меланхолія», «Історію меланхолії» Карін Йоханніссон (яка в оригіналі має назву «Меланхолійні кімнати. про тривогу, нудьгу та вразливість у минулому і сьогоденні»), дещо інше.

Симптоматично, що у сучасній меланхолії (за К. Йоханніссон) – як у «новій» – виростає роль втоми, а мова почуттів набуває більш стриманих форм вираження, але не стає від цього менш насиченою і, за дослідницею, має світлий відтінок. У дисертації зазначається, що «нова меланхолія» змінює колір, «відрізняється від “темної” (“чорної” та “сірої”) глибокої меланхолії минулих століть, її вираження безвихідного відчаю, гіркої туги. Карін Йоханніссон називає її “білою меланхолією”. Вона – стан душі з відтінком солодості, адже, як слушно цитує Йоханніссон Віктора Гюго, “меланхолія – це щастя від перебування у смутку”»...» (с. 93). Тому вона легко переростає й у нову сентиментальність, і нову сакральність, котрі також вельми уважно розглядаються у дисертації як важливі семантичні стильові чинники, а головне – як «модуси метамодерної музичної реальності», що мають власні екзистенціальні показники, через них індивідуалізуються та втілюються в окремих композиторських музичних інтерпретативних практиках.

Запровадження екзистенціальних критеріїв вивчення стильової свідомості як національного культурного та особистісного психологічного феноменів відкриває широкий аналітичний план дисертації, що розпочинається у другому Розділі, сягає кульмінаційної текстологічної крапки у третьому, веде убік персонологічного виміру композиторських практик.

Як і раніше, усім теоретичним твердженням надаються міцні дискурсивні засади, що обумовлені прискіпливим вивченням різноманітних наукових концепцій, зокрема одеського вченого-культуролога Олександра Кирилюка, котрий розробив вчення про граничні універсалії – підстави культурного досвіду людини, одним з перших методично втілює епістемологічні ідеї, ще раз наголосив на тому факті, що існує єдина смисложиттєва реальність, котра базується на протиставленні буття та небуття, є основою для інших видів реальності та для усіх людських практик.

Поглиблення екзистенціалістської сторони дослідження відбувається й завдяки залученню тріалектичного підходу та семіотичних ідей фінського дослідника Ееро Тарасті (чий досвід є ще мало вивченим українськими

музикознавцями, тому дуже корисним є оновлене методичне використання його ідей у даній роботі). Концепція Е. Тарасті вдало передувє аналітичним розвідкам Є. Єременко ще й тому, що пропонує нове осмислення музичної знаковості та знакової природи музичної матерії в їх зв'язках з трансцендентною сферою буття, але також, головне, з цінностями особистісної творчої (композиторської) свідомості (див. с. 103–109 дис.).

У пошукам визначальних екзистенціальних подій та знакових форм, дисертант звертається до екзистенціалу мовчання, котрий провокує виникнення (й способи розуміння) «нової сакральності» – «як нової художньої реальності у творчості Є. Станковича, В. Сильвестрова, Л. Дичко, Г. Гаврилець, В. Степурка та композиторів більш молодшої генерації – І. Алексійчук, В. Польової, М. Шалигіна тощо...; ...походить від мовленнєвого наміру, але не використовується у прямому сенсі і тим самим, розширюючи межі музики, він вносить у музичну мову новий художній прийом» (с. 110).

Опосередковано, на засадах аналітичних характеристик, виокремлюється і екзистенціал війни, що зумовлює, зокрема, концепції творів «Коммос 2022» та «Симфонія Незламності» (*Unbroken Symphony*) (2024) Олега Безбородька, також певні твори Валентина Сильвестрова, Святослава Луньова, Вікторії Польової та Максима Шалигіна. Саме «у світлі екзистенційних пошуків буття» розглядаються «музичні реальності» Вікторії Польової, зокрема втілені у творах «Симург-квінтет», «Bucha. Lacrimosa» та балет «Дзеркало. Сни, або Маленьке життя»; особливі екзистенції виявляються у циклі «*Lacrimosa or 13 Magic Songs*» («*Lacrimosa* або 13 магічних пісень») для семи скрипок Максима Шалигіна

У дисертації наголошується, що зведення екзистенціалів до категоріальної моделі / онтологічної схеми – «народження – життя – смерть – безсмертя» (за О. Кирилюком) надало можливість виявити людиновимірність композиторської творчості як «чуттєво-надчуттєвої реальності» ставлення людини до світу, її буття у цьому світі; у контексті тріалектичного підходу

стало можливим виявляти чинники «гармонії взаємодії протилежностей <...> як єдиного цілого», тобто усі начебто відвернені теоретичні моделі сприяють зануренню до глибин почуттєво-художньої образно-мовної композиторської практики, до глибин смисло- та текстотворення (с. 143).

В аналітичних екскурсах проявлена гранична уважність до деталей; так, відзначається, що стилістичними показниками композиторського письма В. Польової в балеті «Дзеркало...» є метроритмічна повторність, репетитивність коротких тем, простий і ясний гармонічний супровід оркестру та фортепіано, драматургічна значущість тембрів певних інструментів (флейти, труби, фортепіано), «звучанням яких надається символічне значення, і в кожному окремому випадку ці інструменти є ключовими у звукотворенні певних смисло-образів» (с. 145).

Цілісний образ *Homo Interpretatus* постає у третьому Розділі дисертації, повністю присвяченому творчості Усеїна Бекірова, яка відзначена особливою полівекторністю у втіленні «програм» метамодерну, виявляє «екзистенційну зустріч» на високому рівні естетико-стильового узагальнення, поєднує різні семантичні іпостасі «нової простоти», маніфестує «повернення до гармонії у масштабах Всесвіту, зміщення акцентів з постмодерного прагнення до деконструкції і руйнування на реконструкцію та споглядання», на авторефлексію, «що асоціюється в музиці з психологічною самозаглибленістю», свідчить про «метамодерну чуттєвість, яка набуває нового статусу» (див. с. 147-148).

У заключних Висновках підтверджуються провідні теоретичні ідеї – концепційні складові дослідження, зокрема пролонгуються визначення художньої та музичної реальності (реальностей), наголошується що в сучасному метамодерному мистецтві перехреснюються контамінуються сфери популярної позаакадемічної та сутоакадемічної музичної творчості, вони мають їх такі спільні риси, як «демократичність, фоновість, ненав'язливість звуку, медитативність, консонансність, психотерапевтичний та розслаблюючий ефект, сприяння комфорту та задоволенню, повторність

коротких тем-патернів та остигатних ритмів у повільному темпі», деякі інші (див. с. 203 дис.). Разом з висновками до окремих Розділів, ці остаточні визначення сприяють ефекту завершеності та змістової вичерпності дослідження, водночас глибина та складність розроблених у дисертації категоріальних позицій, як і складність, велика динамічність – рухливість «відкритість» (буття у русі) самих композиторських практик викликає бажання уточнити деякі терміни, найменування, дослідницькі ходи.

При цьому наголосимо, що жодних принципових зауважень не виникає – усі дискурсивні побудови, як і логіка музикознавчого мислення, наукової інтерпретації, що їх зумовила, видаються повністю справедливими та відповідаючими до найбільш актуальних питань сучасної музичної дійсності.

Однак на деякі полемічні моменти все ж таки вкажемо.

По-перше, впродовж усього тексту роботи відбувається своєрідна гра з граматичними числами: визначення музичної та художньої реальності (реальностей) вільно чергуються між собою в однині – множині (музична – музичні, художня – художні). При цьому множинна форма сприймається як досить доречна щодо композиторського досвіду, а ось поняття художньої реальності, як узагальнююче та типологізуюче, на нашу думку, краще було б залишити в однині. В усякому разі, варто було б обговорити це вільне комбінування граматичних часів – проявити ставлення до нього.

По-друге, не дивлячись на продуктивну широту у виявленні передумов розвитку, історичних прецедентів та рушіїв напряму нової простоти, з переліку дотичних до цього процесу митців, чомусь випадає ім'я майже класика цього напряму – Еріка Саті², також не згадуються подальші, після Саті та під його впливом, стильові та стилістичні тенденції французької композиторської школи....

² Хоча справедливості ради зазначимо, що на с. 149 Саті згадується як автор «...котрий ще на початку ХХ століття запропонував світові музику, позбавлену будь-якої «ударності» та засновану на патернах, що повторюються...»; але продовження ця думка не отримує...

По-третє, явище «нової щирості» (*New Sincerity*) розглядається у дисертації у зв'язку з так званим «ефектом Шуберта» «в музичних реальностях сучасних українських композиторів», поруч з тенденціями «нової суб'єктивності» та «нового романтизму». Поза увагою залишається важливе для концепції нової щирості дослідження польської дослідниці Єви Доманської³, котра пов'язує дану категорію з напрямом метагуманітаристики та не-конвенційної історії, важливої складової нової метамови, здатної переосмислювати, «чим у добу біотехнології є життя, чи інформацією, захованою у певному коді, чи також енергією та силою постійного ставання», а також «як різні концепції життя змінюють наш підхід до гуманітаристики, як рефлексії над життям, вже не лише людським, вже не лише органічним і вже не лише культурно-історичним...».

За визначенням польської вченої, «у новій гуманітаристиці, в лоні якої з'являється багато праць, написаних у дусі неконвенційної історії, щирість розуміється як цінність, філософська категорія чи методологічний принцип (хоча і не завжди висловлений безпосередньо й аналізований з філософських позицій), та іде в парі з відродженням зацікавлень відчуттями та емоціями, емпатією, суб'єктивністю, досвідом і пам'яттю»⁴. Таким чином, це поняття може претендувати на найбільш широке й генеруюче, таке, що породжує феномен нової простоти або «нової ясності» (Г. Пелецис) у композиторській творчості.

Виникають і два запитання до автора дисертації.

У якому напрямі, на його думку, буде у подальшому розвиватися діалог постмодерних та метамодерних ціннісних тенденцій у музично-текстологічній сфері української композиторської творчості?

Який зміст сьогодні слід вважати пріоритетним стосовно поняття «практика» у мистецькій галузі (зокрема музичній)?

³ Ева Доманська. Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле. Київ, Ніка-Центр. 2012. 264 с. Тут: С. 214; 208.

⁴ Там само. С. 161

Але ще раз скажемо, що усі наведені думки, зроблені «на полях» великого та успішного дослідження, лише підкреслюють його актуальність та наукову цінність. Крім того коло джерел, залучених дисертантом, є достатньо об'ємним, включає 248 цитованих джерел, з них понад 100 іншомовних.

Тому, у цілому, підсумовуючи враження від ходу та результатів рецензованої роботи, слід зазначити, що дисертація Є. Єременка є оригінальним музикознавчим дослідженням, котре дозволяє розширювати методологічні обрії сучасного українського музикознавства та текстологічні складові теорії композиторської інтерпретації, дозволяє також оновлювати уявлення про розвиток української композиторської поетики на сучасному етапі, про специфічні стильові пролегомени та мовленнєві інтертекстуальні проєкції сучасних музичних текстів. Жодних порушень академічної доброчесності в даному дослідженні не виявлено.

Насичена багатьма історіографічними відомостями та аналітичними характеристиками, надзвичайно логічно вибудована, дефінітивно насичена та інноваційна, дисертація Євгена Єременка вповні відповідає тим вимогам, що висуваються до досліджень на здобуття наукового ступеня доктора філософії у галузі музичного мистецтва. Текст дисертації, зміст і обсяг опублікованих за темою роботи статей (у яких добре відображені головні ідеї дослідження) відповідають вимогам МОН України.

Відтак автор дисертації заслуговує присудження наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво (02 – Культура і мистецтво).

Доктор мистецтвознавства,
професор, проректор з наукової роботи
ОНМА імені А. В. Нежданової

О. І. Самойленко