

УДК 130.2:7801

Я 74

Марія ЯРКО

АЛГОРИТМИ АНАЛІЗУ ЕТНОНАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ЯК ФІЛОСОФСЬКО-МЕТОДОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА

У статті викладено авторський дискурс герменевтичної рецепції ментальної своєрідності прикладів української музичної творчості: його специфіку визначає принципове розмежування парадигмальних значень етнічної та національної форм ідентичності, ідентифікація з модальною структурою яких у певні історичні періоди не лише визначала особні вектори творення національного стилю, але передусім засвідчувала уповні конкретні результати процесів мікро- та макроіндивідуації національної композиторської спадщини.

Ключові слова: *модальність етнічної та національної форм ідентичності, етнонаціональна ідентифікація.*

Постановка проблеми. Дослідження української музичної творчості як національно своєрідної лише віднедавна набуло більш-менш досконалого вигляду, проте – із надлишковим ефектом шаблонів артикуляції «національного» в системі «інтернаціонального», що має ґрунтом ідею тотальної асиміляції. Причому, ситуацію ускладнює також набута звичка вишукування так званих «рис стилю» на рівні «стилістичного ресурсу» (мовленнева специфіка музичного вираження) – того, що, так би мовити, лежить на поверхні явищ і тому аж ніяк не сягає узагальнень щодо модальних характеристик категорії «національного». Слід, однак, визнати: усі ці хибні звички укорінилися як негативний спадок від ідеологізованої моделі музикознавства і нагально потребують їхнього заміщення методологічно вивіреними алгоритмами з лона новітньої (синергетичної) наукової картини світу; тобто – пе-

редусім розуміючи національну музичну творчість як складно-організовану систему з власним вектором самоорганізації як культурно-психічного феномену, – здобувати адекватні щодо «тексту» національної культури не «риси», і не «стилістичні» свідчення, а власне «стиль» – людиновимірне культурне утворення, що, образно кажучи, має власні «корені» та «пагони» у такій «кроні» світової художньої культури, як «тотожність різних» (вислів К. Ясперса). Але розкрити саме таку (розмаїту) тотожність можливо лише враховуючи історично накреслені вектори процесів мікрота макроіндивідуації (Л. Февр, К. Поппер): перший стосується свідомого дотримання «замкнутого» модусу собітототожності – її етнічної форми (стан «душа в собі»); другий – принципово «розімкнутого», коли досягається алгоритм резонування у системі історичної множини собі подібних (за національною формою ідентичності) систем (К. Гюбнер). А отже, заявлена логіка осмислення процесів етнонаціональної ідентифікації претендує бути визнаною як методологічно адекватна, оскільки бере за основу не «впливологію», а *реальні культуротворчі змагання за ідентичність* й тим самим наближає розуміння національної своєрідності прикладів української музичної творчості під виглядом самодостатньої якості. Адже, як свідчать новітні етнокультурологічні дослідження, загальнолюдське (макроіндивідуаційний рівень історичної необхідності) ніколи не втрачає своєї етнонаціональної самобутності (Е. Сміт), яка становить собою певний інваріант майбутніх перетворень: соціальні й світоглядні чинники незмінно усталюють дію *природного закону етнонаціональної ідентичності*, який спричиняється до творення *завжди індивідуаційного характеру історико-культурної реальності* (К. Поппер). То ж якщо говорити про динаміку сходження від мікро- до макроіндивідуаційного, доводиться визнати необхідність у зверненні уваги на ті часово-просторові перетини зв'язків, де (мовою культурології) «спалахує» потенційна життєздатність суб'єкта (у нашому випадку – національна музична творчість). Суть питання, отже, торкається архетипального змісту та ментальної структури феномену *«етнонаціональна собітототожність»*, що як національно осібне «фізіономічне» вираження є тим бажаним результатом, який здобувається *етнонаціональною ідентифікацією загальнокультурного здобутку*.

Аналіз останніх джерел досліджень і публікацій. У полі українських музикознавчих студій межі ХХ – ХХІ століть питання «національного» виринало повсюдно, але передусім – у плані «повернення» до національної пам'яті «втраченої» (подекуди – буквально страченої) спадщини. І лише услід за тим – у плані нарощування досвіду з безпосередньо герменевтичної рецепції національного культурного спадку. Для прикладу достатньо згадати хоча б такий окремих аспект, як дослідження процесу розвитку національної української композиторської школи в «ситуації» модерну (межа ХІХ – ХХ ст.) – вирішального моменту професіоналізації української музичної творчості, що здобув хоча й різномовні, але вельми продуктивні артикуляції на предмет кореляції національної музичної творчості щодо загальноєвропейських стильових процесів: «вестернізації» (І. Юдкін [12]), «модернізації» (Н. Костюк [8]), сецесійної стилізації (М. Каралнос [3]), авангарду (М. Ржевська [9]) та модернізму (Т. Гуменюк [2]), полістилістичного поля «гри алюзіями» (Л. Кияновська [4]) та «семантичної гри стильовими моделями» в дусі провідної ідеї усього ХХ ст. – глобального культурного синтезу (О. Козаренко [6]). Однак, попри безсумнівно доцільну установку на вирізнення суто українського вектора творення стилю, подібного роду артикуляції свідчать радше про орієнтування на певну стильову модель, від якої незмінно протягуються так звані «стильові паралелі». Зокрема, в регламенті саме такого аналітичного методу виникла концепція «стильової еволюції української музичної творчості» – за регіональними ареалами: західним (Л. Кияновська [5]) і східним (М. Ржевська [9]). І хоча ініціатори «еволюційної концепції» сягають цілком виправданого висновку про те, що у порівнянні із зарубіжним досвідом українська музична творчість розгортається у власному часовому ритмі стилеутворювальних процесів, однак консолідуюча функція установки на завжди загальну (типологічно складену та уніфіковану) культурно-історичну парадигму фактично поглинає означення власне «національного». Саме тому найбільш прикрим наслідком «такого» аналізу є набута звичка формально констатувати «стилістичний прийом» і позначати якість «національного» в сенсі «національного колоруювання» всезагальних стильових процесів. А отже, суть зауваг зводиться до міркування автора про те, що наявний досвід розв'язання такої загальної про-

блеми, як методологія дослідження національно своєрідного хвибує недосконалістю аналітичної методики, яка мала б свідчити про вміння вияву «глибинного вираження національного стилю» (вислів Н. Горюхіної [1, с. 84]) й тим самим забезпечувати методологічно належні алгоритми позначення національної специфіки музичної творчості. Так, на сьогодні безсумнівно першість у саме такому (щодо «глибинного вираження») підході займає теорія «національної музичної мови», яка вихідною має ідею «національної інтонаційності композиторської творчості» (О. Козаренко [7]) і оперує при цьому архетипними моделями. Проте, як свого часу наголошувала Н. Горюхіна, «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 моє – *М. Я.*)» [1, с. 84]. Тому услід за судженнями Н. Горюхіної зі свого боку також додамо: національна специфіка мислення – це *модальна специфікація музичного вираження*, що позначається на його виявах зі структурного боку і тому претендує бути артикульованою з позиції *металогіки архітектоніки музичного тексту як тексту культури*. А це значить, що епіцентром проблеми осмислення національної специфіки музичної творчості є питання алгоритмів її аналізу, розробка якого у полі музикознавчих студій немислима поза участю філософсько-культурологічного та суто методологічного аспектів.

Формулювання мети статті (постановка завдання). Герменевтична рецепція прикладів української музичної творчості за умови розпізнавання *векторів етнонаціональної ідентифікації* – це новітній спосіб постановки питання щодо алгоритмів аналізу ментальної своєрідності національних стилеутворювальних процесів із належною філософсько-культурологічною основою, коли необхідно враховувати:

- 1) домінуючий вектор індивідуальної психічної (ментальної) самоорганізації національного культурного простору;
- 2) історично зумовлену світоглядну парадигму та її провідний тип світосприймальної настанови;
- 3) соціокультурний контекст або ж «духовну ситуацію» історично конкретного часу, що стосується ментальних характеристик типу культурної ситуації та історичного типу особистості;

4) персоніфікований внесок в історію становлення національної композиторської школи та його оцінку в якості процесу етнонаціональної ідентифікації академічного досвіду;

5) особистісні пріоритети композиторської творчості стосовно вибірковості усвідомлюваного орієнтування на модальні структури власне етнічної (принципово замкнений «у собі» стан моделі) та національної (принципово відкритий для кореспондування стан моделі) форм ідентичностей як свідчення процесів мікро- та макроіндивідуації;

б) провідні лексеми у вигляді жанрових домінант творчості та стилістичний арсенал самої стильової системи в якості її психоповедінкового інваріанту.

Адже нині визнано: категорія «стиль» є людиновимірним утворенням, це – «світовідчуття, що звучить» (вислів В. Медушевського), формування суджень про яке потребує чіткої методологічної вправності з пояснення *інваріанту стилю* на предмет *способу творення стильової системи*. Наприклад, концепції «змішаного» стилю, де за наявності «полюсу стильового притягання» (в особі етнічного архетипу, його ментально конкретної мислеформи тощо) вирішальним є так званий алюзійний спосіб розвитку стилю, що передбачає «непрямі цитування» під виглядом усвідомлюваних запозичень. Зокрема, розуміння власне алюзій як «перетравлювання» запозиченого у «тілі рідної мови» унеможливитиме згубну звичку апелювання до будь-яких «впливів» (алгоритм «впливології») і надаватиме національним явищам кореневого сенсу – відповідно до їхньої модальної структури.

Виклад основного матеріалу. Найближчим до методологічного сенсу категорії етнонаціональної ідентичності є *феноменологічний погляд на «національне»* – як «самого в собі через себе показування» (за М. Гайдеггером), яке осягається як «самоочевидне». У прикладанні до традиційних значень музично-теоретичного знання така позиція заперечує правило «еталонності» стилістичних відповідників щодо єдиних матриць стилеутворення як культуротворення: алгоритм «протягування стильових паралелей» є фатально «незручним», адже кожного разу доводиться тлумачитися саме з приводу «національної оригінальності». Більше того, ще на початку ХХ ст. про закономірність співіснування загальнолюдського та національного мовилося як про мету «від-

найдення свого поміж чужого» (М. Грінченко, С. Людкевич); а наприкінці того ж таки століття було стверджено: в українській музиці не було, немає (бо ж бути не може!) «чистих» проявів будь-якої стильової моделі, складеної «ззовні» (О. Кушнірук).

Згадаймо, наприклад, той факт, що засновник української національної композиторської школи М. Лисенко наполегливо радив «оглядатися довкола» – шукати прикладів для музичної творчості, але *запозичене* подавати із «національною підсвіткою». Відповідно, найважливіше, на що спромоглися і Лисенко, і його послідовники – це чітко структуроване *національне самоусвідомлення* музичної творчості. Із цією настановою класика пов'язана фазо-епоха «вольового змужніння» (за концепцією Б. Яворського) української музичної культури – професійного становлення національної композиторської творчості, яке передбачало послідовне опанування «лексикою» та «атрибутикою» академічного досвіду письма. Тому не дивно, що «лисенкова модель» національної музичної мови – маючи екстравертно-екстаполятивну розгортку щодо загальнокультурного здобутку (О. Козаренко [2]), – надає підстави вести мову про «хрестоматійні прикмети лисенкового стилю» (Л. Кияновська), його гетерогенну природу (О. Фрайт [11]). Звідси випливає, що аналітичний «контакт» з живим плином національної музичної творчості мусить позбутися звички уніфікувати стильову парадигму – наприклад, на підставі однаковості стилістичного забезпечення стильового інваріанту. Бо якщо категорії універсального світовідношення дозволяють розглядати історію музичної культури як вищий вид руху, то система її етнонаціональних модусів – це живі порухи самої історії. Виглядає, зокрема, на те, що *загальностильова парадигма реалізується в етнонаціональних модусах засобом дискурсу*: вони завжди налаштовані на *ненормативність*, підкреслюють *суб'єктність*. В українській музичній творчості – це передусім ментально зумовлювана «психоаналіза буття» (вислів Л. Рудницького) з її переважальним *інтроверзійним спрямуванням*, що як етнонаціональний модус підкріплюється пріоритетом *кордоцентричного чинника* (епістема «філософії серця») і засобом метатеми пісенності (метазнаку) виступає в ролі «надихаючого» чинника (М. Вербицький, В. Барвінський, Л. Ревуцький, М. Леонтович, В. Сильвестров та ін.). Подекуди ж – це переродження архетипно заданого *емо-*

ціоналізму в екстравертний тип – коли є місце драматичним збуванням (М. Лисенко, Б. Лятошинський), – або синтетичну модель амбоверта (С. Людкевич).

Загалом, постановка питання щодо «стильової аури» прикладів української музичної творчості повинна здобути належні кореляції – відповідно до типу «тексту» із його внутрішньо притаманними комунікативними механізмами. Але передовсім необхідною є заувага того, що подекуди поняття «національне» приймається за синонім поняття «етнічне», хоча насправді кожне з них – це *докорінно різні модальні форми*.

Слід розуміти, що етнічна форма ідентичності пов'язана із *первинним станом тотожності* (за К.-Г. Юнгом) і саме тому є своєрідною аксіомою становлення та структуризації національного музичного стилю в рамках процесу *мікроіндивідуації*. Цей стан (етнічна тотожність) спонукає до методу адекватного співвідношення мислеформ національної культурної пам'яті та лексикограматичних форм академічної моделі музичного мислення, проте – з їхньою корекцією у бік дотримання автентичності фольклорних лексем. Натомість національна форма ідентичності є *принципово розімкнутою формою* етнонаціональної самоідентифікації: рамки її дії – процес *макроіндивідуації*, що покладається на раціонально організований процес відбору доцільного та симбіоз з матрицями загальнокультурного досвіду в напрямі рефлексії власної самоцінності. А отже, *дотримання однієї з названих форм ідентичності – це завжди особливий характер творчого процесу*.

Так, саме етнічну форму ідентичності сповідувала *просвітянсько-культурницька парадигма* межі XIX – XX ст. (доцентрова координатна спрямованість самоорганізації культури) з її ідеєю *національного самоусвідомлення*: кожна зі сфер соціокультурного життя живилася «душею» етнічної форми ідентичності – чинник, який забезпечував опір культурній експансії й надмірним новаціям та проголошувався як ефективний засіб збудження національної пам'яті. Відтак, сенс етнічної ідентифікації визначає її *конкретно-історична особливість*: модальна структура етнічної форми ідентичності виявляє «імунну» реакцію щодо чужорідних культурних символів та цінностей – згідно з *культурно-сепаративною функцією*, що межує з інстинктом *самозбереження*. Зокрема, однією з найстійкіших і найвиразніших матриць струк-

турування етнічної форми ідентичності є *звичаяєвість* (культурно-генетична програма переведення досвіду минулих поколінь у цінності теперішнього): її дотримання як принципу етнічної автентичності мислення (компонування «на тему» народної пісні, цитатне уведення народнопісенного матеріалу або запозичення його лексики, затребуваність жанру художньої обробки народнопісенного зразка та його стилізації «в народному дусі») є первинним рівнем та необхідним моментом «кодування» національного стилю.

Наприклад, яскравим виразником алгоритмів етнонаціональної самоідентифікації музичної творчості за рівнем етнічної форми ідентичності (модус «душа в собі») є корифей західноукраїнської музичної культури Ф. Колесса. Для реалізації задумів, які б «дорівнювали» академічним нормам музичного мислення, композитор віднаходить «чисті» (кореневі) мислеформи вияву етнічної самобутності – наприклад, у способах циклізації хорових обробок народних пісень (етнічний аналог академічної форми вокальної мініатюри). В авторській версії – це: «*в'язанка*» («На щедрий вечір»), що становить аналог академічного типу контрастно-складового циклу із параболічним співвідношенням сегментів концепції; «*низка*» («Вулиця» та «Обжинки», «Лемківські співанки») – аналог типу суцільно-циклічної форми із програмно-сюжетним (лінійним) типом композиційно-драматургічної організації; «*етнографічна картина*» («Гайліки») – аналог академічного типу сценічної кантати; «*історична картина*» в *серіях та частинах* («Квартети», «Козаки в піснях народних», «Наша дума») – тип монументальної жанрової форми, що в академічній традиції драматично забезпечувалася семантикою сонатно-симфонічного циклу; типізація *звичаяєвої форми* фольклорного жанру в *манері* жіночого, чоловічого та мішаного «гуртового» співу – спеціальна систематизація хорових обробок за типом виконавського амплуа. Та й стилістика тематичного опрацювання Ф. Колесою народнопісенного матеріалу максимально наближена до його автентичного «*фізіономічного виразу*», хоч водночас є надзвичайно майстерною та вишуканою на мелодизацію фактури, штрихову артикуляцію й тембрально-гучнісну «режисуру» тощо. Усе це разом покріплювало ментально-архетипний зміст етнічного – за інтровертним напрямом самоорганізації як координатною спрямованістю процесу мікроіндивідуалізації.

Принагідно зазначимо, що у подальшому – на хвилі руху відродження національної культури (др. пол. 60 – 90-ті рр. ХХ ст.), – подібна прив'язаність до етнічної форми ідентичності свідчила про *свідому архаїзацію музичного стилю*, який, оскільки водночас був міцно пов'язаний з авангардними технологіями творення музичної матерії, не просто *«осучаснював» етнічні матриці*, а загально забезпечував кореспондування часів у «просторі вічності» за алгоритмами етнонаціональної *самоідентифікації* новітньої музичної свідомості (інтенціональність «нової фольклорної хвилі»/неофольклоризму).

Загально це значить, що духовні межі етнічної автономії, які передаються як певний природний стан світорозуміння, на певному етапі переростають у *синтетичні візії світу*, коли принципом є *розімкнення «свого» в координатах резонування з «іншим» собі подібним* – також національно собітотожним. Причому, *порушення жорсткості* етнічної форми ідентичності відбувається засобом *рефлексивної самоідентифікації*, яка, своєю чергою, сприяє виходу за межі *етнічно-комунікативних функцій у бік полісемантичності*. То ж саме у цей момент, коли тип культури формується коштом змін та ускладнення, і виникає позначення *«національна»* форма ідентичності: відтепер вона є *«над-етнічним»*, але *«не без-етнічним»* утворенням; більше того – вбирає у себе її (національної культури) етнічне ядро, але *не обмежується* ним; та є не стільки інтегративною (тут – в сенсі поповнення), скільки *синтезованою формацією*.

Саме тому щодо класичної моделі національного музичного стилю (М. Лисенко) та, особливо, його модерної версії (В. Барвінський, Н. Нижанківський, М. Колесса) мусимо говорити про *свідому* затребуваність такого шляху, коли при розумному збереженні етнічної (жорсткої) форми ідентичності на неї не лише *«налізувалися»* інші ціннісно-культурні стереотипи, але й *трансформувалися власні*. Адже якщо сталість, неперервність почуття етнічної форми ідентичності є природною необхідністю існування, то національна ідентифікація у «шифрах» трансцендентності загальнолюдського досвіду (*макроіндивідуаційний рівень історичної необхідності*) володіє *етичним пафосом нового самоздійснення* – коли досягається усвідомлення *величі можливого*.

Наприклад, фортепіанний Полонез М. Лисенка – це, з одного боку, вибір добре знаного (завдяки Ф. Шопену) в Європі типу жанрової форми, за представництвом якої Лисенко й справді «входив» у європейський контекст; та з іншого – саме ця «національна» жанрова форма підкреслювала вже не польську, а українську національну ідею, бо містила самотутню «національну підсвітку» та драматургічну модальність української епіки. Згадаємо також численні приклади з фортепіанної спадщини композитора, з приводу яких сучасні українські музикознавці здебільшого схильні вбачати «численні асоціації та впливи» західноєвропейського романтизму» (О. Фрайт, Л. Кияновська та ін.), хоча попри це цілком слушно йде мова про наявність «духовного коду» (тут – етнічна форма ідентичності), що його транслює «фольклорний тип програмності» [11, с. 97 – 200]. Однак у лисенковій стильовій моделі етнічні матриці *свідомо підлягали «академізації»* – поєднанню із певними історико-стильовими *алюзіями* (вид непрямого цитування, натяку), що забезпечувало потужність феномену націогенезу: яскравим прикладом того є численні цитатні уведення Лисенком фольклорного матеріалу, які вкладалися, наприклад, у барокові моделі («Українська сюїта у формі старовинних танців», тв. 2) й тим самим розтискали часові рамки буття української пісенності. Важливо, отже, усвідомлювати: для Лисенка це був уповні конкретний *шлях адаптації* поза-етнічних форм культури як певного *лексико-технічного досвіду*, що в текстології тлумачиться під виглядом опанування простору поміж «Ми» і «Вони» – коли під виглядом свідомих «запозичувань» та «наслідувань» загальновідомі матриці «прочитувалися» у «знаках» національної культури та індивідуального досвіду світовідчуття – на ґрунті ментально-архетипного змісту епістеми «філософія серця» (кордоцентризм, емоціоналізм, панестетизм) та модальної специфіки мислеформи «пісенність»/співність, яка застосовується як метатема або метазнак. Тобто фактично національний класик здійснював те, що мовою сучасних етнопсихологічних досліджень позначається як «рефлексія в напрямі власної самоцінності» – свідомого *самоототожнення* власного стилю з певними культурними феноменами (дискурсивна формація). Щоправда, саме на цьому моменті потрібною була опора вже не стільки в «авторитеті етнічного», скільки в *персональних* (особових) моральних якостях

та творчих здібностях митця: у своїх кантатах, хорах та монодраматичних солоспівах на тексти Т.Г. Шевченко Лисенко досягнув мету *об'єктивізації етнічного* – аж до ефектів його *ідеалізації як джерела певної якості*. Таким чином, проторований Лисенком шлях (як і його творчі настанови) показали *простір національної музичної культури під виглядом «поля вибору»*; причому такого, що у ньому слід виявити *характер національного самоствердження*.

Сенс такого цілепокладання полягає у тому, що логіка національного культуротворення постає ґрунтом гармонізації поміж етнічно-залежним (невільна співприналежність) та національно-вільним; бо ж якщо етнічна форма ідентичності зумовлюється тиском об'єктивного на суб'єктивне, тобто жорстким відокремленням «свого» поміж «чужого» (перемишльська школа, Ф. Колесса), то національна – є прямо протилежним відношенням і покладається на *активність суб'єкта*, його *свободу у свідомому самовизначенні*. Зокрема, досвід Лисенка свідчить, що ця антиномія вирішується на користь саме національної форми ідентичності, котра виявляє пряму залежність вже від *раціоналістичної постави*. Запорукою такої раціоналізації вважається *інтелектуально налаштоване синтезування світорозуміння й світовідчуття*, а також здатність *актуалізувати й опредметнювати потенційно наявні смисли «національного»*.

До-речі, свого часу пріоритет *етнографічного рівня свідомості* (конструкт просвітянсько-культурницької парадигми), що оберігав духовну чистоту етнічного начала, мав в особі С. Людкевича прискіпливого опонента: надмірну прив'язаність до матриць етнічної форми ідентичності він характеризував «рутенською заскорузлістю» й натомість закликав до «європейськості». У цьому плані вельми показовим є, зокрема, 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 ХІХ – ХХ ст. пріоритетним було орієнтування на пісенні форми фольклорного зразка, «в образі» яких писалися, зокрема, фортепіанні мініатюри).

Урешті-решт, окремий аспект у вимірах етнонаціональної ідентичності музичної творчості становить *імператив «особової цінності»* категорії «*національний композитор*»: мовою філософії

персоналізму, ця категорія позначає особово-суб'єктну засаду, що досвідчується *рефлексією в напрямі власної самоцінності* – в регламенті персоніфікованого досвіду самоузаданості, самостійності, самоототожнення; тобто – як глибинно безумовна відповідь на обов'язок стосовно себе ж самого. Мова, отже, йде про специфічно *екзистенціальний аспект* (тут – ідея вольової суб'єктності, коли особа «доручена сама собі»): тільки така логіка пережиття морального обов'язку забезпечує «носія» звання «національний композитор» необхідною силою й енергією для того, аби подолати відчуття загубленості у безмежжі універсуму (синдром «некомунікабельності»).

Так, 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 індивідуалізові світосприйняття. Крім того, В. Барвінський виявив власне ставлення до етнічної форми ідентичності – у напрямі осучаснення (а не архаїзації – як у М. Лисенка) етнічних матриць, чим здійснив одне з геніальних передбачень стосовно останньої третини ХХ ст. – етнонаціональну самоідентифікацію звукоінтонаційного континууму (Л. Грабовський, Л. Дичко, М. Скорик), яка посприяла високій *автономізації індивідуального композиторського стилю*. Однак обидві згадані моделі національного музичного стилю (класична – у Лисенка, модерна – у Барвінського) є історично конкретно співвіднесені з усвідомленням духовної ситуації часу, котра мислилась у тісній залежності від громадянської позиції культуротворення – з боку як просвітянсько-культурницької (П. Куліш), так і націєтворчої (М. Драгоманов) парадигм.

Висновки. Осягнення істинного сенсу герменевтичної рецепції прикладів української музичної творчості методологічно забезпечується виокремленням та діагностикою певної форми ідентичності, що завжди результуються виявом обраного композитором алгоритму етнонаціональної ідентифікації; а надто – коли йдеться про форми культурного синтезу, оскільки приклади української музичної творчості засвідчують наявність уміння «перездійснювати» багатий емпіричний досвід етнічної культури у

«розімкнутому» варіанті його (досвіду) самоздійснення. Адже формотворчі чинники національної свідомості – це, словами К. Ясперса, «трансцендентальна суб'єктивність», яка має не стільки суто природний (як у випадку етнічної свідомості), скільки соціально-історичний зміст у *можливих* «формах» майбутнього – як, наприклад, у «лисенковій моделі» національної музичної творчості, унікальність й, власне, історичність якої забезпечує виразно накреслювана *атрибуція щодо національної культурної пам'яті*: в образі світосприймальної настанови на *самопізнання* та водночас «*відбору доцільного*» (тип предметової настанови) здійснюється *селекція позитивного* змісту історичної пам'яті та *трансформація* цього «відібраного» змісту (як «духу» традиції) у *щоразу наступну історично актуальну рефлексивну сферу*. Саме тому генеральним висновком проведеного дослідження мислиться відкрита можливість щодо ще більш загального осмислення 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 феномена «національний стиль», котрі конкретизуються як *системні умови або парадигма*. Вона містить такі параметри ідентифікації:

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 епістеми «філософії серця» (за П. Юркевичем);

5) композиційно-драматургічний пріоритет пісенної строфіки (у тому числі – думової тирадності) та варіантності і варіативності як технік музичного мислення.

Звісна річ, у цьому випадку йдеться про найбільш загальні положення щодо етнонаціональної ідентичності української музичної творчості: у регламенті такої 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 безсвідома імітація) покріплює в подальшому *індивідуально-особливе*. А отже, наступним кроком у перспективі подальших розвідок у напрямі алгоритмів аналізу етнонаціональної ідентичності прикладів української музичної творчості логічно мислити ідентифікацію з матрицями *особової форми ідентичності*, яка є найвищим вираженням духовної модальності – стану критичної рефлексії в напрямі пошуків власної ідентичності та сенсу буття, що, з огляду на специфіку новітньої музичної ментальності, претендує бути осягнутою під виглядом універсальної інтенції свідомості та мислення в моделі «моностилу».

Література

1. Горюхина Н.А. Методика анализа национального стиля / Н.А. Горюхина // Горюхина Н.А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы : сб. статей / Н.А. Горюхина. – К. : Музична Україна, 1985. – С. 81–99.
2. Гуменюк Т. Модернізм/постмодернізм – від дискурсу до дискурсу / Т. Гуменюк // Київське музикознавство / відп. ред. С. Тишко. – К. : вид-во Київ. держ. вищого музич. училища, 2001. – Вип. 6. – С. 227–242.
3. Каралюс М.М. Деякі риси стилю модерн в українській музиці (кінець XIX – початок XX ст.) / М.М. Каралюс // Діалог культур: Україна у світовому контексті. Мистецтво і освіта / ред.-упор. С.О. Черепанова. – Львів : Каменяр, 1998. – С. 388–394.
4. Кияновська Л.О. Стиль сецесії в українській музиці першої третини 20-го сторіччя / Л.О. Кияновська // Musika galiciana / ред.-упор. Лешек Мазепа. – Rzeszow : WSP, 1999. – Т. III. – С. 225–236.
5. Кияновська Л.О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. : монографія / Л.О. Кияновська. – Тернопіль : СМП «Астон», 2000. – 339 с.
6. Козаренко О.В. Семантична «гра» в музичній мові Василя Барвінського / О. Козаренко // Василь Барвінський і українська музична культура : матеріали святкової академії / упор. О. Смоляк. – Тернопіль, 1998. – С. 31–35.
7. Козаренко О.В. Феномен української національної музичної мови : монографія / О.В. Козаренко. – Львів : НТШ, 2000. – 286 с.
8. Костюк Н. Музична культура Західної України 20 – 30-х років XX століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Наталія Костюк. – К., 1998. – 23 с.

9. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи : монографія / М. Ржевська. – К. : Автограф, 2005. – 352 с.

10. Феномен нації: основи життєдіяльності / ред. Б.В. Попова. – К. : Знання, КОО, 1998. – 264 с.

11. Фрайт О. Стильова гетерогенність фортепіанної музики М.В. Лисенка / О. Фрайт // Микола Лисенко та українська композиторська школа : зб. статей / відп. ред. Г.А. Скрипник. – К. : НАНУ ; Ін-т мистецтвозн., фольклористики та етнології М.Т. Рильського, 2004. – С. 196–204.

12. Юдкін І.Б. Інтерпретація української художньої спадщини: аспекти творчого плюралізму / І.Б. Юдкін // Українська художня культура : навчальний посібник / І.Ф. Ляшенко (гол. ред.), О.С. Найден, І.Б. Юдкін [та ін.]. – К. : Либідь, 1996. – С. 281–298.

References

1. Goryukhina N.A. Metodika analiza natsionalnogo stilya / N.A. Goryukhina // Goryukhina N.A. Ocherki po voprosam muzykalnogo stilya i formy : sb. statey / N.A. Goryukhina. – K. : Muzychna Ukraina, 1985. – S. 81–99.

2. Humeniuk T. Modernizm/postmodernizm – vid dyskursu do dyskursu / T. Humeniuk // Kyivske muzykoznavstvo / vidp. red. S. Tyshko. – K. : vyd-vo Kyiv. derzh. vyshchoho muzych. uchylyshcha, 2001. – Vyp. 6. – S. 227–242.

3. Karalius M.M. Deiaki rysy stilyu modern v ukrainskii muzytsi (kinets XIX – pochatok XX st.) / M.M. Karalius // Dialoh kultur: Ukraina u svitovomu konteksti. Mystetstvo i osvita / red.-upor. S.O. Cherepanova. – Lviv : Kameniar, 1998. – S. 388–394.

4. Kyianovska L.O. Styl setsesii v ukrainskii muzytsi pershoi tretyny 20-ho storichchia / L.O. Kyianovska // Musika galicianska / red.-upor. Lieshek Mazepa. – Rzeszow : WSP, 1999. – T. III. – S. 225–236.

5. Kyianovska L. Stylova evoliutsiia halytskoi muzychnoi kultury XIX – XX st. : monoh. / L.O. Kyianovska. – Ternopil : SMP «Aston», 2000. – 339 s.

6. Kozarenko O.V. Semantychna «hra» v muzychnii movi Vasyliya Barvinskoho / O. Kozarenko // Vasyl Barvynskyi i ukrainska muzychna kultura : materialy sviatkovii akademii / upor. O. Smoliak. – Ternopil, 1998. – S. 31–35.

7. Kozarenko O.V. Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy : monohrafiia / O.V. Kozarenko. – Lviv : NTSh, 2000. – 286 s.

8. Kostiuk N. Muzychna kultura Zakhidnoi Ukrainy 20 – 30-kh rokiv XX stolittia: idei postupu i rozvytok natsionalnykh tradytsii : avtoref. dys. ... kand. mystetstvovnavstva / Nataliia Kostiuk. – K., 1998. – 23 s.

9. Rzhavska M. Na zlami chasiv. Muzyka Naddniprianskoi Ukrainy pershoi tretyny XX stolittia u sotsiokulturnomu konteksti epokhy : monohrafiia / M. Rzhavska. – K. : Avtohraf, 2005. – 352 s.

10. Fenomen natsii: osnovy zhyttiediialnosti / red. B.V. Popova. – K. : Znannia, KOO, 1998. – 264 s.

11. Frait O. Stylova heterohennist fortepiannoi muzyky M.V. Lysenka / O. Frait // Mykola Lysenko ta ukrainska kompozytorska shkola : zb. statei / vidp. red. H.A. Skrypnyk. – K. : NANU ; In-t mystetstvozn., folklorystyky ta etnologii M.T. Rylskoho, 2004. – S. 196–204.

12. Iudkin I.B. Interpretatsiia ukrainskoi khudozhnoi spadshchyny: aspekty tvorchoho pliuralizmu / I.B. Yudkin // Ukrainska khudozhnia kultura : navchalnyi posibnyk / I.F. Liashenko (hol. red.), O.S. Naiden, I.B. Yudkin [ta in.]. – K. : Lybid, 1996. – S. 281–298.

Ярко Мария. Алгоритмы анализа этнонациональной идентичности украинского музыкального творчества как философско-методологическая проблема. В статье изложено авторский дискурс герменевтической рецепции ментального своеобразия примеров украинского музыкального творчества: его специфику определяет принципиальное размежевание парадигмальных значений этнической и национальной форм идентичностей, идентификация с модальной структурой которых в определённые исторические периоды не только определяла особые векторы созидания национального стиля, но прежде всего свидетельствовала о конкретных результатах процессов микро- и макроиндивидуации национального композиторского наследия.

Ключевые слова: модальность этнической и национальной форм идентичности, этнонациональная идентификация.

Yarko Mariya. Analysis algorithms of ethnic and national identity of ukrainian musical works as a philosophical and methodological problem. The article presents the author's discourse on hermeneutic reception of the mental peculiarity of some Ukrainian musical works: its specific character is determined by a fundamental distinction between paradigmatic values of ethnic and national forms of identity, identification with modal structure of which in certain historical periods was not only determined certain vectors of national identity formation, but above all demonstrated concrete results of the process of micro- and macroindividuation of the legacy of national composers.

Key words: modality of ethnic and national identity forms, ethnonational identification.