

Міністерство культури та інформаційної політики України  
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

**КАПЛІЄНКО-ЛЮК Юлія Володимирівна**



УДК 78.071.1.03(477.85)"18/21"

**МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО БУКОВИНИ:  
СТИЛЬОВІ ПАРАДИГМИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ  
ТВОРЧОСТІ ХІХ–ХХІ СТ.**

17.00.03 – музичне мистецтво

**Автореферат**  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
доктора мистецтвознавства

**Одеса – 2021**

Дисертацією є рукопис

Робота виконана на кафедрі теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової Міністерства культури та інформаційної політики України

**Науковий консультант:** доктор мистецтвознавства, професор  
**Єргієв Іван Дмитрович,**  
Одеська національна музична академія імені  
А.В. Нежданової, професор кафедри народних  
інструментів

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, професор  
**ЖАРКОВА Валерія Борисівна**  
Національна музична академія України  
ім. П.І. Чайковського, завідувач кафедри  
історії світової музики

доктор мистецтвознавства, професор  
**СТАШЕВСЬКИЙ Андрій Якович**  
Харківська державна академія культури,  
завідувач кафедри народних інструментів

доктор мистецтвознавства, професор  
**НІКОЛАЄВСЬКА Юлія Вікторівна**  
Харківський національний університет мистецтв  
імені І.П. Котляревського, професор кафедри  
інтерпретології та аналізу музики

Захист відбудеться «24» грудня 2021 р. о 10.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової, за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, малий зал.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, а також на сайті ОНМА імені А. В. Нежданової:  
[http://odma.edu.ua/science/dissertation\\_council/materials](http://odma.edu.ua/science/dissertation_council/materials).

Автореферат розіслано «22» листопада 2021 р.

Вчений секретар  
спеціалізованої вченої ради  
кандидат мистецтвознавства, професор



**А. Д. Черноіваненко**

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

У контексті розвитку музичної культури України важливого значення набувають дослідження не тільки загальнодержавних здобутків та явищ, але й регіональних особливостей цього процесу. Така тенденція уможливорює цілісне уявлення про музичну культуру України, про внесок окремих її частин у формування національного музичного мистецтва. Спостерігається певна нерівномірність у розвої культури різних земель України, зумовлена історичними умовами, поділом країни на окремі регіони політичного, економічного і, відповідно, культурного впливу. В умовах сучасних інтеграційних процесів постає актуальна проблема виявлення зв'язків між країнами європейського та світового простору. Поряд із політичними, економічними, науковими взаємодіями, не менш значущими постають культурні взаємозв'язки.

**Актуальність теми дослідження.** Буковина – край, який довгий час знаходився під владою та гнітом різних європейських держав. Переживши не одну окупацію, зазнавши переслідувань та перешкод, буковинці зберегли самобутню культуру, традиції, обряди, розвинуту пісенність та колоритну танцювальність. Проте, у зв'язку з історичними обставинами, формування культури краю відбувалось і під впливом іноземців, що позначилось як на особливостях музичного стилю Буковини загалом, так і на стилістичних рисах творчості композиторів краю. У результаті виникають тісні міжкультурні зв'язки, які сформували у буковинському мистецтві ознаки полістилістики. Зазначаємо кілька причин утворення полістилістики в музичній творчості композиторів Буковини. По-перше, географічне розташування цієї частини України на прикордонній території між Україною та Румунією, Україною та Молдовою; по-друге, населення Буковини багатонаціональне – тут проживали українці, румуни, молдавани, євреї, німці та інші національні спільноти зі своєю мовою, оригінальною культурою, звичаями, музичними традиціями, які мирно співіснували, тісно перепліталися, взаємодіяли, виявляли взаємовплив; по-третє, Буковина завжди була «ласим шматком» для інших держав, що позначилось на територіальній належності цього краю до Молдавського князівства зі значними проявами турецького гніту, потім до – Австро-Угорської імперії. Буковину відвідували музично-культурні діячі різних європейських країн, що зумовило тісну співпрацю музикантів регіону з відомими зарубіжними композиторами, виконавцями, педагогами. Усе вищезазначене сприяло взаємовпливу музичних культур різних народів та відображенню характерних рис західноєвропейського мистецтва в творчості професійних композиторів буковинського краю. Найбільш активно такі зв'язки проявились у ХІХ столітті – в період становлення професійної музики на Буковині.

У дисертації вводиться поняття **полінаціонального фольклоризму** – явища, що характеризує сутність музичної культури буковинського краю, де в органічній єдності проявляються знакові елементи творчості різних народів, створюючи єдиний та оригінальний стиль народної та композиторської творчості. Отже, в основу полістилістичних процесів у музичному мистецтві

Буковини лягло поєднання національних традицій, полінаціонального фольклоризму та західноєвропейської майстерності.

Композиторська діяльність представників Буковини недостатньо вивчена у сучасному музикознавстві. В існуючих джерелах з історії музики та музичної літератури розглядаються питання розвитку музичної культури Буковини в контексті загальної характеристики західноукраїнської музики. Серед представників сучасного композиторського осередку значне місце належить професійним композиторам Буковини – Йосипу Ельгісеру, Андрію Кушніренку, Юрію Гіні, Леоніду Затуловському. Проте творчість згаданих та інших особистостей у мистецтвознавчій літературі не аналізується.

Отже, із появою нових викликів сучасного культурного та дослідницького процесів на Буковині виникла потреба висвітити історичні й теоретичні аспекти розвитку музичного мистецтва Буковини загалом і Чернівців зокрема. Тема композиторської творчості Буковини в контексті взаємозв'язків національних джерел із західноєвропейськими традиціями, виявлення особливостей стилю митців краю актуальна. Адже спробує заповнити прогалини в музикознавчому аналізі музично-культурної спадщини Буковини, визначити стильові парадигми творчості композиторів краю.

**Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана на кафедрі теорії музики та композиції ОНМА імені А. В. Нежданової і відповідає змісту перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності ОНМА імені А. В. Нежданової на 2017 – 2021 роки, зокрема темі № 8 «Теорія стилю у музикознавстві».

**Мета та завдання дослідження.** *Метою* дисертаційного дослідження є виявлення стильових парадигм у композиторській творчості митців Буковини.

Для досягнення поставленої мети було визначено такі **завдання**:

- дослідити історичні, суспільно-політичні та культурологічні умови розвитку мистецтва на Буковині;
- розглянути особливості творчого процесу, його організацію, основні передумови, стимули, імпульси;
- проаналізувати категоріальні аспекти та процес розвитку теорії стилю;
- визначити шляхи формування полістилістики в музичній творчості та здійснити класифікацію цього явища;
- розкрити сутність понять «стильова інтеграція», «стильова асиміляція», «стильова контамінація», «стильова кореляція», «полінаціональний фольклоризм»;
- виявити засади формування музичного мистецтва Буковини;
- охарактеризувати види музично-пісенної творчості буковинців, особливості їх танцювальної та інструментальної музики;
- дати оцінку розвитку музичної культури Буковини від ХІХ до початку ХХІ століття;
- проаналізувати творчу діяльність представників музичного мистецтва на Буковині ХІХ – початку ХХ століть;
- охарактеризувати стиль буковинських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття;

– визначити стильові парадигми композиторської школи Буковини.

**Об'єкт дослідження** – процес становлення професійного музичного мистецтва Буковини.

**Предмет дослідження** – стильові засади творчості та музично-культурної діяльності композиторів Буковини ХІХ – початку ХХІ століття.

**Матеріалом дослідження** стали твори композиторів Північної Буковини, які проживали та працювали у Чернівцях від ХІХ і до початку ХХІ століття. Особлива увага приділяється творчості першого українського професійного композитора Буковини – Сидора Воробкевича та композиторській школі сучасного періоду (від середини ХХ століття до сьогодення). Здійснено аналіз стилю таких композиторів, як Й. Ельгісер, Ю. Гіна, А. Кушніренко та Л. Затуловський. При дослідженні історії розвитку мистецтва Буковини, творчої діяльності митців минулого, зокрема Є. Мандичевського, С. Воробкевича, використано фонди відділу рідкісних книг та рукописів Наукової бібліотеки Чернівецького національного університету імені Ю. Федьковича.

**Методологічні засади.** Для досягнення визначеної мети та виконання проблемних завдань наукового дослідження задіяно ряд загальних наукових та особливих методів дослідження, які забезпечили ґрунтовність висунутих у дисертації положень та об'єктивність зроблених висновків. Серед них виділимо:

– *метод теоретичного узагальнення і ретроспективного аналізу*, що дозволяє теоретично підтвердити важливість висунутих положень, які характеризують основи виникнення та розвитку музичної творчості;

– *історико-стильовий метод*, що уможливорює визначення стильових парадигм творчості композиторів минулого та сьогодення;

– *філософсько-естетичний та історико-культурологічний методи*, які визначають творчі пріоритети різних поколінь композиторів, а також характеризують сутність, виникнення та розвиток музичного мистецтва;

– *діалектичний та системний підходи*, що дозволяють використовувати знання різних галузей мистецтвознавства й суміжних наук: історії та теорії музики, філософії, естетики, культурології, загальної та музичної психології;

– *метод музикознавчого аналізу*, що використаний для виявлення стильових особливостей творчості буковинських композиторів;

– *герменевтичний метод*, який застосований для інтерпретації понять, що стосуються творчого процесу, принципів формування композиторського мислення, категоріальних аспектів стилю та полістилістики;

– *історико-музикознавчий компаративний метод*, яким послуговувалися для визначення спільних та відмінних рис творчості різних поколінь композиторів і представників інших національних культур;

– *кореляційно-регресійний аналіз*, що допоміг встановити взаємозалежні фактори формування полістилістичних основ творчості буковинських композиторів;

– *обсерваційний метод*, в основі якого – багаторічна педагогічна праця, професійне зростання у соціокультурному середовищі буковинського краю, досвід спілкування з музикантами, композиторами та виконавцями сучасної Буковини.

Комплексне застосування отримали в дослідженні конкретно-історичний, жанрово-стильовий, семантичний, музично-текстологічний методи, що дозволило реалізувати поставлені завдання.

#### **Теоретичні основи роботи:**

– дослідження *аспектів музичного мислення*, яке здійснено на основі праць М. Арановського, В. Бовровського, М. Бонфельда, В. Дружиніна, О. Леонтєва, Б. Ломова, С. Мальцева, В. Петрушина, Я. Пономарьова, С. Раппопорта;

– основою вивчення особливостей *творчого процесу* та принципів формування *композиторського мислення* виступають дослідження М. Бахтіна, О. Девятової, Е. Денісова, І. Єргієва, М. Меєрович та Л. Шрагіної, А. Мухи, Г. Павлій, Н. Чернецької, П. Енгельмейєра;

– вивчення проблем *категорії стилю* спирається на концепції Г. Адлера, Б. Асаф'єва, Н. Горюхіної, І. Коханик, А. Лосєва, О. Маркової, М. Михайлова, С. Мірошніченко, В. Москаленка, Є. Назайкінського, О. Самойленко, О. Сокола, О. Соколова, С. Тишко, С. Шипа, Б. Яворського;

– основою *дослідження полістилістики в музиці* стали праці С. Анохіної, М. Арановського, Л. Березовчук, Л. Воротинцевої, Ю. Грібінєнко, О. Єрмолевич; Є. Зінкевич, Н. Іллічової, Л. Казанцевої, Л. Кияновської, І. Коханик, О. Кузьменкової, М. Лобанової, Лю Юйтен, І. Ляшенка, В. Медушевського, Ю. Холопова, Є. Чигарьової, А. Шнітке, А. Юн Енг, К. Яськова;

– *історія сучасної української музики* досліджувалась на основі праць О. Верещагіної та Л. Холодкової, М. Гордійчука, Л. Корній та Б. Сюти, Л. Кияновської;

– *історичний і культурний розвиток буковинського краю* розглядався за допомогою розвідок В. Акатріні, В. Ботушанського, С. Гакмана, Д. Гапія, М. Гараса, Є. Дмитріва, Р. Кайдля, Д. Квітковського, Є. Козака, М. Кордуби, Г. Купчанка, Ю. Макара, І. Мартиновича, Г. Піддубного, І. Піддубного, Й. Полека, Г. Скорейка, С. Смаль-Стоцького, І. Яндаврека та інших;

– при дослідженні *музичної культури Буковини* використовувалися наукові виклади М. Білінської, Я. Вишпінської, К. Демочка, М. Загайкевич, О. Залуцького, Л. Кияновської, А. Кушніренка, Р. Мисько-Пасічник, П. Никоненко, М. Юрійчук, І. Ярошенко;

– виявляючи *стильові риси творчості композиторів Буковини ХХ – ХХІ ст.* ми переважно зверталися до праць художнього та публіцистичного характеру, словникової та енциклопедичної літератури, зокрема М. Богайчука, Ю. Боганюка, О. Гаврилюка, Г. Добровольської, М. Довганя, А. Іваницької, А. Ісака, А. Плішки.

**Наукова новизна представленого дослідження та одержаних результатів** полягає в тому, що *вперше* на науковому рівні розглянуто творчість українських композиторів Буковини ХХ – ХХІ століть, розкрито сутність стилю, основні стильові парадигми їх творчості. Охарактеризовано шлях формування професійної композиторської творчості буковинського краю, виявлено полістилістичні риси музичного мистецтва Буковини. Вперше опубліковано оркестрову музику Л. Затуловського, зокрема його сюїту для симфонічного

оркестру «Блукаючі зірки», та видано першу музикознавчу працю – монографію, присвячену музичному мистецтву Буковини.

*У роботі вперше:*

- проведено ґрунтовний аналіз процесів музично-культурного розвитку буковинського краю;
- введено в науковий обіг поняття «полінаціональний фольклоризм», «стильова кореляція»;
- охарактеризовано стилістичні риси творчості композиторів Буковини;
- виявлено ознаки полістилістики в творчості буковинських композиторів;
- досліджено творчу спадщину композиторів Буковини від ХІХ до початку ХХІ століття, а саме твори Є. Мандичевського, Й. Ельгісера, А. Кушніренка, Ю. Гіни, Л. Затуловського та інших;
- представлено стильові парадигми творчості композиторів Буковини.

*Удосконалено:*

- методи аналітичної роботи з музичним матеріалом Буковини;
- класифікацію полістилістичних основ музичної творчості.

*Набули подальшого розвитку:*

- проблеми розвитку категорії стилю в музикознавстві;
- принципи визначення та термінології в полістилістиці;
- процес дослідження музичної культури Буковини;
- основні дефініції процесу формування стильових ознак творчості композиторів Буковини.

**Теоретичне та практичне значення одержаних результатів** полягає в тому, що матеріали та результати дисертаційного дослідження можуть використовуватись для підготовки лекцій у вищих закладах музичного профілю різних рівнів акредитації з дисциплін «Історія світової музики», «Історія української музики», «Музичне краєзнавство», «Проблеми сучасної музичної культури» тощо. Теоретичні положення та практичні висновки дослідження стануть у пригоді при науковому осмисленні діяльності викладачів, студентів, здобувачів, лекторів та інших.

**Апробація результатів дослідження.** Дисертація пройшла апробацію на засіданнях кафедри теорії музики та композиції ОНМА імені А. В. Нежданової. Основні ідеї та положення дослідження викладені у формі наукових доповідей (всього 33) на:

**Міжнародних конференціях:** «Трансформація музичної освіти і культури в Україні» (Одеса, 2010, 2011, 2012, 2014, 2015, 2016, 2019, 2021); «Музичне мистецтво та наука на порозі третього тисячоліття: Схід – Захід» (Одеса, 2010); «Музичне мистецтво та культура: Схід – Захід» (Одеса, 2012, 2013, 2016, 2017, 2018, 2019); «Искусство и наука третьего тысячелетия» (Симферополь, 2012, 2013); «Одеська композиторська школа в світовій музичній культурі» (Одеса, 2012); «Музична культура й освіта Буковини у європейському вимірі» (Чернівці, 2013); «Ференц Ліст і Україна» (Кам'янець-Подільський, 2017); «Микола Леонтович і сучасна освіта та культура» (Кам'янець-Подільський, 2017); «Буковина і Україна разом: 100 річчя Буковинського народного віча» (Чернівці, 2018); «Сучасні орієнтири мистецької освіти: традиції, досвід, інновації»

(Чернівці, 2019); «Захід – Схід: культура і сучасність» (Одеса, 2020, 2021); «Музичне мистецтво ХХІ століття: історія, теорія, практика» (Дрогобич, 2021);

**Всеукраїнських конференціях:** «Сидір Воробкевич і український літературно-мистецький процес ХІХ–ХХ століть» (Чернівці, 2011); «Глухів музичний: земля Березовського і Бортнянського» (Глухів, 2016); «Максиму Березовському присвячується... До 275-річчя від дня народження» (Львів, 2020); «Роль і місце мистецької педагогіки у формуванні сучасної особистості» (Кам'янець-Подільський, 2020, 2021);

**Міжнародних семінарах:** «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост)сучасності» (Одеса, 2020, 2021).

**Основні положення та висновки дослідження** опубліковані у 31 науковій одноосібній праці, з яких: одна монографія (обсягом 29.3 ум. друк. арк.); один навчальний посібник (обсягом 11,16 ум. друк. арк.); 24 наукові статті, з них: 20 – у наукових фахових виданнях України (зокрема 1 – у виданні, включеному до міжнародної наукометричної бази Web of Science, 14 – у наукових фахових виданнях України, внесених до міжнародних наукометричних баз Index Copernicus та інших баз, 4 – в іноземних періодичних фахових виданнях (зокрема 2 – в іноземних фахових виданнях, включених до міжнародної наукометричної бази Web of science); 5 публікацій, які додатково засвідчують апробацію матеріалів дисертації.

Кандидатську дисертацію «Музично-культурні взаємодії в процесі становлення української професійної музики ХVІІ – ХVІІІ століть» за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво» захищено 17 лютого 2010 року у спеціалізованій вченій раді Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової; в тексті докторської дисертації матеріали та висновки кандидатської не використовуються. Сформульовані у пропонованому дослідженні положення виносяться на захист уперше.

**Структура та обсяг дисертації.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (631 найменування, із них 65 – іншомовні) та додатків. Загальний обсяг дисертації – 521 с., з них обсяг основного тексту – 391 с.

## **ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ**

У **Вступі** здійснюється постановка проблеми, обґрунтовується актуальність обраної теми, визначаються мета, завдання, об'єкт, предмет, методологічні засади дослідження; вказуються матеріали дослідження, теоретичні основи, розкривається наукова новизна, теоретичне та практичне значення одержаних результатів, окреслюються головні новаційні положення та поняття, що виносяться на захист.

У **РОЗДІЛІ 1 «ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ БУКОВИНИ»** розглянуто основні принципи творчого процесу композиторів; розкрито сутність поняття стилю, наведено його тлумачення та типологія, висвітлено методологічні основи стильового аналізу; схарактеризовано динаміку становлення національного



стилю, окреслено національні основи музичної мови; виявлено засади формування полістилістики.

**Підрозділ 1.1. «Творчий процес та принципи формування композиторського мислення»** приділяє увагу особливостям творчого процесу, його організації, основним передумовам, стимулам, імпульсам; представляє прийоми мислення, за допомогою яких здійснюються творчі операції. У цьому підрозділі акцентується увага на тому, що музика завжди призначалась для втілення особливих намірів, вираження певних настроїв, смислів, що знаходяться над повсякденним життям, за межами побуту, та виводять людину на важливіший, духовний рівень. Роль композитора – в посередництві між життєвим і духовним, між зовнішнім та внутрішнім.

Доведено, що у творчому процесі важливе значення мають не лише суб'єктивні творчі здібності, абстрактні передумови, стимули, а й імпульси, які приведуть до початку творчого акту. Важливо, щоб будь-який імпульс став для композитора особисто важливим, пов'язаним із його життям або зовнішнім світом. Зовнішній світ, події, що відбуваються у житті композитора, позначаються на його внутрішньому світі, на духовному житті, на потребах, інтересах, що стимулюють творчу діяльність митця та мають безпосередній вплив на змістове наповнення музичних творів, тісно пов'язане з враженнями. Вони визначають психіку художника, а їх осмислення спонукає до появи певних творчих установок. Їх зародження відбувається підсвідомо, поступово набуваючи свідомих ознак, і лише потім перетворюється в один із видів творчого завдання. Особливого значення набуває музично-культурний фонд – певна сукупність музичних творів, які прослуховувалися, виконувалися або вивчалися композитором. Вони стали частиною його власного досвіду, музичної мови та сформували його творчий смак, стилістичну систему. Зазначається, що творчий акт ґрунтується на поступовому та тривалому накопиченні знань, навичок та професійного досвіду. Проте накопичення знань та досвіду, що по суті виявляє кількісний підхід, – це стереотипні операції мислення. Специфіка творчого акту полягає у переході кількісного явища в якісне. Тому будь-яке явище, пов'язане з відкриттям нового, – якісний стрибок у мисленні.

Вказується на важливу особливість творчого процесу – проблему самотності митця, творця. Ізоляція від навколишнього світу потрібна для композитора, адже процес створення вимагає значного зосередження, врешті тиші. Багато музикантів, композиторів, художників стверджували, що їх життя поділяється на дві реальності. А. Шнітке бачив своє життя у двох вимірах – «вищої та нижчої реальностей».

Композитор має володіти певними якостями, які характеризують його творчість та формують так зване композиторське мислення. Воно певною мірою залежить від оригінальності творчого процесу, техніки письма. Композитор у процесі роботи використовує весь арсенал здобутих знань, набутих навичок та особливих характеристик: креативність, винахідливість, інтуїцію, абстрагування, аналітизм, відчуття прекрасного та стилю, володіння формою тощо. Отже, композиторське мислення аналізується нами з абстрактної позиції, оскільки кожен композитор володіє власним, тільки йому притаманним сплавом різних

професійних якостей. Тому доречно вести мову про творче мислення кожного окремого композитора, тобто про його індивідуальне мислення або властиву йому стильову парадигму.

**У підрозділі 1.2. «Категорія стилю: визначення, типологічна характеристика»** зроблено висновок, що в організації мистецтва, його творчому процесі, стиль – один із важливих проявів системи музичного мислення. Стиль стає відображенням світосприйняття та художньо-образного мислення, спадкоємність яких спостерігається у сталій системі ознак, спільних для художніх явищ.

**Пункт 1.2.1. «Проблеми визначення та розвитку категорії стилю в музикознавстві»** представляє основні дефініції поняття стилю, розкриває сутність стильової категорії, характеризує проблеми визначення стилю з позицій дослідження категорії у працях науковців різних періодів розвитку музикознавства. Зазначається, що стиль – поняття досить ємне, характеризується багатьма тлумаченнями, в залежності від мети його використання та застосування при оцінці результатів досліджуваної галузі, епохи, напряму, творчості. В аналізі творчого процесу композитора стиль виступає як певна спільність образної системи, єдність ідейного змісту, засобів і прийомів його втілення. Нерідко стиль пов'язують із манерою, методом. Вказується на загальноновизнану закономірність існування різних стилів у межах одного методу, що визначається як «полістилістика».

Керуючись історичним аспектом у розумінні поняття стилю, у пункті наводяться приклади його визначення, характеризуються принципи його використання. Так, зауважу, що застосування поняття «стиль» розпочалося ще з ораторського мистецтва Стародавньої Греції, наявне у працях Аристотеля («Риторика», «Поетика»), у музичному мистецтві та архітектурі. Естетичні трактати епохи Відродження розглядають стиль як сукупність певних особливостей, які дають можливість розрізнити художні явища між собою. Поняття стилю набуває актуальності на межі історичних епох пізнього Ренесансу та бароко, але змішується з категорією жанру. Необхідність використання поняття «стиль» у мистецтвознавстві акцентується в музично-історичних працях початку XVIII століття. З XIX століття посилюється інтерес до питань стилю, що пов'язано зі зростанням особистісного фактору в мистецтві, з виникненням в епоху романтизму національних шкіл, зокрема й композиторських; відбулась кристалізація поняття, відшліфувались основні його значення. Питання, які так чи інакше стосуються проблеми стилю як окремої категорії та у поєднанні зі суміжними поняттями методу, манери, напрямку, епохи, жанру тощо, посідають чільне місце і в сучасному мистецтвознавстві. Цей термін використовується у різних наукових галузях і дисциплінах, таких як мовознавство, літературознавство, мистецтвознавство, естетика. У музикознавстві стиль нерідко розглядається з позиції мови, мовлення. Музична мова, по суті, утворюється з певних смислових знаків, прихованих смислів, що вказує на спорідненість зі словесною мовою.

Стиль – одна зі складових музичного мистецтва, тому нерідко сприймається не самотійно, а в сукупності з іншими категоріями. З'ясовано, що такого роду

змішування проявляється на рівнях стилю і жанру, стилю і змісту, стилю і форми, стилю і фактури тощо. Найбільш часто в музикознавстві вказується на кореляцію стилю та жанру. Отже, ми дійшли висновку, що категорія стилю має досить тривалу історію формування, перспективи її подальшого дослідження вбачаємо у з'ясуванні характеру сприйняття стилю різних періодів історії музики, індивідуального та національного стилю.

**Пункт 1.2.2. «Індивідуальний стиль у системі стильової ієрархії»** визначає пріоритетним у системі складових стильової категорії феномен індивідуального стилю, адже його особливе значення в історії музичного мистецтва підтверджувалося багатьма вченими. Дослідники вважають, що саме на цьому етапі відбуваються найважливіші процеси творчих і стильових взаємозв'язків, поєднання загального та особливого. Саме творчість композитора, його індивідуальний стиль, будучи об'єктом аналітичних досліджень, стає формувальним етапом, точніше – джерелом виникнення стилів напрямків, епох, вироблення національно-характерних ознак стилю.

Встановлено, що на «ранньому» етапі індивідуального стилю у музичних творах композиторів спостерігаються дві тенденції: використання традиційних шкільних норм і намагання їх подолати, що породжувало досить різкі та несподівані рішення. Найбільш концентрованим, у плані накопичення новаторських рис, стає зрілий період творчості митця, який демонструє сформованість світогляду, естетичних основ та тематичних уподобань. Нерідко пізній стиль стає продовженням зрілого, однак існують певні ознаки, що сприяють їх умовній розмежованості. Перехід до пізнього стилю пов'язують зі зміною жанрових пріоритетів, засобів, форм і методів втілення задуму та, звичайно, із життєвими обставинами.

До категорії індивідуального стилю можемо віднести й проблему стилю твору, адже композитор – суб'єкт певного стильового рівня, тоді як музичний твір – це об'єкт стильового мислення, що відображає процес композиторської творчості та демонструє ознаки його індивідуального стилю. При цьому у стильовій системі окремого творчого індивідуума виокремлюється твір або ряд творів, у яких бачимо зовсім інші, навіть протилежні риси, не притаманні його творчості, або твори, які окреслюють самостійну стильову категорію, являють собою стилістично завершене ціле, впливаючи не тільки на процес майбутнього стилетворення митця, а й на стиль окремих національних шкіл або напрямків, формуючи стійку систему композиторського мислення епохи.

Вказується на центральну проблему дослідження індивідуального стилю – особистість композитора з характерними для нього рисами індивідуально-креативної творчості. Процес формування, становлення та розвитку новаторського стилю тривалий і складний, адже ґрунтується на високому рівні природної обдарованості в поєднанні з професійним навчанням, світоглядом, життєвим досвідом, знаннями народного та професійного мистецтва. Окремі особистості продукують культуру, стають виразником національного мистецтва, формують стилі напрямків, епох, від них залежить життєздатність культури.

**У пункті 1.2.3. «Динаміка становлення національного стилю»** зазначено, що національний стиль формується на основі соціальних факторів. Якщо в

музичному творі або іншому витворі мистецтва втілюється життя, навколишній світ, в ньому обов'язково проявляється національно-характерне. Акцентується увага на тому, що національне мистецтво має велику історію існування та розвитку, тому не можна узагальнювати всі прояви національного однією стильовою системою. Кожна нація створює власну національну культуру, яка вносить зміни у загальні рівні, а може і відокремитись від них, створивши свої стильові закономірності, що дозволяє їй піднятися над іншими стилями.

Вказується на важливий критерій загального національного стилю – момент наслідування, уваги до **традицій**. Стиль кожного музиканта знаходиться у прямій залежності від атмосфери формування творчої особистості, історичних умов, від національного кола традицій, що сприяли народженню та зростанню національно-характерного індивіда. Сили традицій продовжують впливати і на процес історичного розвитку національної культури, стилю. Отже, нове з'являється на основі традицій, із задіянням певного творчого методу, що сприяє цілісності національного стилю.

Динаміка становлення національного стилю пов'язана зі зміною традицій. Цінним надбанням національного стають класичні традиції, які набули певної реалізації, вплинули на майбутні творчі процеси та відобразилися на принципах художнього мислення. Водночас процес формування національного стилю, наймовірніше, буде збагачуватись «інонаціональними» художніми традиціями. При асиміляції екстрамузичних ознак останні, контамінуючи з оригінальністю авторського стилю та власними національними традиціями, суттєво програють. Такого роду сукупність «національно-гетерогенних елементів» (термін М. Михайлова) спричинює явище полістилістики.

Відзначається своєрідне перехрещування національного стилю з іншими рівнями стилю – зі стилем напрямків, історичних стилів, стилів епох та індивідуальних стилів. У межах епохального стилю можливе співіснування різних національних музичних культур; стиль напрямку може бути обмеженим однією національною школою, проте здатний постати як полінаціональний зразок.

У **пункті 1.2.4. «Стилі напрямків та епох як вищі рівні стильової категорії»** зауважено, що стиль напрямку відрізняється відсутністю конкретного авторського забарвлення, оскільки останньому притаманна характерна єдність ознак, методів, ідейного та образного змісту, а стиль напрямку такою єдністю не володіє. Він поєднує різні стильові прояви, бере на себе функції «стилю стилів». Головне – це риси, які відрізняють напрямки один від одного. Вагомими стають як окремі елементи, відібрані стилем напрямку, так і способи їх використання, які виявили спільність з іншими напрямками. Вказується на важливість інтонаційного «словника» епохи, адже інтонації епохи виконують громадянську функцію та віддзеркалюються у різних сферах життя. Існують і окремі «семантичні ресурси», «жанрові символи», «жанрові моделі», які називаються «знаками певної доби» (О. Козаренко).

Стиль напрямку підпорядковується стилю епохи – більш високому рівню стильової ієрархії. Підтверджуємо думку, що кожна наступна епоха, кожне нове покоління митців вводить свій власний, новий стиль. Проте стиль епохи не

обмежується одним напрямком, він утворюється з різних складових, причому спостерігається певна перевага окремих стильових утворень, що й формують уявлення про загальний стиль доби. Отже, мистецтво епохи – складне, багатопланове явище, складові якого можуть значно різнитися або зближуватись. Виявлення домінант епохи – важливе завдання сучасних досліджень у різних галузях мистецтва, що зумовило виникнення, зокрема, нового типу музикознавства, пов'язаного із сукупністю наук: філософії, культурології, естетики, літературо- та мовознавства, психології, психоаналізу, етнопсихології.

У пункті 1.2.5. «**Стильовий аналіз: методологічні та типологічні основи**» констатовано, що всі складові процесу сприйняття та формування стильових уявлень підводять до питання стильового аналізу, що важливо у сучасному музикознавстві. Найбільш розповсюдженим практичним об'єктом аналізу став індивідуальний стиль, на рівні якого виділяються зв'язки між мелодико-тематичними, ладогармонічними та фактурними елементами. У стилі напрямку зв'язки менш конкретні й виявляються у типах тематизму, в інтонаційних зворотах і загальних тенденціях мелодико-ритмічного, ладогармонічного розвитку тощо. Зв'язки, як загальна закономірність феномену стилю, проявляються у певних стильових ознаках – рисах стилю, елементах стильової системи. Стильові ознаки, своєю чергою, реалізуються у комплексі виражальних засобів. Система стильових ознак спирається на ряд аспектів, серед яких – міра значущості окремих елементів музично-виражальних засобів, розвиток і видозміна загальних, особливих, індивідуальних рис. До стильових ознак нерідко відносять: систему організації музичного матеріалу, музичний склад, принципи розвитку музичного матеріалу, закономірності формотворення, мелодико-тематичне наповнення, ритмічну організацію, типи та види метрики, артикуляцію, динаміку, тембр, жанрову основу, закономірності вступів і завершень, типовість каденцій, кадансові формули, інструментовку, значення окремих інструментів у тематичних проведеннях.

Виявлення стильових ознак цілком залежить від різновиду та напрямку аналізу. Стильовий аналіз не тільки повинен опиратися на виявлення загальних ознак, але й охоплювати, на перший погляд, незначні елементи, адже сукупність складових утворює характерну стильову систему. Принципи та засоби опису музичних об'єктів стають своєрідною «метамовою», тобто мовою іншого порядку, за допомогою якої описується мова музики тощо. Отже, головна мета стильового аналізу – розкриття єдності загального й індивідуального, традицій та новаторства, виявлення генетичних зв'язків і семантичних джерел. Він характеризується трьома основними типами: слуховою атрибуцією, зоровою атрибуцією та власне стильовим аналізом.

У підрозділі 1.3. «**Стильові парадигми: категоріальні аспекти, класифікація**» акцентовано, що в сучасному науковому просторі дедалі частіше застосовується термін «парадигма», що адаптується в різних галузях дослідження, набуваючи ознак універсальної категорії. Наукова парадигма, як термін і поняття, насамперед є прерогативою точних наук – фізики, хімії, математики. Порівняно недавно цей концепт почав використовуватись в інших наукових галузях, зокрема у філософії, естетиці, соціології, психології,

лінгвістиці тощо. Не залишилась осторонь і наукова галузь мистецтвознавства, намагаючись упорядкувати результати досліджень спільними знаменниками.

Висвітлено сучасне розуміння поняття «парадигма», що відображається в сукупності передумов, які визначають конкретне наукове дослідження. У широкому сенсі парадигма – набір переконань, цінностей, технік, методів, зразків, що стали загальноновизнаними в окремих наукових колах, організаціях. Спираючись на наукове визначення парадигми, сформульовано її риси в музикознавчому ракурсі. Так, система поглядів повинна бути привабливою, небанальною, загальноновизнаною серед більшості її прихильників. Належність до парадигми нерідко визначається наявністю спільних «стилістичних думок», засобів їх втілення. В галузі музичного мовлення такими стилістичними парадигмами можуть виступати варіанти різних інтонем, музична символіка тощо. Парадигма – це своєрідна накопичувальна система, представники якої додають нові ознаки та характеристики. В музиці у межах однієї історичної парадигми, що постає у вигляді періоду розвитку, напряду, національної школи, відбувається накопичення знань, їх передача та створення нового продукту діяльності в межах прийнятих законів.

Підкреслено, що в сучасному музикознавстві термін «парадигма» застосовують у значенні окремих стильових моделей, стилістичних ознак, для визначення історичних етапів розвитку мистецтва. Чимраз більше це поняття поєднується зі словами в означувальному контексті. Так виникають словосполучення «історична парадигма», «стильова парадигма», «жанрово-стильова парадигма», «поетико-стильова парадигма», «стилістична парадигма», «аналітична парадигма» тощо. Останнім часом в українському музикознавстві нерідко завважуємо поняття «стильова парадигма». Термін «парадигма» у поєднанні з означенням «стильова» визначається як «співіснування стильових моделей, як в окремих творах, так і в творчому композиторському процесі»<sup>1</sup> (П. Рудь).

Наведено загальноновизнані основні моделі стильових парадигм у музичному мистецтві, класифікація яких основана переважно на зміні історичних парадигм. Вони дають чітке уявлення про стиль певного історичного періоду в мистецтві, риси творчості окремих композиторів і виконавців, а також засвідчують важливі події у сфері музичної науки та практики.

У підрозділі 1.4. «Полістилістика як парадигма музичної культури ХХ – початку ХХІ століть» зазначено, що композиторське мислення, проходячи ряд ступенів розвитку, еволюціонує поряд з іншими процесами в суспільстві, мистецтві та громадській діяльності. Творча особистість, орієнтуючись у мистецькому просторі, збагачує власний стиль новими сучасними тенденціями, що тісно взаємодіють із відпрацьованими елементами стильових систем, які міцно закріпилися в його творчості. Такий симбіоз стилів і стильових систем нерідко приводить до виникнення полістилістики.

У пункті 1.4.1. «Шляхи формування полістилістичних основ творчості» стверджено, що композитор, у якого вже сформовані творчі смаки та

<sup>1</sup> Рудь П. Стильова парадигма творчості О. Щетинського (на прикладі твору «Земля Франца Йозефа»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2017. Вип. 46. С. 86.

уподобання, володіє власним творчим мисленням, де органічно поєднані риси його індивідуальної творчості з елементами різних стильових систем, традицій минулого та сучасного. Ступінь використання «запозичених» засобів може бути різним. Проте справжній художник відрізняється тим, що вміє вдало, яскраво й талановито опрацювати та переінтонувати чужі надбання, вплести їх у власний індивідуальний стиль.

Явище полістилістики утворюється від поєднання загальних стильових систем у рамках однієї. Це свідчить про наявність міжнаціональних зв'язків у композиторській творчості на основі спільних естетичних, ідейних засад і майже виключає вплив інших індивідуальних стилів, що може нівелювати власні стильові надбання. Серед знакових стильових зв'язків між індивідуальними стилями зазвичай відзначають спільність мелодико-тематичних, ладогармонічних, фактурних та структурно-композиційних елементів. Рівень стилю напрямку може проявитись в іншій стильовій системі у вигляді типових тематичних утворень і загальних тенденцій ладогармонічного розвитку. Найвиразнішими можуть бути зв'язки на рівні жанрових моделей, що проявляються безпосередньо або у вигляді метонімічних зразків. Основоположні для всіх композиторських шкіл оперні та симфонічні жанри і форми, у становленні яких особливо посилюється роль міжнаціональних взаємин.

Єдність між різними стилями напрямків найчастіше реалізується єдністю музично-естетичних принципів, спільністю художніх методів та національних традицій. Проте саме відмітні риси, що поєднуються в одній стильовій системі, найбільш виразні та суттєві. Їх переінтонування, пристосування одних до стильової системи інших, і утворює певні полістилістичні явища. Не тільки взаємодії різних національних культур, а й синтез народного та професійного мистецтва спричинюють явище полістилістики.

Підтверджено, що полістилістичний процес – це результат розвитку тлумачення світу, його художньої інтерпретації, що виражається у понятті стилю. Серед причин виникнення полістилістики у ХХ столітті деякі дослідники бачать процеси, що відбуваються в суспільстві та відображають доволі приземлені явища, зокрема умови економічного життя.

У пункті 1.4.2. «Полістилістика як явище постмодернізму» зазначено, що другу половину ХХ століття називають постмодернізмом, який реалізується у полістилістиці, у взаємодії різних, навіть контрастних, стильових систем.

Важливий аспект постмодернізму – поняття інтертекстуальності, яке відносно постмодернізму відповідає поняттю текстології. Кожен текст є відображенням світу та спирається на комплекс текстів, що створювались авторами різних часів, які відображали в ньому власне бачення навколишнього, своє світовідчуття, «образ світу». Тому інтертекстуальність – це своєрідний метод і спосіб художнього мислення. Будучи однією з основ полістилістики, інтертекстуальність демонструє методологію художнього мислення, що характеризує сучасний культурний простір як діалог культур. Діалогізм у полістилістиці виражається співвідношенням «свого» та «чужого», поєднанням рідної мови та «чужої».

Доведено, що діалог і полілог культур, інтертекстуальність, деієрархічність, інтеграція жанрів та засобів виразності, багатозначність різнокультурних проявів семіотики, порушення традицій, форм та інші ознаки постмодернізму одночасно характеризують полістилістичне мислення, що стало специфічною ознакою музичної культури другої половини ХХ століття.

**Пункт 1.4.3. «Проблеми визначення та термінології в полістилістиці»** демонструє різноманітні визначення поняття «полістилістика», що намітилось у дослідженні А. Шнітке та сформувалось у стійкішу форму в дефініціях наступних поколінь мистецтвознавців і сучасників. М. Арановський переконує, що композитор у процесі створення музики оперує різноманітними елементами стилів, що виступають певними знаками. Головною якістю полістилістичних творів, на його думку, є виникнення стильової багатопаровості тексту, що можна називати «метастилем». В. Медушевський вважає полістилістику властивістю стильової системи другої половини ХХ століття, в її прийомах дослідник вбачає характерне для сучасного мистецтва відображення «художньої саморефлексії культури».

Наведено визначення полістилістики різних поколінь науковців, зокрема В. Медушевського, Г. Григорьєвої, М. Лобанової, Ю. Холопова, Є. Чигарьової, С. Анохіної та інших. Полістилістика, на нашу думку, – це поєднання конкретних «стильових систем», «стильових рівнів» у контексті стилю епохи, окремих композиторських шкіл, творчості композитора або окремого твору.

Починаючи з середини 70-х років ХХ століття полістилістика почала набувати нові форми вираження та назви, що відповідають проявам такого явища. Так, поряд із технічним поєднанням окремих стилів у межах однієї стильової системи, виникає прагнення до підпорядкування стильових джерел єдиній художній ідеї. Така нова якість стилю, за Г. Григорьєвою, отримує назву моностилістики, сутність якої ґрунтується на одиницності, унікальності обраного типу синтезованих елементів, властивих певному твору.

Виявлено, що, поряд із висуненим А. Шнітке терміном «полістилістика», явище взаємодії стилів у музикознавчих джерелах позначається й іншими поняттями, як-от «стилістична поліфонія», «стилістична модуляція», «стильове моделювання», «міжкультурна стильова взаємодія», «бістилістика», «взаємосхрещування», «мислення стилями», «метастиль» тощо.

У **пункті 1.4.4. «Принципи класифікації полістилістики в сучасному музикознавстві»** розглянуто види класифікацій, розроблені науковцями протягом тривалого періоду теоретико-практичного засвоєння цієї категорії. Зазначено, що одна з перших класифікацій належить А. Шнітке, вона стала основою деяких систематизацій, що уточнюють або розширюють коло різновидів полістилістики. Такими є розробки Ю. Холопова, К. Штокхаузена, Л. Березовчук, Л. Казанцевої, Є. Чигарьової, І. Нікольської, К. Яськова, Юн Снг А, Л. Воротинцевої, Ю. Грібіненко. Розкрито новий погляд на особливості категорії полістилістики та розроблено класифікацію категорії відповідно до тенденцій і способів стильових взаємодій. Виділено такі види полістилістики в музиці: стильова інтеграція, стильова контамінація, стильова асиміляція, стильова кореляція. *Стильова інтеграція* характеризується як



засвоєння та впровадження ознак зовнішньої національної або загальнокультурної спадщини в індивідуальний стиль композитора або окремого його твору, в національну школу тощо. Явище *стильової контамінації* в мистецтві, зокрема в музиці, можна визначити як поєднання різноманітних стильових систем, окремих індивідуальних або національних стилів у площині певної художньої творчості чи окремо взятого твору. *Стильова асиміляція* – засвоєння інонаціональних ознак «чужого стилю» на тлі власної індивідуальної або національної стильової системи. Поняття *стильової кореляції* в музиці можна визначити як сукупність музичних явищ і понять, які виникли внаслідок взаємодії різних культурних ознак, що відобразилося на характері творчості та культурної діяльності музикантів, протиставленні або зближенні одиниць музичної мови.

Розглянуто приклади полістилістики в творчості зарубіжних та українських композиторів ХХ століття. Поряд із суміщенням традицій у власне академічному мистецтві та певних контамінацій із народним мистецтвом, прояви полістилістики знаходимо і за їх межами – в масових жанрах, у поп-музиці, в рок-музиці та джазі. Отже, розглянуто стильові процеси другої половини ХХ століття з його синтетичним стильовим змішуванням, плюралізмом, різнобарвністю. Виявлено зв'язок полістилістики з пошуками нових концепцій, які розкривають особливості стильової системи другої половини ХХ століття.

**РОЗДІЛ 2 «ІСТОРИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ БУКОВИНИ»** присвячений історичним передумовам розвитку мистецтва на Буковині, джерелам його становлення, серед яких – види музично-пісенної творчості й інструментальної музики буковинського народу. Охарактеризовано розвиток музичної культури краю до початку ХХ століття, значення діяльності її представників у розбудові культури буковинського регіону, висвітлено стильові парадигми творчості її представників.

У підрозділі **2.1. «Історичні передумови формування музичного мистецтва на Буковині»** зазначено, що музична культура Буковини, її музичне мистецтво склалися та розвивалися у складних історичних умовах, у які потрапив край, що на початку свого існування належав до українських земель. Унаслідок певних історичних обставин Буковина зазнавала значних територіальних, політичних, економічних, релігійних і культурних перетворень. Буковинський край постійно перебував у колі геополітичних інтересів багатьох країн Європи. Протягом тривалої історії існування та боротьби за свою територію Буковина була під володарюванням різних країн, зокрема входила до складу Київської, Галицько-Волинської Русі, Молдавського князівства, Австро-Угорщини, Румунії, Радянського Союзу. Поряд з українцями, на території Буковини проживало багато інших народів – румунів, молдаван, німців, євреїв, поляків та інших. Культурний розвиток краю, у тому числі й музичне мистецтво, безпосередньо залежали від розвитку полінаціонального середовища Буковини. В умовах соціокультурних контактів, як на території Буковини, так і в результаті міжнародних комунікацій, виник та сформувався оригінальний стиль народної творчості, а згодом і професійного мистецтва. Такого роду сплав національних

особливостей культури різних народів, зокрема у музичному фольклорі, ми називаємо полінаціональним фольклоризмом.

У пункті **2.1.1. «Початок історії буковинського краю та період у складі української держави»** розглянуто згадки про місцезнаходження сучасної Буковини ще на карті III століття, де цей регіон позначений під назвою «Alpes Bastarnicae». Назва краю – Буковина – з'являється у документах з II половини XV століття, коли ця територія входила до складу Молдавської держави.

Встановлено, що історія Буковини тісно пов'язана з українським народом ще з початку княжої доби, коли частина землі тиверців належала до України періодів Київської, а пізніше – Галицько-Волинської держав. На території діяли спільні політичні, економічні закони, розвивалося церковне життя. Унаслідок перенесення центру української державності до Західної України (кінець XII століття) утворилася Галицько-Волинська держава. Буковина належала до цієї політичної формації протягом усього періоду її існування. Проте в результаті татарської навали (1241 р.) Галицько-Волинська держава зазнала занепаду, а Буковина потрапила під вплив Золотої Орди та згодом сформувала окрему політичну одиницю, яка отримала назву – Шипинська земля. З окупацією українських земель Литвою та Польщею, Буковина втратила зв'язки з ними та після короткотривалої автономії знаходилася під угорським, молдавським і турецьким володарюванням.

У пункті **2.1.2. «Молдавський період в історії Буковини»** висвітлено політичне та культурне життя буковинців після приєднання Буковини до складу Молдавської держави (кінець XV ст. – друга половина XVIII ст.). Процес національного усвідомлення, культурної самобутності спочатку не зазнавав зовнішніх впливів, адже українці були переважною етнічною складовою Молдавії. Культура українського народу змогла втримати свої позиції до другої половини XVII століття.

Акцентовано вплив на культуру Буковини інших міст України, зокрема Києва, Львова, Кам'янця, Жовкви та ін. Завдяки тісним зв'язкам із цими українськими центрами розпочався розвиток літератури, друкарства. У результаті такої співпраці з'являються кваліфіковані викладачі, ченці, які сприяють відкриттю шкіл, як духовних, так і світських. Розвиток шкільництва на Буковині у період молдавського панування пов'язаний із церквою, де давали переважно релігійну освіту, користуючись книгами церковно-слов'янською мовою. Закладів вищої освіти в краї не було; бажаючі (сини бояр) могли її здобути в українських закладах Києва та Львова, а також у західноєвропейських містах – Відні та Парижі. Тому більшість населення було неграмотним.

Отже, українська культура, її мова, література, досягши свого розквіту, одночасно почала занепадати. На цей процес суттєво впливала румунізація території Буковини, особливо її південної частини, що відбулося внаслідок занепаду Козаччини, яка втратила вплив на ці території. Починаючи з 1514 року протягом 260 років Буковина знаходилась під владою Туреччини.

У пункті **2.1.3. «Буковина як частина Австрії»** простежено історію краю в період австрійської влади, яка у цілому вплинула на активний розвиток Буковини. У 1772 році, у результаті поділу Польщі, Австрія приєднала до своїх

територій землі Галицько-Волинської держави. Бажаючи прив'язати до територій Галичини та Семигороду теперішню Буковину, яка пролягала між ними, Йосиф II, за підтримки своєї матері – Марії-Терезії, вирішив в такий спосіб зміцнити австрійські кордони стратегічно вигідними землями. Австрійські війська зайняли Буковину у травні 1774 року, а 31 серпня вступили до Чернівців. Встановлено, що з метою збільшення чисельності населення, підвищення рівня освіти австрійською владою було проведено ряд реформ. Згідно з новими постановами, людей заохочували до переселення із сусідніх країн до Буковини. З метою поліпшення та розвитку освіти на Буковині організовано ряд латинських та німецьких шкіл у Чернівцях і Сучаві. Однак у містах учителів не вистачало, їх переважно запрошували із Семигороду та Словенії. Нестачу книжкової літератури австрійці намагалися компенсувати завезенням із Відня книг, написаних німецькою та волоською мовами, лише деякі духовного змісту екземпляри були надруковані українською. Незважаючи на позитивні наслідки такої політики австрійської влади, спостерігався й процес поступового «онімечення» Буковини. Крім того, у Відні вважали: оскільки колись буковинський край належав до Молдови, то й більшість його населення – молдавани. Через те до Буковини почали відряджати румунських учителів, румунські книги використовували поряд із німецькими. Натомість українською мовою освіти фактично не було. Отже, австрійська влада усіляко сприяла румунізації Буковини.

Зазначено, що у 1786 році Йосиф II вирішує приєднати Буковину до Галичини. Відтоді, протягом 63 років (1786 – 1849 рр.), Буковина повністю залежала від Галичини. Загалом, це негативно вплинуло на, перш за все, культурний і церковний розвиток. Польська шляхта намагалась утримати свою владу в краї, вдаючись, зокрема, до просування латинізації. Маючи підтримку Австрії, поляки з кінця XVIII століття проводили власну культурну політику, поширюючи на Буковині польську мову та насаджуючи католицизм.

Револьюційні події Європи 1848 року захопили й Австрію та спричинили народні повстання в багатьох країнах, у тому числі й на Буковині. Прагнучи автономії від австрійської держави, українці сподівались на національне визнання. Цього ж року у Львові виникла перша українська політична організація – Головна Руська Рада, яка намагалась поділити Галичину за принципом етнічної належності та приєднати до неї Закарпаття та Буковину. Цей період, який отримав назву «Весна народів», відзначався розвитком культурного та церковного життя на Буковині. Народна українська мова почала впроваджуватись у місцевих школах, що вплинуло на загальний рівень освіченості та культурного розвитку населення краю.

В останній період австрійської влади (1861 – 1918 рр.) Буковина стала окремим краєм габсбурзької монархії, проте значно збіднілим у результаті історичних подій. Водночас тут спостерігалось культурно-національне відродження, пов'язане зі зростанням національної свідомості буковинського народу, з його церковним, культурним, політичним та економічним життям.

Початкові ознаки національного відродження на Буковині у цей період пов'язують із літературною діяльністю Ю. Федьковича, С. Воробкевича,

Г. Воробкевича. У 1869 році на зборах у Чернівцях засновано товариство «Руська Бесіда», яке прагнуло розвивати товариські стосунки між українцями на Буковині, а згодом перетворилося на просвітницьку організацію літературного спрямування. Посилилися національні, культурні зв'язки буковинців з українцями інших земель. Після Ю. Федьковича на літературному олімпі краю з'явилась О. Кобилянська, яка відіграла значну роль у відродженні національної свідомості буковинців.

Буковину постійно відвідували культурні діячі. У 1904 році до буковинського краю завітав М. Лисенко, заохочуючи місцевих музикантів до збирання народної музики та праці над нею. В цей період тут побували і Леся Українка, М. Коцюбинський, Д. Антонович, В. Винниченко, М. Левицький, Є. Бачинський, Г. Хоткевич, митрополит А. Шептицький.

Отже, за період 144-річного австрійського володарювання на буковинських землях відбулися значні зміни як у політичному, економічному, соціальному, так і в релігійно-культурному житті. Поряд із постійним пригнобленням національної свідомості буковинців, мали місце й позитивні моменти. По-перше, Буковина сформувалася як окрема адміністративна одиниця і як досить автономний край. По-друге, у цей період відбувалося піднесення культурного та цивілізаційного рівня місцевого населення.

У пункті 2.1.4. «Румунський період в історії Буковини» осмислено значення періоду буковинської історії, коли в краї встановилася румунська влада (1918 – 1940 рр.). Виявлено наявність значних утисків українського населення, що позначилось на рівнях шкільного, громадського, релігійного й культурного життя. Переслідувалася діяльність українських товариств та організацій, заарештовували культурних діячів. Зазнало втрат й українське народне шкільництво на Буковині: більшість шкіл стали румунськими, а в українських школах половина начальних годин читалася румунською мовою.

З кінця 30-х – початку 40-х років ХХ ст. українське населення буковинського краю, її активні культурні діячі постійно намагалися внести позитивні зміни щодо української мови, преси, культури. Центром такого національного протистояння став «Народний дім» у Чернівцях, який координував діяльність українських товариств у краї. Товариство «Українська Школа» організовувало курси української мови, сприяло виданню українських підручників; «Буковинський Кобзар» мав у своєму складі хор, оркестр і театр, які пропагували українське музичне та театральне мистецтво.

Отже, період перебування Буковини у складі Румунії позначився на загальній регресійній тенденції в політичному, релігійному, соціальному, етнічному та культурному розвитку. Румунія не сприяла відновленню краю після руйнівних дій під час Першої світової війни, навпаки, обкладала край непомірними податками, розглядаючи його як свою колонію. Серед позитивних моментів відзначається той факт, що на Буковині була організована румунська консерваторія, а починаючи з 1927 року регулярно проводилися концерти симфонічної музики. Проте, буковинський край поступово був позбавлений навчальних та наукових закладів українського походження, кваліфікованих учителів. Буковина була відірваною від України та залучена до країн

балканського впливу. Однак буковинським українцям вдалося зберегти власне національне обличчя та відновити свою самобутність після зруйнування румунської влади на Буковині. Румунський період змінив радянський, не менш важкий для буковинського краю.

**Підрозділ 2.2. «Музично-культурний розвиток Буковини до середини ХХ століття»** акцентує увагу на тому, що, перебуваючи під впливом чужоземних держав, які неоднаково сприяли розвитку, як економічному, політичному, так і культурному. Змушені боротися за існування, буковинці не мали змоги зосередитися на потребах культурного життя, проявах свого таланту, на творчості і мистецтві. З цих причин Буковина у контексті розвитку української, зокрема музичної, культури не займає одне з найвагоміших місць у державі, однак її внесок все ж досить високий.

У галузі літератури одним із перших національно свідомих буковинців, який справедливо вважався «співцем народної долі», славився своєю активною громадською позицією та діяльністю, був Юрій Федькович. На цій же хвилі його продовжувачем став Сидір Воробкевич. Чільне місце в літературі не тільки буковинського краю, але й усього національного українського літературного простору посідає Ольга Кобилянська, яка відзначалась великим талантом та філософським мисленням. З ім'ям Юрія Федьковича дослідники пов'язують період культурно-національного відродження на Буковині. Ю. Федькович як поет та літератор, болісно сприймаючи завдану рідному народові кривду, виступив захисником української мови, національної школи, популяризатором гуцульських казок, легенд і пісень. Окрім того, він мав гарний голос (баритон), умів співати та навчав інших, грав на музичних інструментах (гітара, сопілка, цитра), володів музичною грамотою, керував хором. Він займався й фольклористичною діяльністю, збирав та записував народні пісні.

Музичне життя Буковини ще на початку ХІХ століття демонструвало низький рівень розвитку. Тоді не було ні провідних музикантів, що могли б розповсюджувати професійне мистецтво в краї, ні колективів, які б виступали на сценах, навіть не було приміщень, де б могли виступати артисти. Мистецтво розповсюджувалось у маєтках меломанів, де особлива увага приділялась домашньому музикуванню. Найбільш поширеною була гітара, під акомпанемент якої виконували сольні пісні та невеликі інструментальні твори. Лише у 1809 році вперше на Буковині з'явилося фортепіано. Музичне мистецтво поступово набувало розповсюдження та розпочало стадію свого активного розвитку з 30-х років ХІХ століття, коли у Чернівцях з'явилися перші професійні викладачі гри на фортепіано та вокалу. Завдяки діяльності президента Буковини 1837–1850 років Карла Умлауфа Чернівці відвідували відомі виконавці. Так, у Чернівцях виступали піаністи, скрипалі та співаки. У 1847 році Чернівці відвідав Ференц Ліст. Тісні зв'язки з Європою мав композитор і піаніст Кароль Мікулі, який народився у Чернівцях, активно працював у місті майже до кінця 60-х років ХІХ століття. У ці роки на Буковині активного розвитку набуває хорове та інструментальне мистецтво, починає зароджуватися композиторська творчість серед музикантів аматорського рівня. Виникнення перших товариств на Буковині (друга половина ХІХ ст.) збіглося із загальноукраїнським процесом

поступової централізації культурно-освітніх установ та їх зосередженням у містах. Стараннями чеського музиканта, композитора Адальберта Гржималі (1842 – 1908 рр.) було відкрито приміщення «Музичного товариства», що стало центром усіх мистецьких подій краю. Відтоді у Чернівцях розпочалась активна концертна діяльність, гастролі відомих музикантів світового рівня.

Значний внесок в історії музичної культури краю румунського композитора, скрипаля та одного з основоположників румунської класичної музики Чіпріана Порумбеску (1853 – 1883 рр.). Він навчався у Чернівецькій семінарії, де познайомився із С. Воробкевичем, який сприяв розкриттю музичного таланту майбутнього композитора.

Відзначається особлива роль у підготовці освічених музикантів діяльності Чернівецької консерваторії (1924 – 1944 рр.), де навчалася талановита молодь краю. На Буковині поступово стала утворюватися власна мистецька школа, незважаючи на постійні утиски з боку румунської влади. Організовані у Чернівцях музичні товариства, хорові та оркестрові колективи та навчальні заклади сприяли активному розвитку мистецтва краю. На новий, більш професійний рівень піднімалася виконавська майстерність, складалась власна композиторська школа.

У підрозділі **2.3. «Буковинський музичний фольклор і його трансформація в композиторській творчості»** зазначається, що Буковина, маючи давнє українське коріння, увібрала найкращі надбання культури свого народу. Характерні ознаки національної професійної музики позначились на творчості композиторів минулого і сьогодення, адже митці краю постійно підтримували зв'язки з відомими діячами культури усієї України. Проте не можна не зважати на народні основи композиторського мислення митців Буковини, особливості народнопісенної творчості та інструментальної музики краю.

**Пункт 2.3.1. «Фольклористична діяльність на Буковині»** висвітлює процес збирання, дослідження та видання збірників регіонального фольклору, що розпочався у важких умовах колонізації краю, витіснення всього українського, заборони української книги. Зауважено, що значне місце в українській фольклористиці займають праці іноземних дослідників. Один з них – видатний польський етнограф, фольклорист та композитор другої половини XIX століття Оскар Кольберг. Він досліджував західноукраїнські землі, зокрема Галичину, Волинь, Поділля, Полісся, Покуття, Лемківщину та Буковину. Кожному регіонові він присвятив окрему монографію, де подано характеристику звичаїв та обрядів українців. Активно збирав фольклор та заохочував учителів, студентів і простих аматорів до збирання етнографічного матеріалу Ю. Федькович. Фольклористами другої половини XIX – першої половини XX століття були Г. Купчанко, П. Руснак, О. Тимінська, М. Бойченко, Б. Крижанівський та інші.

Особливості фольклору, його яскраві зразки нерідко ставали основою творчості наступного покоління композиторів, діяльність яких активно розгорнулася у другій половині XX століття. Серед таких композиторів варто згадати Г. Шевчука, В. Михайлюка, М. Мафтуляка, А. Плішку, М. Новицького,

В. Фокшука, Ю. Гіну. Для збагачення фольклористичного спадку Буковини особливо багато зусиль доклав А. Кушніренко. Будучи талановитим композитором, хоровим диригентом, він багатьом пісням дав нове життя, підняв на високий професійний рівень, надав високого статусу.

Чимало для популяризації музичного фольклору зроблено наприкінці ХХ століття, коли вийшла у світ ціла серія пісенників, виданих «Музичною Україною». Так, у 1990 році з'явилися «Пісні Буковини» під упорядкуванням А. Яківчука. Поширеною на Буковині була хода на Маланку – карнавальне дійство, що відбувалось на зимові свята та супроводжувалось танцями, співом. Яскраве та театралізоване в буковинських селах народне весілля, невід'ємною складовою якого була розвинена пісенність. Серед пісень, які побутували на Буковині, було багато таких, що потрапили зі Східної України та асимілювались на просторах західних областей. Українські народні пісні іноді втрачали свою автентичність, зазнавши впливу місцевої мелодики та метроритму.

У пункті 2.3.2. «**Види народнопісенної творчості буковинців**» зазначено, що пісня на Буковині має давню історію: віддалені часи наших предків – тиверців, період Галицько-Волинського князівства та важкі роки поневолення іноземними державами. Буковинський фольклорно-музичний спадок демонструє широке коло жанрових різновидів пісень: колядки та веснянки, де відобразилися давні часи; історичні та козацькі, які вказували на зв'язки буковинського народу з Україною; рекрутські та солдатські, в яких виразився протест проти панського свавілля та австрійського панування; колискові, якими матері заколисували дітей, виховуючи в них любов до української мови та пісні; жартівливі й танцювальні, які допомагали не втрачати надію на краще майбутнє; балади та пісні про кохання, де відобразилася тяжка жіноча доля та широка українська душа. Особливо популярним був різновид коломийки, який зустрічався під назвою «гуцулка» та побутував серед гуцулів, що проживали вздовж річки Черемош. Буковинські коломийки мають свої оригінальні наспіви, що опираються на безпівтоновий звукоряд та чотирихордові поспівки у межах квінти. Зауважено, що коломийка вплинула на майже всі жанри буковинського фольклору, її строфічна будова (8+6+8+6) зустрічається у багатьох народних піснях Буковини. Виявлено музичні особливості пісень, їх риси: типові мінорні лади, думний лад, рух у мелодії на збільшені інтервали, низхідне гліссандо в закінченнях пісень, наявність мелізматика, «примхливої» ритміки, вільної метрики, характерних синкопованих кадансів із повторенням останнього звуку мелодії.

Народнопісенна творчість Буковини має чимало яскравих самобутніх рис. При цьому вона позначена певною стильовою неоднорідністю, що є природним результатом відмінностей географічного розташування та економічних умов розвитку окремих районів краю. Культурні ознаки народної музичної творчості Буковини зазнали впливів інших етносів та утворили власні традиції, засновані на симбіозі принципів музичної мови різних націй.

У пункті 2.3.3. «**Танцювальна та інструментальна музика буковинців**» вказано, що буковинські народні пісні нерідко звучали у поєднанні з танцем. Танцювальна музика на Буковині досить розвинена та була представлена такими

танцями, як аркан, гайдук, волошка, кòса, голубок. Переважали козачково-гопакові танці та близькі до них – кадриль, полька, краков'як тощо. Танцювальна та інструментальна музика виявляла тісні взаємозв'язки українських традицій з румунською й молдавською культурою. Серед популярних танців на Буковині була румунська «Хора», яка виконувалась у колі, що нагадував ланцюг. Були відомі й румунські корагіаска, сирба, коаса, романкуца, фуга дракулуй, метура, раца та інші.

Музичні інструменти мали багато спільного з європейськими. Дещо відрізнялися музичні інструменти, які звучали у селах та у містах. У селі грали на скрипці, контрабасі, цимбалах, чельо («басок»), трубці, сопілці, дримбі. Діяли невеликі сільські оркестри, які склалися з однієї або двох скрипок та цимбал, іноді приєднувались трубка, басок чи контрабас. Так звані «троїсті музики» грали на весіллях, хрестинах та різних молодіжних «толоках». Серед народних інструментів на Буковині побутували й свиріль, бандура, тилинка, трембіта. Виготовлення музичних інструментів на Буковині було проблематичним, адже спеціальних фабрик не існувало – цією справою займалися переважно аматори.

Отже, виявлені й охарактеризовані народні джерела професійного мистецтва на Буковині, що демонструють розвинуту пісенність, колоритну танцювальність та яскраве інструментальне музикування. Акцентовано кореляційні процеси у взаємопроникненні народнопісенних і танцювальних особливостей фольклору різних народів, що населяли Буковину.

**Підрозділ 2.4. «Стильові контамінації в музиці першого професійного українського композитора Буковини – Сидора Воробкевича»** розглядає творчу діяльність Сидора Воробкевича який, будучи сучасником Ю. Федьковича, продовжив справу українського національного відродження на Буковині, присвятив усе своє творче життя українському народові.

Зазначено, що композиторське мислення Сидора Воробкевича – яскравий приклад контамінацій різних стильових систем. Це зумовило розмаїття жанрових уподобань музиканта, його «музичного словника». Він щиро любив українську пісню, її неповторний мелос, ритміку, цікавився та популяризував народну творчість буковинського краю, цінував українські традиції та користувався надбаннями національної композиторської школи. Однак його творчість зазнала істотних впливів європейської культури, що відобразилось на характері творчого мислення композитора, який нерідко користується стильовими моделями класичних, західних музичних шкіл. Творчий стиль Сидора Воробкевича є сплавом багатьох мистецьких впливів. Героїка та патріотизм Бетховена, лірична пісенність Шуберта, романтична схвильованість та задушевність Шопена, палка енергія і піднесений пафос Ліста суттєво вплинули на формування художніх смаків та естетичних поглядів Воробкевича.

Еволюція творчого мислення композитора йшла під знаком романтизму. Взірцем для Воробкевича та для його сучасників на західноукраїнських землях став так званий «віденський» романтизм, що орієнтувався на творчість першого романтика Франца Шуберта та інших композиторів. Вплив німецької культури на стиль Воробкевича розпочався ще на початковому етапі формування його творчої особистості, коли у 40-х роках XIX століття пропагували «Liedertafel»,



розгалужену мережу німецьких співацьких товариств. Особливо часто композитор опирався на ці традиції у хоровій творчості («Чи ж, други, браття, ви німі»). У творах Воробкевича спостерігаємо важливу функцію чоловічих голосів, для яких він написав більшість хорових композицій. Важливою обставиною впливу німецької культури та освіти було й те, що Воробкевич вивчав гармонію, контрапункт, інструментування за допомогою відомих на той час підручників німецьких авторів Дена, Льобе, Маркса, Рейхи та інших. Однак найважливішого значення у зв'язках з айстро-німецькою культурою набуває перебування Воробкевича у Відні з метою вдосконалення музичної освіти та композиторської техніки. Воробкевич, тяжіючи в своїй творчості до пісенних джерел, наслідує традиції Шуберта, що проявляється в загальній будові його романсів, емоційному стані, лірико-споглядальному настрої з елементами сентиментальності.

Припускається, що не обминула уваги Воробкевича і творча постать Й. Брамса. Його піанізм наклав свій відбиток і на фортепіанну музику Воробкевича, який нерідко використовував деякі улюблені прийоми Брамса, такі як рух паралельними інтервалами в терцію, сексту чи октаву («Буковинські розголоси», «Думка» та інші). Цікаві в плані засвоєння західноєвропейських традицій також оперети Воробкевича. Його «Золотий Мопс», «Янош Іштенгазі», «Каспар Румпельмаєр» написані цілком у стилі й манері віденської оперети, в створенні якої неабияке значення мала творчість Й. Штрауса. Зауважено, що в зрілий період своєї творчості Воробкевич зазнав також впливу молодих національних шкіл, зокрема російської, румунської, чеської.

**Підрозділ 2.5. «Огляд діяльності представників музичного мистецтва Буковини другої половини ХІХ – початку ХХ століття»** репрезентує творчі досягнення буковинської композиторської школи на межі століть. Серед продовжувачів традицій С. Воробкевича особливо відзначається діяльність Євсевія Мандичевського, який у Відні був визнаним педагогом-теоретиком, хоровим диригентом, музикознавцем, музичним критиком, дослідником, видавцем та популяризатором творчої спадщини композиторів – Й. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, К. Черні, А. Брукнера, Й. Брамса, Й. Штрауса та інших. Є. Мандичевський – упорядник найвагоміших збірок музичних рукописів у світі, який працював над повним виданням творів Ф. Шуберта та Й. Гайдна, автор численних наукових статей і розвідок, зокрема «Про симфонії Шуберта», «Про тріо Сі мажор Й. Брамса», «Дослідження ритму В. Моцарта в його концертах для фортепіано», дослідження «Пісень» Ф. Шуберта тощо. Особливо вражає 26-томне видання творів Й. Брамса, яке Мандичевський здійснив у пам'ять про свого товариша.

Відзначено велику композиторську спадщину Є. Мандичевського. Він – автор церковної музики, зокрема 12 літургій з румунськими та українськими текстами, окремих молитов, псалмів, канонів, двох католицьких мес, вокальної та хорової музики, зокрема, кількох кантат – «Сила гармонії» (1882 р.), «В краю буків» (1888 – 1889 рр.), «Кантата на п'ятдесятиліття Греко-східної вищої реальної школи у Чернівцях» (1913 р.), двох симфоній, увертюр, творів для фортепіано, циклів пісень «Жулейка», «Сльози», румунських пісень, вокального

квартету в супроводі фортепіано «Стрілець» (1905 р.), дитячих пісень та дитячої оперети, обробок молдавських, румунських, угорських, німецьких та італійських народних пісень. Доведено, що творчість Є. Мандичевського, його композиторське мислення цілком інтернаціональне, адже поєднує ознаки культур різних народів. Проте, попри переважання традиційних методів роботи з матеріалом, використання класичної гармонічної основи більшості його творів, Є. Мандичевський береться й за реалізацію творів українського змісту та наповнення, зокрема пісень та хорів на тексти українських авторів.

На основі аналізу творчої діяльності таких представників буковинської композиторської школи, як Є. Мандичевський, Г. Мандичевський, Ч. Порумбеску, К. Шандру, зроблено висновок, що композитори, музичні діячі Буковини, які були учнями або послідовниками Сидора Воробкевича, істотно сприяли розвитку музичної культури краю.

Стверджується, що творча діяльність більшості композиторів того часу спирається на традиції західноєвропейських шкіл, зокрема австро-німецької (віденського класицизму та романтизму), італійської, румунської, чеської, іспанської, французької, на жанрові моделі класичної та романтичної музики, наприклад, фортепіанної творчості, німецької пісні Liedertafel, віденської оперети тощо. Поряд із національними ознаками творчості, її фольклорними елементами, значне місце посідають народно-пісенні джерела інших народів – румунського, молдавського, угорського, німецького, італійського. У такий спосіб формуються ознаки полінаціонального фольклоризму, які найбільш яскраво проявились у творчості наступного покоління композиторів Буковини.

Отже, до початку ХХ століття спостерігається поступове формування засад професійної музичної школи Буковини. Незважаючи на тяжкі соціально-політичні умови, утиски влади тощо, мистецтво буковинського краю активно розвивалось. Завдяки організованій у Чернівцях професійній музичній освіті, діяльності музичних товариств, роботі оркестрових та хорових колективів, професійного рівня набувала виконавська майстерність і композиторська діяльність. У ХІХ – на початку ХХ століття закладені міцні підвалини майбутньої мистецької школи Буковини з її неповторним народним колоритом, полістилістичною композиторською технікою та міжкультурними зв'язками.

**У РОЗДІЛІ 3 «СТИЛЬОВІ ПАРАДИГМИ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ БУКОВИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ»** висвітлено музично-культурне життя Буковини, процеси розвитку мистецтва, проаналізовано творчість видатних композиторів краю сучасного періоду. Заявлено, що починаючи із 40-х років ХХ століття нова генерація діячів культури формувалася під знаком «радянського», проте не втратила зв'язку з українською композиторською школою. З'явилася плеяда музикантів, які шукали власний напрямок творчості, свій стиль. Однак творче мислення композиторів при цьому дедалі більше виявляє риси полістилістики, де поєднуються традиційні прийоми письма, характерні для європейського музичного мистецтва, ознаки окремих національних шкіл Західної Європи, традиції української національної школи та особливості місцевого полінаціонального фольклоризму.

У підрозділі 3.1. «Музичне мистецтво Буковини від 40-років ХХ століття до наших днів» підкреслено, що творчий процес, загальмований на Буковині періодами румунської влади, німецької окупації за часи Другої світової війни, отримав нове дихання з 1945 року, коли у березні відбулися перші збори професійних композиторів у Чернівцях. У цей період розпочинається активна діяльність місцевих композиторів, як професійних, так і самодіяльних. Ідучи за характерними тенденціями української національної школи, буковинські композитори використовують фольклорний матеріал у своїх оригінальних творах. Методи роботи над ним досить традиційні – цитування та переінтонування, творче запозичення характерних метроритмічних особливостей народної музики буковинського краю.

Серед нового покоління українських митців з 1945 року розпочав свою діяльність на Буковині Богдан Крижанівський – композитор, піаніст, диригент, фольклорист, педагог та громадський діяч. Його творчий доробок включає твори різних жанрів симфонічної, камерної, вокально-хорової, театральної музики. Стиль композитора відрізняється поєднанням традиційних методів роботи з музичним матеріалом та особливостей інтонаційної, метроритмічної складової буковинського фольклору. В оригінальних творах Б. Крижанівського нерідко завважуємо риси народного багатоголосся, коломийкові ритми та інтонації.

Плакав рідне мистецтво, створював зразки національного колориту Ілля Міський, знаний на Буковині композитор, диригент, фольклорист, скрипаль, музикант, який володів грою на різних інструментах. Він заснував професійну школу цимбалістів у Чернівцях, організував оркестр при Буковинському ансамблі, народного інструментального оркестру «Буковина». І. Міський активно займався фольклористичною діяльністю, результатом якої було зібрання більше 150 буковинських пісень.

У другій половині ХХ століття з'являється плеяда професійних композиторів, творчість яких стала вирішальною для визначення особливостей стилю сучасних буковинських композиторів. Відомі тогочасні українські викладачі, композитори спрямували діяльність буковинських митців у русло національної автентичної самобутності. Так, Андрій Кушніренко навчався у композиторів та педагогів Галичини – С. Людкевича, А. Кос-Анатольського, А. Солтиса, В. Гошовського та інших. Йосип Ельгісер та Юрій Гіна здобували освіту в Київській консерваторії. Леонід Затуловський пройшов школу Олександра Чмута, викладачем якого був Л. Ревуцький. Водночас працювало багато композиторів-аматорів та музикантів, серед яких згадуються імена Г. Шевчука, Б. Бібікова, які збагатили музичну скарбницю творами різних жанрів. Вокально-хорові твори писали П. Окрушко, В. Фокшук, М. Романко, А. Плішка, а В. Городенський створював музику для театру.

Осередком професійної музичної освіти у Чернівцях після Другої світової війни було Чернівецьке музичне училище. Серед викладачів закладу був знаний на Буковині педагог, композитор-теоретик Олександр Чмут. Його донька Олена Чмут стала продовжувачем справи батька, автором творів для камерного та симфонічного оркестру, творів для фортепіано, камерно-інструментальних ансамблів, пісень і романсів, духовної музики. Найбільша частина творчості

О. Чмут – це хоріві твори та обробки народних пісень. Її музичний стиль – органічне поєднання класичного академічного мислення, романтичного ліризму, імпресіоністичної колористики, національного фольклоризму, елементів джазу та сучасних композиторських технік. Серед учнів О. Чмут – Юрій Василенко, викладач-теоретик і композитор, який переважно працює в галузі фортепіанної музики малих та великих форм. Нова генерація буковинських композиторів представлена й творчістю Євгена Воевідка – талановитого чернівецького музиканта, композитора, співака, який суміщає свою музичну діяльність із фахом лікаря-фоніатра. Його творчість, яка останнім часом досить активно залучається у професійний музичний простір, затребувана й своєчасна.

**Підрозділ 3.2. «Творчий стиль Йосипа Ельгісера»** розкриває діяльність буковинського композитора ХХ – початку ХХІ століття Йосипа Ельгісера (1929–2014 рр.). Піаніст, композитор, лікар-хірург, педагог, музикознавець, дослідник, громадський діяч, меценат. Звертаючись до жанрів інструментальної і вокальної музики, найкраще та найбільш цінне створив для фортепіано. Творче мислення композитора знаходиться у тісному зв'язку з його світовідчуттям. Схильність до споглядальності, мрійливості, ремінісценцій надавала його композиціям ліричного характеру. Коло образів, розкритих Ельгісером у музиці, дуже широке: майже всі події свого життя, враження від спілкування з людьми він передавав музичними засобами. Основна ознака його стилю – програмність, яка відрізняється автобіографічністю. Центральне місце його програмної музики займають твори, пов'язані з темою подорожей; хвилює Ельгісера й тема єврейського народу, його доля. Використовуючи автентичні народні єврейські пісні, їх традиційну мелодику та ладові особливості, композитор створює колоритні портрети своїх героїв.

Програмність творчості Ельгісера впливає на будову музичного цілого, тематичний розвиток, колорит музичної мови. Незважаючи на оригінальність задуму, контрастність ідей, композитор вирішує питання формотворення досить просто: у нього переважають малі форми, які поєднуються в цикли. Мініатюрність його музичних картин пов'язана з наявністю великої кількості образів, сюжетів, що швидко змінюються, створюючи враження «калейдоскопічності», притаманної його музиці в цілому.

Підкреслено, що тема наслідування – особлива для буковинського композитора. Він намагається навмисно підкреслити зв'язки творів зі стилем окремих композиторів, на що безпосередньо вказують назви творів. Знаходимо у Ельгісера ознаки стильових рис багатьох композиторів минулого, але особливо позначився на його творчості вплив К. Дебюссі, М. Мусоргського, П. Чайковського, С. Прокоф'єва. Водночас, намагаючись не копіювати своїх попередників, Ельгісер застосовує ознаки власного стилю, оригінальної музичної мови, що проявилось у формуванні сталих прийомів і комплексів виражальних засобів, які використовуються для втілення інтонаційного та образного змісту. Особливий тип мелодики, що будується на відносно коротких інтонаційних ланках з перевагою плавної мелодичної лінії, а з іншого боку, фігуративний принцип розвитку, впливають на характер гармонічної мови, яка повністю підпорядкована мелодичному мисленню. Активна хроматизація

мелодій сприяла виникненню альтерованих акордів, збагаченню музичної тканини співзвуччями нетерцієвої будови, акордами з доданими та замінними тонами, в яких трапляються альтеровані ступені у поєднанні з натуральними в одному звучанні. При переважанні гомофонного складу, Ельгісер нерідко користується прийомами поліфонічного розвитку, зокрема імітаційними, застосовуючи форму фуґи. Серед традиційних форм Ельгісер віддає перевагу тричастинності, простим структурам; окремі жанрові одиниці написані у варіаційних формах, як-от варіації на *basso ostinato*. Сонатний принцип Ельгісер застосовує у традиційних жанрах (сонати, концерту), проте в утворенні форми більше значення надається експозиційним функціям, де розробковість відіграє другорядну роль. Однак Ельгісер вочевидь тяжіє до циклічного формотворення з його типовими структурами, наприклад сюїтою.

**Підрозділ 3.3. «Національні основи творчості Андрія Кушніренка»** розглядає творчу діяльність А. Кушніренка (1933–2013 рр.) – композитора, фольклориста, педагога, диригента, народного артиста України. Основна частина його доробку – оригінальні твори для хору і солістів, обробки народних пісень. Він – автор одноактної народної опери «Буковинська весна», кантати «Молюсь за тебе, Україно», музики до героїко-романтичної драми «Полум'я», поеми «Славен Хотин-град», багатьох вокально-хореографічних композицій, зокрема «Щедрий вечір, добрий вечір», «Весна-красна», «Обжинки», «Весільний обряд» тощо, ряду творів для фортепіано і симфонічного оркестру, камерних ансамблів, творів для хору і солістів, серед яких – «Любіть Україну», «Україно, любов моя», «У вінок Федьковичу» та багато інших. Він записав понад тисячу народних пісень і мелодій, серед яких більше 100 оброблено для хору та оркестру. У коло творчих інтересів Кушніренка потрапляють народні пісні різних регіонів України, як-от зразки галицького, подільського, буковинського, волинського країв. Так, відомою стала його обробка подільської веснянки «Подоляночка», яку схвально оцінив його педагог С. Людкевич. А. Кушніренко складав та обробляв різноманітні вокально-хореографічні композиції, серед яких можна виділити уривок зі «Щедрого вечора» – Щедрівки. У цій хоровій обробці композитор відтворив картину народного новорічного свята, де змальовується сцена колядування. Кушніренко створює високої майстерності вільну обробку, де поліфонічно поєдналися наспіви відомих народних щедривок.

Серед обробок народних пісень у творчому доробку Кушніренка яскравою оригінальністю відзначаються його хорові інтерпретації календарно-обрядових пісень. У цих композиціях проявилися стильові риси творчості Кушніренка. Буковинський композитор збагатив хорову літературу сучасними зразками власних інтерпретацій народних мелодій і зробив вагомий внесок у розробку принципів роботи з фольклорним матеріалом, застосувавши складні поліфонічні прийоми розвитку в тісному зв'язку з національними, зокрема буковинськими, джерелами та особливостями народного багатоголосся.

У підрозділі 3.4. «Жанрово-стильові риси творчості Юрія Гіни» розглядається творча спадщина Ю. Гіни – буковинського композитора, педагога, скрипаля, диригента, громадського діяча, автора камерно-інструментальної, оркестрової та вокальної музики. Зазначається, що Ю. Гіна стояв біля витоків

національного, вже українського скрипкового та оркестрового мистецтва буковинського краю. Його професіоналізм виріс на основі тісної єдності ознак різних національних культур, традицій, закладених на Буковині представниками української, молдавської, румунської та європейських національних шкіл. У композитора переважають музичні твори, написані для дітей. Камерно-інструментальні твори призначені для різного складу виконавців: сольного (скрипка), для скрипкового ансамблю у складі двох або трьох партій скрипок у супроводі фортепіано. Найбільше Ю. Гіну приваблює ансамблевий склад виконавців, що характерно для народних традицій сільських музик, «троїстої музики». Для скрипки композитор зробив ряд перекладень, транскрипцій, обробок та редакцій творів інших авторів. Це твори як західноєвропейських, так і румунських, українських, зокрема буковинських, митців. Серед прийомів обробки запозичених творів назвемо основні: тема творів доручається скрипці, збагачуючи її віртуозністю інструмента, фактура насичується ансамблевим звучанням, що приводить до створення підголосково-поліфонічного та контрастно-поліфонічного типу багатоголосся. Водночас композитор експериментує зі структурою, тональним планом та метроритмом творів. Характерною рисою творчості Ю. Гіни стає тяжіння до конкретизації змісту творів за допомогою програмної назви. Переважає жанрова програмність, збагачена національними мотивами буковинських танців («Гора», «Садагурська полька», «Святкові танці», «Хоровод»). До оригінальних творів Ю. Гіни для камерно-інструментального ансамблю належать і зразки інших типів програмності, зокрема узагальнений («Прогулянка»), звукозображальний («Безперервний рух»), образно-асоціативний («Мандрівний музика») та емоційно-узагальнений (Рапсодія «Рідне наше найдорожче»).

Відзначаються оркестрові твори Ю. Гіни, призначені для різного складу виконавців – оркестру народних інструментів, камерного, духового та симфонічного оркестру. Постійним учасником оркестру народних інструментів за традицією були цимбали, в партитурі фольклорних оркестрових творів Гіни незмінно присутня партія акордеона.

Вокальна галузь творчості Ю. Гіни відображає його внутрішній стан, переживання, відзначається особливим ліризмом та задушевністю. У піснях Ю. Гіни нерідко проглядають риси імпресіонізму: деколи зовні прості мелодичні інтонації автор сміливо та переконливо «розсвічує» незвичними акордовими вертикалями, збагачує гармонічний план барвистим зіставленням далеких тональностей.

Зроблено висновок, що музична тканина композицій Ю. Гіни відрізняється особливим мелодизмом, зумовленим характерним «скрипковим» принципом мислення композитора: наспівністю інтонацій, ліризмом, інструментальним діапазоном більшості мелодій, зокрема й вокальних. У доробку композитора багато творів танцювального характеру; його улюбленим жанром стала «хора». Нерідко наявні повтори ритмічних груп із синкопами, акцентами на слабких долях такту. Отже, в оригінальних творах, транскрипціях та обробках Ю. Гіна проявив себе як митець, що зумів поєднати академічні традиції, професійне мистецтво й народну творчість.

**Підрозділ 3.5. «Особливості творчого стилю Леоніда Затуловського»**

зазначає, що сфера творчої діяльності Л. Затуловського представлена різними галузями композиторської творчості: творами для симфонічного, камерного, духового, естрадного оркестру та оркестру народних інструментів, камерно-інструментальними творами для фортепіано, акордеону, струнних, духових і народних інструментів, концертами для фортепіано та скрипки з оркестром, вокальними творами та музикою для дітей, аранжуваннями. Найбільш значуща та яскрава – оркестрова спадщина, де рельєфно проступають риси стилю композитора. На основі аналізу оркестрової сюїти «Блукаючі зірки» висновується про риси стилю композитора. Сюїта являє собою програмний симфонічний твір літературного джерела, де на перший план виходить картинність, пейзажність, а на їх фоні розвиваються стосунки героїв роману Шолом-Алейхема. Принципи калейдоскопа, кінематографу не дозволяють затримуватись на конкретних емоціях, створюють перебіг подій, які іноді не пов'язані між собою. Л. Затуловський, вдаючись до різноманітних засобів, зокрема особливостей оркестровки, знаходить влучні звукозображальні прийоми. Переплітаючи інтонаційні та ритмічні елементи української, буковинської, єврейської пісенності й танцювальності, композитор вивів мелодику своїх творів на новий рівень взаємодії з гармонією, тонально-ладовою складовою тощо. Використання побічних септакордів та поліакордів, часте застосування нестійких функцій, навіть на початку й у кінці розділів, надають творам композитора рис імпресіонізму, де виразність гармонії, її колористика виходять на перший план. Музична фактура Л. Затуловського спирається на основи гомофонно-гармонічного складу, проте досить виразними стають елементи поліфонії у вигляді контрапункту тем. У цьому контрасті суттєві прийоми оркестровки, застосовані композитором і як засоби протиставлення, і як принципи єдності. У першому випадку доречно вести мову про контраст викладу та політематизм, антитези образів та ситуацій, а в другому – про спільні позиції, що особливо проявилися в єднанні з народом, його традиціями. Продумана оркестровка, з її тембровою характеристикою, жанровою типовістю, сприяє повнішому розкриттю програмності. Його цікавлять пісенно-танцювальні жанри народної побутової музики: українська пісня, буковинські мелодії і танці, єврейський фольклор, західноєвропейський вальс та жанр урочистого похідного маршу. Серед принципів розвитку тематичного матеріалу в Л. Затуловського переважає варіативність, що походить від народної традиції, та варіаційні прийоми, впливаючи і на характер співвідношення тематизму в різних частинах циклу. Так, нерідко різнохарактерні теми мають основою однакові інтонаційні моделі, що приводить до несподіваних монотематичних утворень та втілення принципу ремінісценцій. Цей принцип, поряд із наскрізним симфонічним розвитком, характером співвідношення частин, жанровим наповненням, надає сюїті ознак сонатно-симфонічного циклу.

Яскраві та самобутні рапсодії Л. Затуловського, де традиції європейського й українського мистецтва збагачуються особливостями буковинського фольклору. У цих творах композитор дотримується лінії картинно-жанрового симфонізму з рисами епічного характеру. Принципи рапсодійності з контрастом двох

основних розділів поєднуються з ознаками типового українського жанру Думки-Шумки. Водночас у рапсодіях композитора проступають риси лістівського жанрового типу, на якому позначився вплив народного стилю «вербункош», що має коріння в музиці румунських народних музикантів. Румунська мелодика, її танцювальний і пісенний стиль – невід’ємна складова й буковинського народного та професійного мистецтва. Для виконання своїх рапсодій Л. Затуловський обирає виключно оркестровий склад, проте експериментує з типом оркестру, створюючи різні редакції творів, призначені для симфонічного, камерного або духового оркестрів. Основний склад симфонічного оркестру збагачений партією фортепіано, іноді ксилофону. Проте частими виконавцями основних тематичних утворень стають мідні духові інструменти, зокрема труба. Теми рапсодій композитора пісенно-танцювального характеру, яскраво народні, з рисами епічності. На їх особливий колорит значний вплив має ладова основа, що відрізняється поєднанням типових структур мажоро-мінорної системи з колоритним гуцульським (думним) ладом. В експонуванні та розвитку тематизму беруть участь різні типи фактури, проте переважає гомофонія з типовим акомпанементом, що виявляє стиль народних музикантів, троїстих музик.

У **Висновках** дисертації зазначається:

Музична культура Буковини формувалася та розвивалася під впливом багатьох факторів, серед яких особлива роль належить історичній належності краю до різних країн, імперій, що спричинило появу своєрідного полінаціонального культурного середовища. Окремі історичні парадигми кожного періоду існування Буковини утворили різнобарвну та багаторівневу стильову систему мислення композиторів краю. Унаслідок обставин, що мало залежали від народів, які населяли буковинську територію, культурний розвиток був дещо сповільненим у ті часи, коли українська композиторська школа вже вступила на шлях національної самобутності. Тільки народна творчість, яка ґрунтувалась на культурних засадах різних народів, що жили на цих теренах, виробила яскраві парадигми, які відрізняються своєрідним сплавом фольклорних традицій українців, румунів, молдаван, поляків, євреїв, вірмен та інших. Таке синкретичне поєднання ознак різних культур ми називаємо полінаціональним фольклоризмом.

Від періоду Австрійської влади на Буковині починається активне музичне життя. Саме завдяки діяльності окремих іноземних митців, зокрема А. Гржималі, культура краю піднялася на високий рівень. Це спричинило і появу музичної освіти, і побудову приміщень мистецького спрямування, і організацію виконавських колективів, і виховання професійних музикантів. Цей період в історії краю відзначається активним засвоєнням західноєвропейських традицій, основні моделі яких вплинули на характер творчості перших буковинських композиторів – К. Мікулі, С. Воробкевича, Є. Мандичевського.

При висвітленні особливостей культурного розвитку Буковини назріла необхідність дослідження проблем композиторської творчості, творчого процесу. Це дозволило глибше усвідомити специфіку формування основ творчості композиторів, принципи виникнення національних стильових



парадигм і факторів синтезу в музичному мистецтві краю. Опрацьовані матеріали, наукові джерела з цієї проблематики, досвід відомих музикантів, композиторів слугують основою вивчення стилю композиторів, виявлення закономірностей формування творчого мислення представників різних композиторських шкіл.

Розглядаючи категорію музичного стилю, яка сформувалася внаслідок еволюції мистецтвознавчих поглядів різних періодів історії музики, ми дійшли висновку, що тільки останнім часом вона вийшла на новий, інтегративний рівень розуміння стилю, сформований міждисциплінарним характером сприйняття та тлумачення. Категорія стилю має досить тривалу історію формування та перспективи подальшого дослідження, що позначається на характері сприйняття стилів різних періодів історії музики, як індивідуального, так і національного. У нашій роботі, присвяченій дослідженню процесу розвитку музичного мистецтва Буковини, стильових парадигм композиторської школи краю, важливі методи стильового аналізу, що сприяли розкриттю єдності загального й індивідуального, виявленню традицій і новаторства, генетичних та семантичних зв'язків. Водночас здійснено аналіз творчості окремих композиторів, що передбачає характеристику індивідуального стилю.

Мистецтво ХХ століття характеризується співіснуванням різних напрямків, художніх течій, серед яких особливе місце належить постмодернізму. Дослідження музично-культурних явищ другої половини ХХ століття, зокрема постмодернізму, сприяло виявленню його ознак, які одночасно характеризують і полістилістичне мислення, – діалог та полілог культур, інтертекстуальність, деієрархія, інтеграція жанрів, контамінації засобів виразності, багатозначність проявів семіотики, порушення традицій, емансипація форм тощо. Полістилістика як стильова парадигма сучасного мистецтва й категорія музикознавства від свого зародження до нашого часу отримує нові наукові інтерпретації. Поєднання стилів спричинило розмаїття поглядів на це явище, що проявилось в багатоманітності прояву, в різнохарактерності тлумачення терміна. При цьому в науковий простір вводиться ряд суміжних понять – стилістична поліфонія, стилістичні модуляції, стильове моделювання, міжкультурна стильова взаємодія, національно-стильова багатоваріантність, мислення стилями, еклектика тощо, які по-різному розкривають стильові взаємодії, проте певною мірою відповідають категорії полістилістики. У сучасному музикознавстві постають і проблеми класифікації полістилістики. Окреслені в роботі види полістилістики – стильова інтеграція, стильова контамінація, стильова асиміляція, стильова кореляція, поряд з іншими типологічними характеристиками, доповнюють уявлення про стильові процеси сучасної музики та розкривають сутність проявів полістилістики у мистецтві ХХ – ХХІ століть.

Досліджуючи засади формування музичної культури Буковини, ми дійшли висновку, що загальні культурні процеси зазнали суттєвого впливу історичних обставин. Історія Буковини бере початок у складі української держави та, через століття молдавського, австрійського, румунського та радянського володарювання, стає повноцінною частиною незалежної України.

Музично-культурний розвиток Буковини до середини ХХ століття відбувався нерівномірно, адже, за умов соціально-політичних змін і боротьби за свою незалежність культурні діячі краю просто не мали можливості зосередитись на мистецтві. Найбільш сприятливі умови для зростання професіоналізму на Буковині спостерігаємо у період австрійської влади: встановилися тісні міжкультурні контакти, підтримувалися мистецькі заходи, музична освіта, виховувалися місцеві виконавці та композитори, створювалися хорові колективи та оркестри, засновувалися музичні навчальні заклади, школи. У румунський період важливе значення мало відкриття Чернівецької консерваторії, яка готувала професійних музикантів.

На Буковині була розгорнута активна літературна творчість, представники якої, зокрема Ю. Федькович та С. Воробкевич, мали тісні зв'язки з музично-фольклористичною та композиторською діяльністю. Зібрані та опрацьовані у той час народнопісенні матеріали стали одним з основних джерел формування національної композиторської школи Буковини. Вони відрізнялись яскравою самобутністю, оригінальною інтонаційністю та ритмікою, колоритним ладовим забарвленням тощо. У професійній творчості буковинських композиторів фольклорні елементи, як окрема стильова парадигма, завважаємо у ХХ столітті.

На основі аналізу творчої спадщини найвизначніших буковинських композиторів – С. Воробкевича та Є. Мандичевського – виявлено стильові риси їх творчості та ознаки композиторського мислення того періоду, серед яких: опора на традиції західноєвропейського музичного мистецтва (зокрема, класичної школи та романтичного напрямку), застосування традиційних жанрів і форм, методів розвитку, поєднання гармонічного та поліфонічного композиторського мислення, експерименти з тембральністю, складом виконавців, увага до народної музичної творчості, мистецько-освітня кореляція між різними національними школами.

Дослідження творчості буковинських композиторів від середини ХХ століття і до наших днів виявило основні ознаки стилю. Зазначимо, що в цей період найбільше проявляються риси полістилістики. Вони стають ознакою композиторської школи у цілому, представники якої працюють у різних, навіть протилежних стилях, пишуть в окремих сферах музичної творчості. Водночас композитори використовують власний комплекс музичних засобів, поєднуючи традиційні загальноєвропейські прийоми письма, ознаки окремих національних шкіл, традиції української національної школи й особливості регіонального полінаціонального фольклоризму.

У контексті наукового дослідження музичної культури Буковини в поле зору потрапила творча діяльність багатьох композиторів ХХ століття та сучасності. Особлива увага була приділена творчій спадщині Й. Ельгісера, А. Кушніренка, Ю. Гіни, Л. Затуловського, які виявилися пасіонарними особистостями свого часу, їх діяльність сприяла зростанню професіоналізму й компетентності в музичному середовищі краю. Досліджуючи творче мислення Й. Ельгісера, ми переконалися, що його творча діяльність знаходиться у тісному зв'язку з його світовідчуттям. У цілому переважає схильність до споглядальності, мрійливості, ремінісценцій, до ліричного складу музики.

Основна ознака його стилю – програмність, підпорядкована життєвій і творчій біографії митця. Багато п'єс написані під враженням гастрольних поїздок, туристичних подорожей країнами світу. Як наслідок, твори Й. Ельгісера автобіографічні та виявляють риси сучасного реалізму. Значне місце у його творчому доробку займає музика єврейської тематики. Зібрані власними зусиллями народні пісні та пригадані невільницькі солоспіви воєнних часів композитор кладе в основу фортепіанних сюїт та вокальних творів із фортепіанним супроводом. Чітко простежено найяскравіші риси творчості митця, де академічні прийоми композиторської техніки поєднані з власним мелодико-гармонічним стилем та особливостями єврейської народної музики.

Основна галузь його творчості – це фортепіанна музика, представлена п'єсами, варіаціями, фугами, сонатами, фортепіанними концертами тощо. Спостерігається перевага малих форм, які нерідко об'єднуються в цикли із загальними назвами. Велика кількість образів, сюжетів, їх швидка «калейдоскопічна» зміна сприяють мініатюризму змальовуваних музичних картин. На композиторському мисленні Й. Ельгісера суттєво позначився стиль «композиторів-піаністів», зокрема Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Й. Брамса, Е. Гріга, О. Скрябіна, С. Рахманінова, П. Чайковського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, М. Лисенка, Л. Ревуцького, В. Косенка та інших.

Серед буковинських композиторів чільне місце займає А. Кушніренко, творча спадщина якого, передусім, пов'язана з вокально-хоровою діяльністю. Тематика його творів різноманітна, проте найчастіше втілюється тема народу, його патріотичне єднання. У творчості А. Кушніренка помітне прагнення до лаконізму висловлювання, він віддає перевагу творам малих форм та одночастинним композиціям. Так, його опера «Буковинська весна» – одноактна, кантата «Молюсь за тебе, Україно» теж вкладається в одночастинну композицію. Найбільше значення в його доробку мають обробки українських народних, зокрема буковинських, пісень. Оригінальні та колоритні хорові інтерпретації календарно-обрядових пісень. Серед основних рис музичного стилю композитора відзначимо особливу звукозображальність, застосування різних видів поліфонічної техніки, зокрема поліфонії пластів, злиття народної виконавської практики з професійними прийомами композиції.

Ю. Гіна – автор багатьох творів у різних жанрах, який яскраво проявив себе як у композиторській, так і у виконавсько-диригентській діяльності, органічно приєднався до процесу розвитку музично-культурного життя Буковини сучасного періоду. Він став основоположником сучасного скрипкового професійного мистецтва краю. Викладацька та виконавська діяльність вплинула на творчі пріоритети композитора, значна частина доробку якого призначається для скрипки та скрипкового ансамблю. Ю. Гіна працює і над запозиченим матеріалом. Принципи роботи в цій галузі спрямовані на оновлення вже існуючих творів, які композитор переробляє для різного складу виконавців, зокрема пристосовує до скрипки або ансамблю скрипалів у супроводі фортепіано. Його обробки, перекладення, як їх називає автор, відповідають жанру «транскрипції», з типовими методами роботи над матеріалом. Серед

стильових рис композитора відзначимо програмність творів, використання національних мотивів, буковинської пісенності й танцювальних жанрів місцевого полінаціонального фольклору, часту опору на лади народної музики, зокрема гуцульський лад. У цілому, творчому стилю Ю. Гіни притаманні пісенність, яскравий мелодизм, ритмічно-танцювальна характерність. Оригінальні твори Ю. Гіни демонструють нові тенденції композиторського мислення, пов'язані з фольклористичним напрямком. Композитор майстерно інтерпретує фольклорні елементи у власній творчості, де помітні риси полістилістики, які проявились у наявності багатонаціонального фольклористичного симбіозу.

Своєрідна та багатогранна творчість Л. Затуловського, композиторське мислення якого ґрунтується на поєднанні традиційних форм академічної музики з особливостями національної школи й народного мистецтва. Галузь оркестрової музики представлена рапсодіями та симфонічною сюїтою, в яких найбільше розкрилися риси стилю композитора. Рапсодії композитора – зразки картинно-жанрового симфонізму з рисами епічного характеру. Два основні, контрастні розділи рапсодій поєднані з принципами українського жанру Думки-Шумки. Оркестрова сюїта «Блукаючі зірки» концентрує особливості індивідуального стилю Л. Затуловського, принципи роботи з музичним матеріалом. Переплітаючи інтонаційні й ритмічні прикмети української та єврейської пісенно-танцювальної традицій, Л. Затуловський вивів мелодику своїх творів на новий рівень взаємодії з гармонією, тонально-ладовою складовою. Отже, характерні ознаки творчого мислення Л. Затуловського – зв'язок із народнопісенними та народно-танцювальними особливостями, яскравий мелодизм, ритмічна характерність, опора на академічні принципи музичної композиції, які віртуозно поєднані з сучасними течіями у мистецтві, джазом та інструментальною імпровізацією.

У результаті дослідження творчої спадщини митців Буковини можна виділити нижченаведені стильові парадигми композиторської творчості, які сформувались протягом історії розвитку музичної культури буковинського краю та широко розкрилися у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття:

1. Орієнтація на стильові моделі західноєвропейської музики, що позначилось на застосуванні багатьох класичних елементів музичної мови, зокрема жанрових зразків, форми, гармонічних та метроритмічних засобів, тональної системи.

2. Надбання окремих національних композиторських шкіл, які у творчості сучасних буковинських композиторів проявились нерівномірно. Наприклад, Й. Ельгісер, поряд з опорою на класичні стильові моделі, зазнав впливу традицій романтизму та імпресіонізму, застосовував принципи роботи з музичним матеріалом російських і радянських композиторів. Творчість Ю. Гіни відрізняється впливом угорської, молдавської та румунської шкіл.

3. Українські національні традиції, які особливого значення набули після об'єднання північної Буковини з Україною. Буковину відвідували різні українські культурні діячі, зокрема М. Лисенко, який двічі побував у Чернівцях (1903 та 1904 рр.). Буковинських композиторів надихала й творчість

М. Колачевського, В. Сокальського, Я. Степового, В. Косенка, С. Людкевича, В. Барвінського, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського та інших.

4. Фольклоризм, який став основою діяльності багатьох українських композиторів, у творчості буковинських митців отримав своєрідне оригінальне втілення. Любов до української народної пісні, природи її мелодизму, яскравих жанрових моделей позначилась на створенні обробок народних джерел, які завважаємо в творах сучасних композиторів Буковини, зокрема А. Кушніренка, О. Чмут та інших.

Особливістю музичної мови буковинської композиторської школи є творче запозичення знакових елементів місцевої народної творчості, що зумовило виникнення особливого напрямку в музичному мистецтві краю – полінаціонального фольклоризму. Популярними стали жанри румунського фольклору, як-от хора, дойна, корагіаска, яскраві мелодичні та ритмічні звороти, які почали застосовувати й професійні буковинські композитори. Отже, румунська мелодика, її танцювальність і пісенність – невід’ємна складова буковинського народного та професійного мистецтва. Не менш значущий вплив гуцульської народної музики, з її ладовим колоритом, характерними синкопованими ритмами, практикою ансамблевого музикування, багатим інструментарієм.

5. Музична творчість буковинських композиторів характеризується багатшаровістю, як у контексті загального розвитку мистецтва краю, так і в межах творчості кожного окремого композитора, навіть одного музичного твору. Отже, можна зробити висновок про полістилістичні риси творчості буковинської композиторської школи, де поєднуються ознаки західноєвропейського мистецтва, українського національного музичного мислення та полінаціонального фольклоризму.

6. Індивідуальні стильові риси надають буковинській композиторській школі характерної багаторівневості. Сучасне композиторське мистецтво Буковини демонструє різноманітні розгалуження, які не вкладаються в певну систематизацію. Нерідко митці краю працюють окремо та розосереджено, що не сприяє формуванню загальних тенденцій. Кожен композитор вклав свою частку у процес розвитку мистецтва Буковини, а деякі стали новаторами в окремих галузях музичної творчості. Тут доцільно згадати автобіографічність тематики Й. Ельгісера, створений ним концерт для фортепіано з духовим оркестром, новий тип сюїти Ю. Гіни та Симфоджаз Л. Затуловського. Цей перелік, безперечно, варто поповнити новими іменами та здобутками в процесі майбутнього дослідження творчості композиторів Буковини.

### **Основні положення роботи викладено в таких наукових працях:**

#### *Монографія:*

1. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Музичне мистецтво Буковини. Стильові парадигми композиторської творчості XIX–XXI ст.: монографія. Чернівці: Букрек, 2020. 504 с.

*Навчальний посібник:*

2. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Леонід Затуловський. Блукаючі зірки (сюїта для симфонічного оркестру): навчальний посібник / упорядкування та вступна стаття Ю. В. Каплієнко-Ілюк. Чернівці: Місто, 2019. 96 с.

*Статті у наукових фахових виданнях України, затверджених МОН України як фахові за напрямом «Мистецтвознавство»:*

3. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Втілення національної тематики в творчості Йосипа Ельгісера. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2016. Вип. 23. С. 25–35.
4. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Сильові риси творчості Йосипа Ельгісера: образно-тематичний та жанровий аспекти. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків: ХНУМ, 2018. Вип. XI. С. 33–48.
5. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Календарно-обрядові пісні в хорових інтерпретаціях Андрія Кушніренка. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 24. С. 20–30.
6. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Проблеми формування музичного мислення. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2019. 2(28). С. 134–146.
7. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Шляхи формування полістилістичних основ композиторської творчості. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2019. 1(29). С. 16–27.

*Статті у наукових фахових виданнях України, внесених до міжнародних наукометричних баз (Index Copernicus та ін.):*

8. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Мініатюра як принцип композиторського мислення Йосипа Ельгісера. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2017. № 2 (вип. 37). С. 105–111.
9. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Тенденції розвитку камерно-інструментального ансамблю у творчості Юрія Гіни. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. № 1 (вип. 38). С. 101–109.
10. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Принципи обробок українських народних пісень про кохання у творчості Андрія Кушніренка. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ: Міленіум, 2018. Вип. I (10). С. 134 – 139.
11. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Стилістичні особливості буковинських рапсодій Леоніда Затуловського. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків: Харківська державна академія дизайну і мистецтв. 2018. № 3. С. 109–113.

12. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Фортепіанний концерт Л. Затуловського в контексті національного розвитку жанру. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. № 2 (вип. 39). С. 102–109.
13. Karliyenko-Iliuk Yuliya. Violin transcriptions as one of the methods of Yuri Gina's practice as a composer. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2018. № 3. С. 298–303.
14. Karliyenko-Iliuk Yuliya. "Wandering stars" by Leonid Zatulovskyi: traditions and innovation in the interpretation of the symphonic suite genre. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2018. № 4. С. 170–175.
15. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Стильовий аналіз: методологічні та типологічні основи. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. № 1 (вип. 40). С. 54–61.
16. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Творчий процес та проблеми формування композиторського мислення. *Культура України*. Харків: ХДАК, 2019. Вип. 66. С. 145–157.
17. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Проблеми визначення та розвитку категорії стилю в музикознавстві. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. № 2 (вип. 41). С. 11–18.
18. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Проблеми класифікації полістилістики у сучасному музикознавстві. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків: ХДАДМ, 2019. (Мистецтвознавство: № 4). С. 68–75.
19. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Полістилістика як явище постмодернізму. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Мистецтвознавство. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, 2019. С. 11–17.
20. Karliyenko-Iliuk Yuliya. Psychological preconditions of musical creativity. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2020. № 1. С. 76–80.
21. Karliyenko-Iliuk Y. Polystylistics: problems of definition and terminology. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. № 2. С. 192–197.

*Статті у наукових виданнях України, внесених до міжнародних наукометричних баз (Web of science):*

22. Karliyenko-Iliuk Y. Peculiarities of program music by Joseph Elgiser (through the example of piano creative works). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ: Міленіум, 2018. № 1. С. 182–186.

*Статті в іноземних фахових виданнях (Web of science):*

23. Yuliya Kapliyenko-Iliuk. Style Paradigms of Western European Music in the Works of Sydir Vorobkevych. *STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI. MUSICA*. Cluj-Napoca, Romania, 2020. No. 2. P. 97–108.
24. Yuliya Kapliyenko-Iliuk. Dynamics of The Level Formation of Style Hierarchy in Musical Art. *STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI. MUSICA*. Cluj-Napoca, Romania, 2021. No. 1. P. 109–124.

*Статті у наукових періодичних іноземних фахових виданнях:*

25. Каплієнко-Ілюк Ю. Категорія музичного стилю: позиції сприйняття та розуміння. *Knowledge, Education, Law, Management*. 2020. № 5 (33). Vol. 2, P. 25–30.
26. Kapliyenko-Iliuk Yuliya Vladimirovna. Scientific Paradigm as a Category of Musicology. *European Journal of Arts: Scientific journal*. Vienna, 2021. № 1. P. 52–55.

*Публікації, які додатково засвідчують апробацію матеріалів дисертації:*

27. Каплієнко-Ілюк Ю., Стругар Т. Румунський пісенно-танцювальний фольклор як вагомий чинник розвитку музичної культури Південно-східної Буковини. *Науковий вісник Чернівецького університету*. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2014. Вип. 704: Педагогіка та психологія. С. 56–60.
28. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Оркестрова творчість Юрія Гіни як складова музично-культурного життя Буковини. *Науковий журнал «Парадигма пізнання: гуманітарні питання»*. Київ, 2015. № 7 (10). С. 68–78.
29. Каплієнко-Ілюк Ю. Музичні товариства Буковини (До 25-річчя від дня заснування Чернівецького обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки). *Музика: науково-популярний журнал*. 2017. № 3 (417). С. 2, 48.
30. Каплієнко-Ілюк Ю. Музична спілка на Буковині. *Німчич: літературно-мистецьке та науково-освітнє видання*. 2018. С. 149–150.
31. Каплієнко-Ілюк Ю. В. «Подольночка» як стильова парадигма композиторського мислення Андрія Кушніренка. *Сучасні орієнтири мистецької освіти: традиції, досвід, інновації*: матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції, 4-5 квітня. Чернівці, 2019. С. 97–101.

## АНОТАЦІЯ

**Каплієнко-Ілюк Ю.В. Музичне мистецтво Буковини: стильові парадигми композиторської творчості XIX–XXI ст.** Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса, 2021.

Дисертація присвячена дослідженню процесу становлення та розвитку професійної музики на Буковині в період XIX – XXI століть. Характеризуючи історичні та культурологічні фактори формування музичного мистецтва краю, в роботі зазначено, що в результаті належності Буковини до складу різних держав



та імперій утворилося своєрідне полінаціональне середовище. Це спричинило появу різнобарвної та багаторівневої стильової системи композиторського мислення, де поєднані риси культури різних етносів. Музична творчість буковинців репрезентує синтетичний тип народного мистецтва, оскільки мультинаціональному середовищу притаманні ознаки діяльності різних етносів краю, що зумовило виникнення полінаціонального фольклоризму.

Підтверджено думку про важливість для історичного, економічного, політичного та культурного розвитку Буковини періоду Австрійської монархії. На той час припадає становлення музичної освіти, перших професійних музикантів. Однак лише з другої половини ХХ століття зростає композиторський потенціал і з'являється плеяда професійних музикантів буковинського краю. Для глибшого розуміння процесів культурного розвитку Буковини, виявлення стильових парадигм композиторської творчості під час дослідження розглянуто широке коло питань, пов'язаних із проблемами музичної творчості, творчого процесу, стилю, полістилістики. Здійснено упорядкування дефініцій полістилістики та термінології, а також репрезентовано класифікацію цієї категорії, де розкрито сутність понять «стильова інтеграція», «стильова асиміляція», «стильова контамінація», «стильова кореляція».

Висвітлено специфіку творчості буковинських композиторів періоду австрійської влади, зокрема С. Воробкевича та Є. Мандичевського. Репрезентовано творчі набутки композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Значна увага приділена спадщині Йосипа Ельгісера, Андрія Кушніренка, Юрія Гіни, Леоніда Затуловського. На основі дослідження стилю вищезгаданих композиторів виявлено та сформовано основні парадигми композиторської творчості сучасного етапу музично-культурного розвитку Буковини. У результаті вивчення діяльності буковинської композиторської школи зроблено висновок, що музичне мистецтво Буковини – різноманітне та розгалужене, тому не вкладається в рамки систематизації та виявлення спільних тенденцій. Оригінальні та новаторські риси пронизують творчість усього творчого осередку Буковини, демонструючи високий рівень професіоналізму та активну роботу задля поповнення скарбниці українського музичного мистецтва.

**Ключові слова:** музичний стиль, стильова парадигма, індивідуальний стиль, полістилістика, полінаціональний фольклоризм, музична культура, буковинська музика, композиторська творчість, композиторська школа, композитори Буковини, творчі взаємодії.

## SUMMARY

*Kapliyenko-Iliuk Y. V. Music Art of Bukovyna: Style Paradigms of Composer Art of the XIX–XXI centuries.* Qualifying scientific paper on the rights of the manuscript.

Dissertation for a Doctor's degree in Arts by speciality 17.00.03 – Music Art. Odessa National Music Academy after A. V. Nezhdanova, Odessa, 2021.

The dissertation is devoted to the research of the process of formation and development of professional music in Bukovyna, which took place in the period of the XIX – XXI centuries. Characterizing the historical and cultural factors of the

formation of the musical art of the region, it is mentioned in the paper that because of Bukovyna's membership in various states and empires, a kind of a multinational environment was formed. This led to the emergence of a multicoloured and multilevel stylistic system of composer thinking, which combines features of culture of different ethnic groups. Musical creative work of Bukovynians represents a synthetic type of folk art, as the multinational environment is characterised by the activities of different ethnic groups, which led to emergence of multinational folclorismus.

There has been confirmed the idea that the period of Austrian monarchy was important for the historical, economic, political and cultural development of Bukovyna. However, only in the second half of the XX century did the compositional potential grow and a galaxy of professional musicians from the Bukovynian region appeared. For a deeper understanding of the processes of cultural development of Bukovyna and identification of stylistic paradigms of compositional artistic work during the study there was considered a wide range of issues related to the problems of musical artistic work, creative process, style and polystylistics. There have been arranged the definitions of polystylistics and terminology, the classification of this category, which reveals the essence of the concepts «stylistic integration», «stylistic assimilation», «stylistic contamination», «stylistic correlation» has been represented.

The peculiarities of the creative work of Bukovynian composers of the period of the Austrian rule, in particular those of S. Vorobkevych and E. Mandychevsky, have been elucidated. The artistic achievements of composers of the second half of the XX – early XXI century are represented. Considerable attention is paid to the legacy of Yosyp Elgiser, Andriy Kushnirenko, Yuriy Gina, and Leonid Zatulovsky. Based on the study of the style of the above-mentioned composers, the main paradigms of composer artistic work of the present stage of musical and cultural development of Bukovyna have been revealed and formed. As a result of the research of the Bukovynian school of composers it has been concluded that the musical art of Bukovyna is diverse and manifold, so it does not fit into the framework of systematization and identification of common trends. Original and innovative features permeate the work of the entire creative centre of Bukovyna, demonstrating a high level of professionalism and active work to replenish the treasury of Ukrainian musical art.

**Keywords:** musical style, style paradigm, individual style, polystylistics, multinational folclorismus, musical culture, Bukovynian music, composer artistic work, composition school, composers of Bukovyna, creative interactions.