

**Відгук**  
офіційного опонента на дисертацію  
Каплієнко-Ілюк Юлії Володимирівни  
«МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО БУКОВИНИ:  
СТИЛЬОВІ ПАРАДИГМИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ  
XIX–XXI СТ.»  
на здобуття наукового ступеня  
доктора мистецтвознавства  
по спеціальності 17.00.03 – музичне мистецтво

Музикознавство третього тисячоліття впевнено наближається до хронологічної позначки «перша чверть» того вибухового відліку років на ім'я «XXI століття», яке зафіксувало перехід людства у новий цивілізаційний виток. І сьогодні вже очевидно, що сучасна гуманітарна наука стрімко змінює дослідницькі стратегії та закріплює нові світоглядні парадигми. Глобалізаційні процеси, які невідворотно поглинають життя сучасної людини, роблять дедалі все більш значними «тихі», «локальні» феномени як-от «вслуховування» у себе, довгий погляд у зоряний небосхил, адже саме такі явища, як унікальні «згустки смислу» (термін Ю.С. Степанова), повертають людині віру у невичерпну силу мікрокосмосу, цінність усього незагального, особливу значимість тонко диференційованого.

Серед визначальних концептів науки третього тисячоліття знаходиться і концепт культурно-антропологічного виміру географічного простору *genius loci* («геній місця»), який набуває поширення серед гуманітаріїв, що прагнуть через вивчення «ментальної географії» дійти до відповіді на вкрай важливі для сучасної людини онтологічні питання. В руслі означеної проблематики, актуальної для сучасної науки, знаходиться і запропонована дисертація Каплієнко-Ілюк Юлії Володимирівни «Музичне мистецтво Буковини: стильові парадигми композиторської творчості XIX–XXI ст.». Хоча авторка не використовує термін *genius loci*, проте власне спрямованість дослідження до усвідомлення сутності унікальної краси музичної Буковини як

оригінального історико-географічного та культурного регіону України проявляє саме цей актуальний вектор сучасних гуманітарних розвідок.

Підкреслимо своєчасність наукових рефлексій авторки щодо вивчення регіональної специфіки розвитку української музичної культури, поза якими неможливим є «цілісне уявлення про внесок українських земель у формування національного музичного мистецтва» (с.21). До сьогодні нечисленні наукові есеї музичної культури Буковини знаходяться переважно в описово-історичній площині, адже, за визнанням дисертантки, «нерідко в цей процес втручаються науковці, які не мають фахової музичної підготовки, створюючи розвідки художньо-публіцистичного плану» (с.138). Зокрема, Юлія Володимирівна вказує на колективні праці науковців кафедри музики Чернівецького національного університету імені Ю. Федьковича (2009, 2011). Однак сьогодні важливими є не тільки характеристики загальних історичних умов формування музичного мистецтва на Буковині. На часі – ціла низка дослідницьких завдань, що чекають поглибленого фахового вирішення: «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; охарактеризувати *стиль* буковинських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття; визначити *стильові парадигми* композиторської школи Буковини» (с.25). Саме такі маркери організації наукового дискурсу задає Юлія Володимирівна. Тож, новизну наукової концепції дисертації визначає її відверта музикознавча спрямованість, звернення авторки до фахової методології та виокремлення музикознавчої проблемної зони як центральної. Власне мета роботи чітко окреслює смислові межі обраного вектору розгортання дослідницьких інтенцій – «виявлення стильових парадигм у композиторській творчості митців Буковини» (с. 25).

Після прочитання ємного тексту роботи, насиченого коректними науковими репліками та плідним діалогом із авторитетними представниками гуманітарних дисциплін у широкому контекстному зрізі (музикологія, культурологія, філософія, естетика, загальна та музична психологія), залишається чітке враження, що дисертація має «свій голос» – делікатний, але впевнений; сучасний, але сформований на основі фундаментальних традиційних засад гуманітарної науки та використання власного професійного досвіду. При цьому м'яка і лагідна авторська інтонація викладення наукових думок підкріплена переконливими аргументами та тактовними посиланнями на визнаних науковців (зазначимо, що у списку літератури міститься 631 джерело), а завжди прозора логіка побудови тексту і його стійка структура відбивають органічне єднання «свого» та «чужого», що свідчить про високі професійні якості авторки, наукову ерудицію, вміння формулювати та обґрунтовувати власні дефініції.

Центральною категорією дослідження стає категорія стилю. Дуже цінним тут видається обраний ракурс розуміння даної категорії через усвідомлення сутності *творчого процесу та феномену композиторського мислення*. Розмірковуючи над специфікою композиторського мислення, Юлія Володимирівна, зокрема, цитує визначення Д. Малога: «Композиторське мислення – це інтонаційний (невербальний) спосіб створення музичного тексту, докорінно залежний від світогляду та музичної комунікації (виконавської традиції та слухацької оцінки), який містить множинність принципів роботи композитора з музично-звуковим матеріалом» (цит. на с.40). Усвідомлення цього складного процесу в усіх полішарових вимірах та переклад науковою мовою його невербальних складових вимагає особливої делікатності та професіоналізму, які переконливо демонструє дисертантка.

Спираючись на дослідження М. Михайлова, Юлія Володимирівна справедливо розуміє категорію стилю як *«вираження особливостей*

музичного мислення як специфічної художньо-творчої форми мислення (на відміну від науково-творчої)» (цит. на с.44). Такий підхід дисертантки резонує із сучасними стильовими розвідками інших дослідників, зокрема, постає як відтермінована у часі відповідь на спостереження Олени Устюгової в її фундаментальній роботі «Стиль і культура: досвід побудови загальної теорії стилю» (2003). Хоча цієї монографії ми не знаходимо у списку літератури в дисертації, в ній було слушно зазначено свого часу, що у вітчизняній науці довгий час «проблема детермінації стилетворення та еволюції стилів була конкретизацією проблеми зовнішньої зумовленості мистецтва та його історичного розвитку»<sup>1</sup>, і стиль «стали розуміти *вже не як якість*, що свідчить про досягнення вищої цілісності та квінтесенції усіх компонентів художності, а як структурний ізоморфізм»<sup>2</sup>. Тому надзвичайно важливо на сучасному етапі стильових розвідок від структурно-типологічних обмежень та виявити *сутність* цього феномену. Саме таку позицію ми відзначаємо в представленій дисертації.

Не можна не погодитись з Юлією Володимирівною в тому, що «творчий процес, створення музики – незрозуміле, недосяжне, таємниче явище, тому виникає прагнення розгадати цю таємницю, наблизитись до відповіді на ряд важливих питань, що хвилюють багатьох музикантів та дослідників» (с.37), тому представлені в роботі міркування щодо специфіки процесу народження твору як нової цілісності видаються цінним надбанням і мають не тільки теоретичне, але й практичне значення. Зокрема, проєкцію теоретичних засад роботи у сферу музичної практики утворюють наведені на сторінках роботи тонкі спостереження І. Д. Єргієва щодо існування особливого **«артистичного універсуму»** який постає як «єдність необхідної і достатньої множинності індивідуальних і особистісних властивостей, сформованих

---

<sup>1</sup> Устюгова Е. Н. Стиль и культура: опыт построения общей теории стиля. 2-е изд. Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2006. С. 50. (Тут і далі курсив — В. Ж.).

<sup>2</sup> Там само. С. 56.

професійних якостей» композитора-митця, що дозволяє йому створювати «артистичні речі» – музичні твори (посилання на роботу І.Єргієва та коментар дисертантки на с.42).

Можна сказати, що і текст дисертації перетворюється на певний «артистичний універсум», в якому єднаються наукові інтенції та очевидне устремління дисертантки наповнити їх живим відчуттям стихії музичного в її *динамічних вимірах* народження-існування, виявлення-функціонування, що формують «вищу цілісність як квінтесенцію усіх компонентів художності» (О. Устюгова). Підкреслимо як надзвичайно вдалу дослідницьку стратегію роботи цей *динамічний вектор* виходу за межі усталених класифікаційних процедур на зустріч мінливим і вкрай складним для оперування поняттям, що презентує теоретичний блок тексту: «творчий процес», «композиторське мислення», «музичний стиль і музична мова», «індивідуальний стиль і національний стиль», «парадигма» і «стильова парадигма», полістилістика та інтертекстуальність тощо.

Серед найбільш перспективних наукових позицій дисертантки виокремимо наведену на класифікацію чотирьох можливих типів стильових взаємодій, яка, на жаль, не віднайшла своє остаточне виявлення у висновках роботи: 1. «*Стильова інтеграція* — це засвоєння та впровадження ознак зовнішньої національної чи загальнокультурної спадщини в індивідуальний стиль композитора або окремого його твору, в національну школу тощо» (с.123); 2. *Стильова контамінація*, яку Енциклопедія сучасної України визначає як «схрещення двох мовних одиниць, які, перебуваючи в парадигматичних (у відношенні синонімії і взагалі семантичної співвідносності) та рідше синтагматичних відношеннях між собою, одночасно спливають у свідомості мовця при потребі позначення певного поняття чи ситуації і внаслідок цього переплітаються або тісно поєднуються в межах однієї новоутвореної одиниці» (цит. на с.124); 3. «*Стильова*

*асиміляція* – засвоєння інонаціональних ознак «чужого стилю» на тлі власної індивідуальної або національної стильової системи» (с.125); 4. «*Стильова кореляція*, що розкривається у взаємодіях стильових систем, де їх ознаки проявляють взаємозалежність» (с.125).

Щодо останнього типу Юлія Володимирівна пише: «Поняття кореляції в музиці можна визначити як сукупність музичних явищ та понять, які виникли *внаслідок взаємодії різних культурних ознак*, що відобразилося на характері творчості та культурної діяльності музикантів, протиставленні або зближенні одиниць музичної мови» (с.126). Зафіксований у цьому визначенні перехід від загального до часткового, від мови до мовлення проявляє принципову наукову позицію дисертантки, згідно з якою найвищим рівнем виявлення усіх можливих типів стильових взаємодій постає полістилістика, як «поєднання конкретних «стильових систем», «стильових рівнів» у контексті стилю епохи, окремих композиторських шкіл, творчості композитора або окремого твору» (с.114).

Авторка розглядає полістилістику як «результат багатомовності» (с.114) і спираючись на існуючі концепції вважає, слідом за В.Іоновим, що «стильова активність перетворюється в домінування мовних якостей музики, коли історичні стилі стають предметом мовної “гри”, що призводить до їх стискання, стилістичної локалізації, до афористичного “цитування”» (цит. на с.114), а відповідно дозволяє говорити про існування «полістилістичного мислення» (с.102). Проте, думається, що тут ми маємо справу із певною глобалізацією сутності поняття «полістилістика», яке, за думкою дисертантки, розширюється до надзвичайних масштабів і функціонує на таких різних ієрархічних рівнях виникнення та існування музичного твору як музичне мислення, мова, мовлення. Власне, намагання авторки представити теорію інтертекстуальності як «невід’ємну частину полістилістики» (с.109) лише розширює коло запитань навколо сутності поняття «полістилістика»,

адже авторка сама наводить справедливе міркування В.Чигарьової щодо «універсального характеру інтертекстуальних зв'язків», «звернених до архітипічного у художньому мисленні» на противагу «історично-конкретному характеру полістилістики», що має «компаративістську спрямованість» (с.109). Отже, фактично, Чигарьова вказує на інший, фактично, протилежний смисл у співвіднесенні термінів. Тому, цілком підтримуючи прагнення дисертантки зосередити увагу на проблемах культурної взаємодії та мовного діалогу, думається що поняття «полістилістики» вимагає більш чіткого ієрархічного виміру в системі співвіднесення з категорією стилю.

Ще однією визначальною ідеєю роботи постає запропоноване дисертанткою поняття «**полінаціонального фольклоризму**», як 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» (с.22). Це поняття активно застосовується в дисертації у процесі вивчення культури 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» (с.135-136).

Нагадаємо, що свого часу І. Земцовський наголошував, що при зверненні до фольклору головна проблема полягає «не стільки в більш-менш схематичній класифікації форм і видів фольклоризму, скільки в оцінці сутності його проявів, у змістовній, якісній стороні цього складного і строкатого феномену» і особливо важливим тут є розуміння специфіки

«вторгнення в реальні процеси справжнього фольклору»<sup>3</sup>. Тож, реальна історична ситуація досліджуваного в роботі регіону визначала тісні контакти з різними типами європейського фольклору і оригінальні шляхи його «вторгнення» в композиторські професійні опуси. Як зазначає дисертантка, «унаслідок суспільно-політичних обставин, постійної боротьби за національну самобутність культурний розвиток краю був нерівномірний. Бракувало зв'язків із загальноукраїнськими процесами, натомість зміцнювалися взаємини з європейськими країнами» (с.4), тож, мультинаціональна характеристика регіону вимагає свого усвідомлення, яке знайшло місце в розгорнутих другому та третьому розділах дисертації. В них зібрано та узагальнено величезний обсяг історичних документів, архівних матеріалів, рельєфно охарактеризовано особливості танцювальної та інструментальної музики, що вплинули на специфіку Буковинського мультинаціонального фольклору.

Авторка детально розглядає всі етапи формування музичної культури Буковини від початку історії буковинського краю у складі української держави, через характеристику молдавського, австрійського, румунського періодів, складнощі історичної ситуації ХХ століття і доходить до нашого часу. Велику увагу приділено періоду формування буковинської композиторської школи та діяльності перших буковинських композиторів, зокрема, першого професійного українського композитора Буковини – Сидора Воробкевича. Дисертантка ретельно аналізує виникнення перших товариств на Буковині (у другій половині ХІХ століття), яке збігалось із загальноукраїнським процесом централізації культурно-освітніх установ та їх зосередженням у містах, зокрема, діяльність Чернівецької консерваторії (1924 – 1944 рр.). Все це складало підґрунтя для формування професійної

---

<sup>3</sup> Земцовский И. И. О современном фольклоризме // Традиционный фольклор в современной художественной жизни. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1984. 174 с.



композиторської школи на Буковині і появу яскравої постаті Сидора Воробкевича, чия творчість розглянута в роботі в аспекті музично-культурних взаємодій та впливу західноєвропейських музичних традицій на мислення композитора. Значну увагу приділено в дисертації також дослідженню творчості буковинських композиторів від середини ХХ століття до сьогодні - Йосипа Ельгісера, Андрія Кушніренка, Юрія Гіни, Леоніда Затуловського, які, за думкою дисертантки, виявилися найбільш «пасіонарними особистостями свого часу» (с.402).

Представлені в роботі музичні есеї творчості цих буковинських композиторів відтворюють загальну панораму розвитку музичної культури Буковини в її множинних іонаціональних взаємодіях. Вони мають безперечну цінність для створення цілісного уявлення про мистецькі процеси, що визначили специфіку музичної культури досліджуваного регіону, проте описову манеру аналізу, прийнятну в контексті даної роботи, хотілося би замінити в подальших наукових розвідках авторки більш ґрунтовними аналітичними штудіями.

Серед запитань, які би допомогли точніше зрозуміти оригінальну авторську концепцію дисертантки, сформулюємо наступні:

1. Не зовсім зрозуміло як саме авторка розуміє зміну стильових парадигм у музично-історичному контексті. Так, на с.94 наведено «загальноновизнаних основні моделі стильових парадигм у музичному мистецтві». Проте запропонований перелік об'єднує різнорівневі явища. Наприклад, авторка пише: «Середньовічні стильові зразки: григоріанський хорал, середньовічні лади, жанри професійного багатоголосся (органум, дискант, кондукт, мотет, гокет, меса) і.т.і.». Лади і жанри це стильові парадигми? До того ж, григоріанський хорал та мотет *Ars antiqua*, які об'єднані логікою структури речення, дадуть зовсім різні зразки того, що ми розуміємо як «стильову парадигму». Коректного уточнення потребує і

твердження, що до «ренесансних стильових моделей» належать «поліфонія строго письма, духовна вокальна поліфонія, *cantus firmus*, світська музична культура, *Ars Nova*, протестантський хорал тощо». По-перше, чому «поліфонія строго письма» і «духовна вокальна поліфонія» розведені комою? Хіба йдеться не про те саме явище? По-друге, чи *cantus firmus* не є складовою духовної вокальної поліфонії? Нарешті, чому в цю групу потрапила *Ars Nova*?

Виникають питання фактично до кожної дефініції у наведеному переліку, адже висловлені формулювання не дають чіткого розуміння, за якими параметрами співставляються означені явища. Скажімо, «інтонаційність, метроритмічні особливості» (коли йдеться про стильову парадигму східної культури) та «мелодика, акордові структури, гармонічні звороти» (у випадку з «індивідуальними стильовими рисами, що набули парадигмального значення»)? І зовсім не можна погодитись, що серед «парадигмальних музичних творів», виділених дисертанткою, названі Антифонарій папи Григорія I Великого та секвенція *Dies irae*, адже вони за своєю сутністю ще далекі від принципів новоєвропейської опусної музики та функціонування в ній поняття «музичний твір».

2. Хотілося би уточнити думку авторки на с. 98-99: «Явище полістилістики утворюється від поєднання загальних стильових систем у рамках однієї, що 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. Однак присутність стильових ознак знаних представників напрямків та епох може утворити лише безпосередні непрямі зв'язки». Що таке «непрямі зв'язки» і чому в даному випадку виключається «вплив індивідуальних стилів»?

3. Великі біографічні нариси в роботі часто потребують більш детального посилання на першоджерела. Зокрема, чи можна вказати, якими джерелознавчими документами авторка користувалась, коли зазначала: «У 1847 році Чернівці відвідав Ференц Ліст, який дав два концерти у залі готелю «Молдавія». Угорський композитор виконував власні твори та твори Л. Бетховена, Дж. Россіні, Ф. Шуберта та Ф. Шопена. Особливо запам'яталися транскрипції коломийок, які Ф. Ліст, на прохання публіки, виконав двічі» (с.153). Також, хотілося б дізнатися, чи зберіглися транскрипції цих коломийок? Питання про першоджерела виникають і при читанні підрозділу, який присвячений Сидору Воробкевичу. На які саме документи тут спиралась авторка, адже ми не знаходимо тут, на жаль, посилання на джерелознавчі ресурси.

На заключення підкреслимо, що дисертація загалом проявляє переконливість наукових позицій її авторки. Запропонована дисертація значно розширює контекст сучасного музикознавства як цілком *самостійне дослідження*, що відзначається оригінальністю і *новизною*. Вона має значну практичну цінність, адже вперше вводить у науковий обіг цінний музичний доробок унікального культурного регіону України у повноті мистецьких глибинних взаємодій культурних шарів, що створили винятково оригінальний музичний ландшафт. *Наукові публікації* за темою дисертації в повному обсязі відтворюють основні положення роботи і не мають порушень академічної доброчесності. Отже, робота відповідає всім необхідним вимогам МОН України, а її авторка Каплієнко-Ілюк Юлія Володимирівна заслуговує присвоєння наукового ступеня доктора мистецтвознавства по спеціальності 17.00.03 – Музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувач кафедри історії світової музики  
Національної музичної академії України  
ім. П. І. Чайковського



Жаркова В. Б.

