

ЛІТЕРАТУРА

1. Медушевский В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы: дисс.... доктора искусствоведения / В. В. Медушевский. – М., 1981. – 380 с.
2. Медушевский В. В. Консонанс и диссонанс как элементы музыкальной знаковой системы. Тезисы доклада на VI Всесоюзной акустической конференции. – Издание Акустического института АН СССР, 1968. – С. 14–19.
3. Медушевский В. В. К проблеме семантического синтаксиса (о художественном моделировании эмоций в музыке) / В. В. Медушевский // Советская музыка. – 1973. – № 8. – С. 12–31.
4. Медушевский В. В. Музыка вживания / В. В. Медушевский // Musiqi dunyasi. – 2001. – № 1–2/7. – С. 3–15.
5. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект / В. В. Медушевский // Советская музыка, 1979. – № 3. – С. 15–32.
6. Медушевский В. В. О динамическом контрасте в музыке / В. В. Медушевский // Эстетические очерки. Вып. II. – М. : Музыка, 1967. – С. 18–44.
7. Медушевский В. В. О музыкальной семиотике. Выступление на заседании Комиссии музыкальной критики СК СССР / В. В. Медушевский // Советская музыка. – 1976. – № 11. – С. 9–23.
8. Медушевский В. В. О направленности музыки на восприятие / В. В. Медушевский // Проблемы музыкального мышления и восприятия. – Ташкент : Издание Ташкентской гос. консерватории, 1972. – С. 35–38.
9. Медушевский В. В. Строение музыкального произведения в связи с его направленностью на слушателя: дисс....канд. искусствоведения / В. В. Медушевский. – М., 1971. – 178 с.
10. Медушевский В. В. Художественно-семиотические сферы и проблема единства социалистической музыкальной культуры / В. В. Медушевский // В кн. : Музыкальное искусство социалистического общества. – Киев : Наукова думка, 1982. – С. 14–26.
11. Немкович О. М. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін. Монографія / О. М. Немкович. – К., 2006. – 534 с.
12. Несколько слов о В. В. Медушевском и его светоносной личности [Электронный ресурс] / В. В. Медушевский. – Режим доступа: [crimea-philos.livejournal.com > 6236.html](http://crimea-philos.livejournal.com/6236.html).

УДК 78 07 (477)

М. І. ЯРКО

ПАРАДИГМА ЕТНОНАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ЯК ПРІОРИТЕТНА ДОСЛІДНИЦЬКА ПРОБЛЕМА СУЧАСНОГО ВІТЧИЗНЯНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

У статті окреслено винятковість практичного значення проблеми національної самобутності української музичної творчості в якості пріоритетної дослідницької ініціативи вітчизняного музикознавства на межі ХХ–ХХІ століть. Подається новітнє формулювання цієї проблеми як «парадигми етнонаціональної ідентичності української музичної творчості», яке дає можливість охоплювати максимум параметрів етнонаціональної ідентифікації на ґрунті теорії інваріанта стилю та архітектоніки музичного тексту. В контексті цієї парадигми розглянуто критерії власне етнічної та національної форм ідентичності, конкретизується їхнє значення в процесах національного стилеутворення.

Ключові слова: етнічна і національна форма ідентичності, парадигма етнонаціональної ідентичності української музичної творчості.

М. І. ЯРКО

ПАРАДИГМА ЭТНОНАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ УКРАИНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА КАК ПРИОРИТЕТНАЯ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОГО ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЫКОВЕДЕНИЯ

В статье раскрывается исключительность практического значения проблемы национальной самобытности украинского музыкально творчества в качестве приоритетной исследовательской инициативы отечественного музыковедения на рубеже XX–XXI веков. Подается новая формулировка этой проблемы как «парадигмы этнонациональной идентичности украинского музыкального творчества», которая предоставляет возможность охватывать максимум параметров этнонациональной идентификации на почве теории инварианта стиля и архитектоники музыкального текста. В контексте этой парадигмы отдельно рассматриваются критерии собственно этнической и национальной форм идентичности, конкретизируются их значение в процессах национального стилиобразования.

Ключевые слова: этническая и национальная формы идентичности, парадигма этнонациональной идентичности украинского музыкального творчества.

M. I YARKO

THE PARADIGM OF UKRAINIAN MUSICAL CREATION ETHNO-NATIONAL IDENTITY AS A PRIORITY RESEARCH PROBLEM OF THE MODERN NATIVE MUSICOLOGY

The article outlines a very practical importance of problem of Ukrainian musical creativity national identity – as priority research initiatives of native musicology at the turn of XX – XXI centuries. Extends also to the task of a new formulation of this problem – under the guise of «paradigm ethno-national identity of Ukrainian musical creativity», which provides the ability to cover the maximum parameters of ethno-national identity – on the basis of the theory of invariants and the architectonic style of the musical text. In the context of this paradigm are considered separately the criteria forms of ethnic and national identity, their value is specified in the processes of national stile-forming.

Key words: ethnic and national forms of identity, the paradigm of ethnic and national identity of Ukrainian musical creativity.

Встановлення пріоритетності певної дослідницької ініціативи – це, за визначенням І. Котляревського, «властивість наукової проблеми, яка визначається через співвідношення таких функціональних складових, як актуальність, наукова новизна, практичне значення та обумовлює необхідність її розв'язання (підкреслення мої – М. Я.)» [9, с. 32]. Усі ці атрибути на межі XX–XXI століть властиві проблемі національної самобутності української музичної творчості – проблемі, що історично виникла на тлі процесів духовного відродження національної культури України та її державного усамостійнення. Наукову новизну цій проблемі надали активні й повсюдні запозичення з боку монадологічного розуміння історії (як «історії ментальностей»), які суттєво оживили й наповнили особливим сенсом інтерес до національних артефактів, а надто – з числа «втраченої» (дотепер «замовчуваної» або ж ідеологічно викривленої на інтерпретацію) спадщини. Тому більшою мірою доводилося констатувати саме втрати, а найпершим завданням мислити історично достовірне відтворення фактів життя та творчого шляху українських композиторів далекого минуло; подекуди – їхнього «повернення» до лона української історії (Д. Бортнянського, наприклад). І лише згодом музикознавча думка розпочала непростий шлях новітнього осягнення категорії «національного» – категорії, що в недавньому

часі була хитромудро схрещена з поняттям «інтернаціонального» (І. Ляшенко) й полишила на заваді мислення штампами викривленого розуміння «загальнолюдського» – з тотальністю ідеї асиміляції. Як наслідок, герменевтична рецепція категорії національного буквально потерпала від методу «впливології» і ніяк «не давалася в руки» як самодостатня якість. Однак, як свідчать новітні етнокультурологічні дослідження, загальнолюдське ніколи не втрачає своєї етнонаціональної самобутності (Е. Сміт) й становить певний інваріант майбутніх перетворень. Суть питання, отже, торкається *ментальної структури та архетипального змісту феномена «етнонаціональна собітотожність»*, що є тим бажаним результатом, який здобувається етнонаціональною ідентифікацією загальнокультурного надбання. Бо лише відтак – рухом від *мікроіндивідуаційного процесу до принципу «резонування в множині подібних систем»* (К. Гюбнер), – відбувається те, що (мовою К. Ясперса) складає *трансцендентну «тожність різних»* світової культури (*макроіндивідуаційний рівень*).

У полі музикознавчих студій межі ХХ–ХХІ століть, де, нагадаємо, питання «національного» виринало повсюдно, варто вирізнити передусім ті напрацювання, які виникли під виглядом оригінальних наукових концептів, присвячених виробленню новітньої герменевтичної практики щодо явищ національного культурного спадку. В їхньому числі – *теорія «національної музичної мови»*, яка вихідною має ідею національної інтонаційності композиторської творчості (О. Козаренко [7]), та *концепції стильової еволюції української музичної творчості за регіональними ареалами* (західного – Л. Кияновська [5]; східного – М. Ржевська [10]), які ґрунтуються на кореляції національної музичної творчості щодо загальноєвропейських стильових процесів. Згадаємо також такий особливий момент, як дослідження процесу розвитку національної композиторської школи в «ситуації» модерну (межа ХІХ–ХХ ст.) – вирішального моменту професіоналізації української музичної творчості, що здобув різномовні, але вельми продуктивні артикуляції: «вестернізації» (І. Юдкін [11]), «модернізації» (Н. Костюк [8]), полістилістичного поля гри алузіями (Л. Кияновська [4]), семантичної гри стильовими моделями в дусі провідної ідеї усього ХХ ст. – глобального культурного синтезу (О. Козаренко [6]), сецесійної стилізації (М. Каралюс [3]), авангарду (М. Ржевська) та модернізму (Т. Гуменюк [2]), «фази європеїзації» (М. Ярмо [12]). Поміж тим згадаємо, що дослідження виявів національного в музичній творчості має свою непросту передісторію (як у зарубіжних, так і у вітчизняних виданнях різного історичного часу), щоправда в іншому формулюванні – як проблема *«національного стилю»*. То ж неможливо також не згадати специфіку розробки цієї наукової проблеми у так звані радянські часи з огляду на тотальне поширення комуністичної ідеології, коли розуміння «національного» здобувало характеристику на рівні *«національного колориту»* (Н. Шахназарова). На превеликий жаль, повсюдність та довготривалість поширення подібних визначень «національного» переросла у певного роду кліше та погану звичку демонструвати національну характерність винятково на рівні мовленнєво-стилістичного рельєфу як того, що лежить на «поверхні» явища. Подібне ставлення, відтак, не сприяло цілісному охопленню феномена «національного» (нагадаємо філософське твердження: феномен та номен взаємно постачають одне одного) – з урахуванням *ментальної* (тут – за напрямом психічної самоорганізації) специфіки національного вираження¹. Тому спеціально відзначимо, що більш-менш очевидні зрушення у розумінні категорії «національного» стосовно поняття «національний стиль» були намічені у науковій розвідці Н. Горюхіної «Методика аналізу національного стилю» (1985): дослідниця акцентує потребу вміння вияву «глибинного вираження національного стилю», оскільки «для розкриття національної своєрідності стилю *недостатньо «рідних» інтонацій*. Вони повинні бути *помножені на способи розвитку*, які, своєю чергою, будуть *відповідними до національної специфіки мислення* (підкреслення наше – М. Я.)» [1, с. 84]. Зі свого боку також додамо: національна специфіка мислення, світовідчуття та світосприймання є незмінними чинниками етнонаціональної специфікації музичного вираження, що, безумовно, позначається на його виявах зі структурного боку. Усе це надає підставу для простежування *етнонаціональної характерності музичного*

¹ Більше того, у певних випадках і стосовно музичної творчості виникали підстави вести мову про фетишизацію (специфічне уречевлення, кітч) фольклорного елемента у музичній творчості – поза опануванням його духовної істинності.

вислову у його цілості з огляду на теоретичні уявлення щодо *інваріанта стилю* та *архітекtonіки музичного тексту*. У такому вигляді проблема національної самобутності української музичної творчості ще не ставилася та є епістемологічно (за знаннєвими концептами) відкритою галуззю музикознавчих студій.

Нагадаємо, що вирішальне значення у визначенні пріоритетності наукової проблеми здобувають: 1) аспект її спрямованості та 2) чинник пріоритетності. Що ж до самого *явища «пріоритетності»*, то воно, як зазначає І. Котляревський, має свою *ієрархічну структуру* (така структура заторкує рівні: світовий, держаний, наукової установи, наукового колективу та окремого науковця), яка утворюється з огляду на буттєві форми її існування (через аспект спрямованості пріоритетності), а це – сукупний практичний та духовний досвід, з якого складаються *ідеальні уявлення щодо осмислення, розуміння й трактування певних явищ* [9, с. 15–16]. Та позаяк актуальність та наукова новизна виступають безпосередніми показниками пріоритетності, то найпершою умовою *визнання пріоритетності* певного напрямку дослідження набуває, як на тому наголошує І. Котляревський, його *переконливе формулювання*. При цьому, щоправда, чималу роль відіграє саме *практичне значення* проблеми, оскільки воно може мати відносну самостійність й тим самим бути *чинником формування пріоритетності* [там само]. Зауважмо, отже, що при декларуванні *пріоритетності дослідження процесів етнонаціональної ідентифікації* такий чинник (практичне значення) не лише постає відносно самостійним, але й чітко узгоджується з актуальністю на усіх ієрархічних рівнях спрямованості пріоритетності – відповідно до: національного самоусвідомлення науки й освіти в Україні; пошуку методичних настанов на зрощення етнонаціональної собітотожності в освітніх установах; повсюдної міжгалузевої актуалізації дослідницької програми «Україна – світовий контекст»; цілеспрямованого зосередження праці наукових установ, колективів та окремих науковців над уведенням в практичний обіг артефактів «втраченої» спадщини, її новітньої інтерпретації тощо. У полі цих образів-концептів видається можливим представити проблему національної самобутності української музичної творчості під кутом зору поняття «*етнонаціональна собітотожність*», яке покладається на *парадигму етнонаціональної ідентичності*. Обґрунтування саме такого формулювання проблеми (парадигма етнонаціональної ідентичності української музичної творчості) – основне завдання пропонованої статті.

Найближчим до понятійного сенсу категорії етнонаціональної ідентичності є *феноменологічний погляд на «національне»* як «самого в собі через себе показування» (М. Гайдеггер), яке осягається як «самоочевидне». Відтак, якщо йдеться про практичні результати осягнення національної особливості як самоочевидної, то орієнтування на проблематику етнонаціональної ідентичності суттєво коригуватиме ставлення до традиційних значень музично-теоретичного знання, оскільки заперечуватиме правило «еталонності» як стилістичних відповідників, так і матриць стилеутворення і культуротворення. Так, сьогодні сміливо можемо ствердити: в українській музиці не було, немає (й бути не може!) «чистих» проявів будь-якої стильової моделі, складеної «ззовні». Чи не тому такими незручними виявляються «протягування стильових паралелей», коли кожного разу доводиться висловлюватися саме з приводу «національної оригінальності»?! Щоправда, цілком закономірно, що результати розробок з так званого «національного питання» зумовлюються наявним теоретичним досвідом – певним рівнем знань і навичок з пояснення емпіричного матеріалу. При цьому консолідуючу функцію виконують здебільшого установки так званого «стильового аналізу», де прийнято *уніфікувати* (в сенсі типологічного) певну *загальну культурно-історичну парадигму*, що фактично поглинає означення «національного». Поміж тим саме етнонаціональна ідентичність спричиняється до творення завжди *індивідуального характеру історико-культурної реальності* (К. Поппер), в якій повсякчас «спалахує» *потенційна життєздатність суб'єкта* – національно особливе.

Так, на практиці вельми часто виникає питання на предмет опанування національною музичною творчістю академічними (в сенсі класичних – складених у просторі епох від Бароко до Романтизму) нормами мислення. У цьому випадку слід прийняти до уваги неоднозначність терміна «*академізм*»: з одного боку, принципи академізму – це те, що об'єктивно є необхідним на шляху *покріплення професійного ґрунту національної музичної творчості*, а отже вимірюється як достеменно перейнята вправність щодо досвіду оперування певними комунікативними структурами (в музиці – це загальноприйнятні, а отже загальновідомі канони жанрового та

композиційно-драматургічного втілення задуму, цілісна система принципів уречевлення музичної думки тощо); а з іншого – як те, що перестає бути своєрідним детермінуючим чинником в рамках процесу етнонаціональної ідентифікації, але при *зіставленні* надає привід для суджень про *спостережуваність певної закономірності* (наприклад: суттєва корекція академічних принципів музичного мислення взагалі засобом «пісенності»). Тому за статусом «академізму» слід вбачати передусім уповні конкретний історико-стильовий потенціал – так би мовити «*інший*» контекст, згідно зі структурою якого і співвідносить себе етнонаціональна свідомість.

Відзначимо, наприклад, взаємозаперечність певних пар значень, які, з одного боку, конкретизують *просвітницький модус світовиявлення* (саме в його регламенті відбулася остаточна кристалізація класичних норм музичного мислення); а з іншого – *духовну модальність української етнонаціональної ідентичності*: вольові змагання індивіда – романтизоцентризм; екстравертний напрям психічної самоорганізації – інтровертне спрямування психічної самоорганізації; діалектичні форми мислення (закопи, «тріада») – панестетизм та кордоцентризм (епістема «філософії серця»); драматургічна напруга процесу становлення – «статика в динаміці» (медитативний тип образності); автономність (однорідність) стилю – гетерогенність стильової моделі (алюзійний спосіб творення стилю); семантична завантаженість «знаків» музичного вираження – «знаковість» семантем народнопісенної традиції; діалектичний тип співвідношення сегментів «драми» – параболічна структура (зі зміною-зсувами значень образу) художнього принципу поемності; аналітичність (розробковість), дискретність структури – вільне «дихання» куплетної строфіки (мислеформа «співності»), форма варійованої строфи, варіантність (остинатна форма тематизму), варіаційність, рондальність, тирадність; граматична (синтаксична) структуризація – поетизація композиційного «моменту».

Наведені пари значень свідчать, отже, про доволі опосередкований зв'язок з прообразом – в особі класичних здобутків. Виглядає навіть на те, що кожна фіксована позиція здобуває своєрідне альтернативне заміщення¹. Звідси випливає судження, що проблема співіснування «національно особливого» та «загального» є наріжною: унікальність національного вираження та виразу («фізіономіки») завжди складає альтернативу певному «нормативному» чи загальноприйнятному (тут – академічний досвід). Тому постановка питання щодо «стильової аури» української музичної творчості повинна здобути належні кореляти. Наприклад, якщо й говорити про необхідність виокремлення поняття «національного музичного стилю», то слід виходити з того, що «стиль» – це «світовідчуття, що звучить», і що провідним чинником стильової спеціалізації є його людиновимірність. Зазначені моменти – це найнеобхідніша умова самого думання про стиль, що як категорія потребує чіткої методологічної вправності на пояснення інваріанта стилю, що, своєї черги, складається за параметрами архітектоники музичного тексту: від фіксації історично зумовленої світоглядної парадигми та типу світосприймальної настанови; крізь встановлення «духовної ситуації часу», що стосується і культури, і типу особистості; до фіксації провідної епістеми чи лексеми у вигляді жанрової домінанти творчості та вирізнення стилістичного арсеналу стильової системи – як її психоповедінкового інваріанта. Усе це – підстава для нейтралізації звички уніфікувати стильову парадигму засобом фіксації наявності певного нормативу, «правила» чи загалом сталості стилістичного забезпечення. Бо якщо категорії універсального світовідношення дозволяють розглядати історію музичної культури як вищий вид руху, то система етнонаціональних її модусів – це живі порухи самої історії. Виглядає так, що загальностильова парадигма реалізується в етнонаціональних модусах засобом дискурсу: вони завжди настроєні на ненормативність, підкреслюють суб'єктність². В українській музичній творчості – це передусім ментально зумовлювана «психоаналіза буття» (вислів Л. Рудницького) з її переважаючим інтровертним спряму-

¹ Такої різючої різниці не спостерігаємо навіть при осмисленні специфіки романтичної стилістичної системи, де «нормативна» (класична) лексика використовувала власні можливості для вираження вже інших художніх завдань (монотематизм, пісенний симфонізм, ненормативні періоди, «вкорочені» і неподільні цикли, фазова драматургія композиційної форми тощо).

² Аналітична плідність супровідного до категорії етнонаціональної ідентичності поняття *етнонаціонального модусу* – у фіксації самої закономірності на унікальність, на щоразу іншу зумовленість історично-конкретним світовідношенням.

ванням, що як етнонаціональний модус підкріплюється пріоритетом кордоцентричного чинника виступає в ролі «надихаючого» начала. Подекуди – це також переродження архетипно заданого емоціоналізму в екстравертний тип, коли є місце драматичним збуренням (М. Лисенко, Б. Лятошинський); або ж синтетична модель амбоверта (С. Людкевич).

Наступна важлива заувага стосується звички сприймати поняття «національне» за синонімію поняття «етнічне», що можна пояснити не інакше, як невибагливість щодо понятійно-сміслового арсеналу буденної практики. Однак поміж термінологічним сенсом «етнічного» та «національного» як категорій лежить вельми непростий на механізми взаємодії зв'язок, про що в результаті можемо говорити як про різноспрямовані векторні проекції: етнічна ідентичність – як принципово згорнута «у саму себе» формація; натомість національна ідентичність – як розгортка «назовні», але згідно з ментально-архетипним змістом етнічного. Крім того, кожна з цих форм ідентичності має власні культурологічні проекції ідентифікації: 1) етнічна ідентифікація (психічно-внутрішнє, в значенні архетипного) – як сенс просвітянсько-культурницької парадигми з її етнографічним типом свідомості; 2) національна ідентифікація (психічно-зовнішнє в значенні ментального) – як сенс націєтворчої парадигми, що є результатом етнонаціональної собітотожності. Зокрема, найпершою щодо вирізнення етнічної форми ідентичності є її конкретно-історична особливість, однак як те, що містить потенціал майбутнього свого розвитку (культурно-генетична програма переведення досвіду минулих поколінь у цінності теперішнього). Розгортання цього потенціалу в часі є результатом етнонаціональних модусів, які виявляють «іммунну» реакцію щодо чужорідних культурних символів та цінностей – згідно з культурно-сепаративною функцією, що межує з інстинктом самозбереження. Тому однією з найстійкіших і найвиразніших матриць структурування етнічної форми ідентичності є звичаєвість: її дотримання (компонування «на тему» народної пісні, цитатне уведення пісенного матеріалу та запозичення народнопісенної лексики, затребуваність жанру художньої обробки народнопісенного зразка та його стилізації «в народному дусі» – тобто принципове дотримання етнічної автентичності мислення взагалі) є рівнево необхідним моментом «кодування» національного стилю¹. Однак духовні межі етнічної автономії, що передаються як певний природний стан світорозуміння, на певному етапі переростають у синтетичні візії світу, коли принциповим є розімкнення «свого» в координатах резонування з «іншим» собі подібним. Це порушення «жорсткості» етнічної форми ідентичності відбувається за собом рефлексивної самоідентифікації, яка, своєю чергою, сприяє виходу за межі етнічно-комунікативних функцій у бік полісемантичності. Саме в цей момент, коли тип культури формується коштом змін та ускладнення, і виникає позначення «національна»: відтепер вона є «надетнічним», але «не безетнічним» утворенням; більше того – вбирає у себе її етнічне ядро, але не обмежується ним; та є не стільки інтегративною (тут – в сенсі поповнення), скільки синтетичною формацією. Саме тому щодо лисенкової (класичної) моделі національного музичного стилю та, особливо, її модерної версії (В. Барвінський, Н. Нижанківський, М. Колесса) мусимо говорити про затребуваність такого шляху, коли при розумному збереженні етнічної форми ідентичності на неї не лише «нанизувалися» інші ціннісно-культурні стереотипи, але й трансформувалися власні – в сенсі вже національної форми ідентичності (тут – алюзійний спосіб розвитку стилю, заснований на свідомих жанрово-стильових та лексичних запозиченнях з полюсом стильового притягання в особі метатеми пісенності). А отже, якщо сталість, неперервність почуття етнічної форми ідентичності є природною необхідністю існування, то національна ідентифікація у «шифрах» трансцендентності загальнолюдського досвіду (тут – макроіндивідуаційний рівень) володіє етичним пафосом нового самоздійснення – коли досягається усвідомлення величі можливого².

¹ Так, генетична прив'язаність творчого мислення українських композиторів на межі XIX–XX ст. до народнопісенної логіки мала вагому культуротворчу підставу: усі сфери життя українського народу були тоді «зав'язані» на політичних процесах і живилися ідеєю національного самоусвідомлення. Уповні закономірно, що «душею» подібних процесів була саме *етнічна форма ідентичності* – чинник, який забезпечував опір культурній експансії та надмірним новаціям і натомість проголошувався як ефективний засіб збудження національної пам'яті.

² Чи ж не тому свого часу пріоритет етнографічного рівня свідомості, що оберігав духовну чистоту етнічного начала, мав в особі С. Людкевича свого прискіпливого опонента? Адже надмірну

Таким чином, первинний стан тотожності (за К.-Г. Юнгом), що його транслює етнічна форма ідентичності, – це своєрідна аксіома становлення та структуризації національного музичного стилю (його рамки – процес мікроіндивідуації), що спонукає до методу адекватного співвідношення мислеформ національної культурної пам'яті та лексико-граматичних форм академічної моделі музичного мислення – з їхньою корекцією в бік дотримання автентичності фольклорних лексем; натомість національна форма ідентичності – це принципово розімкнута форма етнонаціональної самоідентифікації, що покладається на раціонально організований процес відбору доцільного та симбіоз з матрицями загальнокультурного досвіду в напрямі рефлексії власної самоцінності (рамки її дії – процес макроіндивідуації). І якщо етнічна форма ідентичності зумовлюється тиском об'єктивного на суб'єктивне (жорстке відокремлення «свого» поміж «чужого» – перемишльська школа, Ф. Колесса), то національна є прямо протилежним відношенням і покладається на активність суб'єкта, його свободу у свідомому самовизначенні¹. На цьому моменті, щоправда, вирішальне значення здобуває селекція позитивного змісту історичної пам'яті та трансформація цього «відібраного» змісту (як «духу» традиції) у сучасну рефлексивну сферу – за матрицями вже особової форми ідентичності, яка є найвищим вираженням духовної модальності – стану критичної рефлексії в напрямі пошуків власної ідентичності та сенсу буття, що подається як універсальна інтенція свідомості та мислення (тут – гранична автономізація індивідуального композиторського стилю, або ж модель «моностилу»).

Так, вже у творчому методі М. Лисенка споглядаємо намір опанування простору національної музичної творчості під виглядом «поля вибору» (згадаймо гетерогенність, «хрестоматійність» лисенкового стилю); причому такий, що у ньому слід виявляти характер національного самоствердження – здатність актуалізувати й опредметнювати потенційно існуючі смисли «національного». Зокрема, етнічні матриці свідомо підлягали «академізації» – поєднанню з певними історико-стильовими альянсами, що забезпечувало потужність феномена націогенезу (згадаймо, наприклад, «цитатні» уведення фольклорного матеріалу в М. В. Лисенка, які вкладалися ним у барокові моделі – «Українська сюїта в формі старовинних танців» тв. 2, – й тим самим розтискали часові рамки буття української пісенності). У зв'язку з цим вельми показовим є також факт сміливої жанрової диференціації інструментальної музики у творчості В. Барвінського, що можна розцінювати як свідомий намір послабити (!) відчуття культурної залежності від етнічної форми ідентичності (нагадаємо, що на межі XIX–XX ст. пріоритетним було орієнтування на пісенні форми фольклорного зразка, «в образі» яких писалися, зокрема, фортепіанні мініатюри). Важливо також усвідомлювати, що це був шлях адаптації певного лексико-технічного досвіду (під виглядом свідомих «запозичувань» та «наслідувань», що в текстології тлумачиться під виглядом опанування простору поміж «Ми» і «Вони»), в рамках якого загальновідомі матриці «прочитувалися» в «знаках» національної культури та індивідуального досвіду світовідчуття – на ґрунті епістеми «філософії серця» (П. Юркевич) і такої її мислеформи, як пісенність².

А отже, дотримання однієї з названих форм ідентичності – це завжди особливий характер творчого процесу. Так, з одного боку, у світі музики В. Барвінського є покріплена історичність національного композиторського стилю в особі М. В. Лисенка – під виглядом актуалізації та виразного накреслення атрибуції національної культурної пам'яті; а з іншого, – це також «процеду-

прив'язаність до матриць етнічної форми ідентичності він характеризував «рутенською заскоружлістю» й натомість закликав до «європейськості» [цит. за 12].

¹ Сенс такого цілепокладання полягає у тому, що логіка національного культуротворення постає ґрунтом гармонізації поміж етнічно-залежним (невільна співприналежність) та національно-вільним, яке виявляє пряму залежність вже не від емпіричної, а від раціоналістичної постави (запорукою такої раціоналізації вважається інтелектуально налаштоване синтезування світорозуміння й світовідчуття).

² Зауважимо, що *пісенність* – це не тільки «типові для народнопісенної традиції сюжети та герої» (Л. Кияновська); це – епістемологічно складена парадигма духовного світобуття етносу, яку слід мислити *концентрацією ментальних утворень*. Інакше кажучи, *пісенність* – це ментальна *мислеформа*, яка має власний енергетичний вміст (квант) і є складовою української етнонаціональної психодумкосфери (ментальне поле). Така діагностика «пісенності» відповідає постнеокласичній науковій картині світу, в рамках якої ця мислеформа є чинником транслювання певного суцього, а саме – *ментально-архетипного змісту* національної культурної традиції.

ра» відбору доцільного. Мовою сучасних етнопсихологічних досліджень така дія позначається як рефлексія в напрямі власної самоцінності – свідомого самоототожнення з певними культурними феноменами (дискурсивна формація). І якщо у Лисенка – це ментально «об’єктивований» образ романтичної доби із чинністю мислеформ національного самоусвідомлення як похідних від національної ідеї (моралізм національного епосу), то у В. Барвінського – кордоцентричний ракурс самопізнання й самоусвідомлення, що концентрується в особистісному вимірі та індивідуалістичній світосприйняттю. Крім того, В. Барвінський виявив власне ставлення до етнічної форми ідентичності – в напрямі осучаснення (а не архаїзації – як у М. Лисенка) етнічних матриць, чим здійснив одне з геніальних передбачень стосовно останньої третини ХХ ст. – відтворення віддаленого зв’язку часів у «новій фольклорній хвилі» (Л. Грабовський, Л. Дичко, М. Скорик), яка на поєднанні архаїчного та авангардного посприяла високій автономізації індивідуального композиторського стилю. Зауважимо, що обидві моделі національного музичного стилю (класична – у Лисенка, модерна – у Барвінського) є історично конкретно співвіднесені з усвідомленням духовної ситуації часу, яка мислилась в тісній залежності від громадянської позиції культуротворення – як з боку просвітянсько-культурницької (П. Куліш), так і з боку націєтворчої (М. Драгоманов) парадигм. Звідси – потреба у ще більш загальному осмисленні процесу національного стилеутворення, що його можна призвести до стану ієрархічного узгодження вимірних проєкцій етнонаціональної ідентичності української музичної творчості. Ці проєкції – суть настановні позиції щодо творення національного стилю, які конкретизуються як системні умови чи, як вже зазначалося, парадигма. Вона передбачає вміст таких параметрів:

- 1) ментально-архетипний зміст національної культури за природними нормами світобуття етносу;
- 2) рефлексивна світосприймальна настанова як світовідчуттєвий зворот і психологічне відтворення кордоцентризму та емоціоналізму;
- 3) модальність української національної ідеї – стани збудження національної пам’яті та заснованих на ній виявів історичних прагнень;
- 4) лексема пісенності як типологічно адекватна мислеформа відтворення епістемі «філософії серця» (за П. Юркевичем);
- 5) композиційно-драматургічний пріоритет пісенної строфіки (у тому ж числі – думової тирандності) та варіантності і варіаційності як технік музичного мислення.

Звісна річ: у цьому випадку йдеться, нагадаємо, про найбільш загальні положення щодо етнонаціональної ідентичності української музичної творчості. В рамках цієї парадигми є місце будь-яким стильовим запозиченням та новаціям, оскільки початкове значення індивідуалізації (за феноменом тотожності), що пов’язане з етнічною самобутністю, через ідентифікацію з національно-особливим як певним «загальним» (згідно з Юнгом – це безсвідомі імітації) покріплює в подальшому індивідуально-особливе. Наприклад, у світі музики В. Барвінського – це новітня (модерна) індивідуально-стильова версія етнонаціональної собітотожності, на що вказує спосіб етнонаціональної ідентифікації: не лексичні «вкраплення» (як у Д. Бортнянського) чи стилізація (перемішльська школа), і не синтезування академічного з фольклорним (як у М. Лисенка чи Ф. Колесси), а власна мовленнєво-мисленнєва організація – симбіоз (!) семантики пісенності (в сенсі оберегу) з новітніми та історично віддаленими епістемологічними формами, що не лише (як у М. Лисенка) «перетравлюються в тілі рідної мови» (вислів О. Козаренка), але й сприяють індивідуально-стильовій спеціалізації музичного вислову та вираження за усіма рівнями архітектоніки музичного тексту – в сенсі етнонаціонально собітотожного «психоповедінкового інваріанта»¹.

Описані моменти герменевтичного пророблення проблеми національної самобутності української музичної творчості вказують на саму можливість сталого дотримання дослідницького інтересу щодо «національного суб’єкта» в просторі множинних історичних систем – всупереч асиміляційним поглядам. У такому практичному значенні репрезентована модель наукового пошуку підтверджує свою пріоритетність як вагомий чинник модернізації самої проблеми

¹ З-поміж авторської стилістичної системи спеціально вирізняємо композиційно-драматургічний новотвір – «суцільну варіаційну форму» (визначення самого В. Барвінського), яку доречно мислити як своєрідний семіотичний код творчого методу В. Барвінського.

– в якості проблеми етнонаціональної ідентичності, яка апелює не стільки до сфери типологічного (загального), скільки до суб'єктивного досвіду світовідчуття (нагадаємо: стиль – це світовідчуття, що звучить). У цьому ж досвіді є місце етнонаціональній ідентичності – генетично-природній формі собітотожності, що у властивий спосіб спричиняє структурування художнього вираження і лише у такому вигляді потрапляє до загального контексту. Зокрема, запропонована парадигма етнонаціональної ідентичності української музичної творчості – це аналітичний конгломерат, який здатний надавати можливість достеменно «пізнавати суб'єкт»; у тому ж числі – розпізнавати у ньому присутність певного об'єктивного, але яке є асимільоване суб'єктивним. Однак заявлена позиція – неабияке випробування для сучасної музикознавчої практики, яка здебільшого пасивно ставиться до методологічних перетворень у системі музикознавчого знання та алгоритмів постмодерної музикознавчої свідомості. Що ж до дослідження національної самобутності української музичної творчості – це випробування на забезпечення герменевтичної рецепції національної творчості від «впливології» з боку світового контексту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горюхіна Н. Методика аналізу національного стилю / Н. А. Горюхіна // Горюхіна Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. – К. : Музична Україна, 1985. – С. 81–99.
2. Гуменюк Т. Модернізм/постмодернізм – від дискурсу до дискурсу / Т. Гуменюк, С. Тишко // Київське музикознавство. – К. : Видання Київського державного вищого музичного училища, 2001. – Вип. 6. – С. 227–242.
3. Каралюс М. Деякі риси стилю модерн в українській музиці (кінець ХІХ – початок ХХ ст.) / М. Каралюс, С. Черепанова // Діалог культур: Україна у світовому контексті. Мистецтво і освіта. – Львів : Каменяр, 1998. – С. 388–394.
4. Кияновська Л. Стиль сецесії в українській музиці першої третини 20-го сторіччя / Л. Кияновська, Л. Мазепа // *Musika galiciana*. – Rzeszow : WSP, 1999. – Т. III. – С. 225–236.
5. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. / Л. Кияновська. – Тернопіль : СМП «Астон», 2000. – 339 с.
6. Козаренко О. Семантична «гра» в музичній мові Василя Барвінського / О. Козаренко, О. Смоляк // Василь Барвінський і українська музична культура: Матеріали святкової академії. – Тернопіль, 1998. – С. 31–35.
7. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови : Монографія. – Львів : НТШ, 2000. – 285 с.
8. Костюк Н. Музична культура Західної України 20–30-х років ХХ століття : ідеї поступу і розвиток національних традицій / Н. Костюк. – Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. – Київ, 1998. – 23 с.
9. Котляревський І. Пріоритетність як фактор розвитку музикознавства / І. А. Котляревський [та ін.] // Теоретичні та практичні питання культурології : зб. наук. статей. – Мелітополь : Сана, 2002. – Вип. ІХ (Українське музикознавство на зламі століть). – С. 15–23.
10. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи : Монографія. – К. : Автограф, 2005. – 352 с.
11. Юдкін І. Інтерпретація української художньої спадщини : аспекти творчого плюралізму / І. Б. Юдкін, І. Ф. Ляшенко // Українська художня культура : Навчальний посібник / І. Ф. Ляшенко, О. С. Найден, І. Б. Юдкін [та ін.]. – К. : Либідь, 1996. – С. 281–298.
12. Ярмо М. Художньо-стильові особливості українського музичного модерну в соціокультурному контексті «фази європеїзації» / М. І. Ярмо, І. М. Сікорська // Музична україністика : сучасний вимір : Збірник наукових статей пам'яті музикознавця, доктора мистецтвознавства М. М. Гордійчука. – К. : Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2011. – Вип. 6. – С. 189–198.