

МУЗИЧНА ІНТОНАЦІЯ: ВІД ІСТОРИЧНИХ ВИТОКІВ ДО СУЧАСНОСТІ

УДК 78.036:39(477)(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319192

СОЛОМОНОВА О. Б.

Соломонова Ольга Борисівна — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3058-425X>

solo55mono@gmail.com

© Соломонова О. Б., 2024

СПЕЦИФІКА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ АКАДЕМІЧНІЙ МУЗИЦІ ВІД МИКОЛИ ЛИСЕНКА ДО СУЧАСНОСТІ

Представлено феномен української академічної музики в аспекті національної ідентичності. З акцентом на диференціації понять національна ідентичність і національна ідентифікація надано їх робочі дефініції. Виявлено специфіку і механізми національної ідентифікації української академічної музики в еволюційній площині. Умовно, з підкресленням не лінійного характеру періодизації, виділено три етапи її розвитку: 1) класичний, так званий Лисенків — етап культурного самоусвідомлення і ствердження національної ідеї; 2) період розвитку української музики в умовах СРСР — стрибкоподібний, полярний за тенденціями (від соцреалізму до авангарду), драматичний і навіть репресивний; 3) час розвитку української музики в епоху Незалежності, вибуховий в плані інноваційності. Доведено, що кожний із названих етапів, попри наявність загальних тенденцій, позначений специфічними засобами маркування української ідеї. Проаналізовано домінуючі фактори національної ідентифікації на музичному (жанрово-інтонаційні, стильові, драматургічні ознаки) та позамузичному (контекстний, соціокультурний, вербально-змістовий та ін.) рівнях організації музичного твору. Розкрито специфіку функціонування засобів національної ідентифікації на різних етапах еволюції української академічної музики з точки зору *етнодиференційної та етноінтеграційної* тенденцій (І. Ляшенко). Виявлено факт їх збалансованого співвідношення з крешендуванням інтеграційної стратегії на сучасному етапі. Аналітичну аргументацію теоретичних позицій здійснено на прикладі творів українських композиторів з пріоритетом сучасного контенту. Серед таких — «Український реквієм» О. Козаренка, «Сльози» В. Сильвестрова, «Кадиш реквієм» і «Панахида за загиблими від Голодомору» Є. Станковича, «Колискові очерету» І. Алексійчук, «Carpe diem» О. Безбородька, «NORD/OUEST» А. Загайкевич, «Там і колись, тут і тепер» І. Тараненка, «Стратум» А. Мерхеля. Деякі твори вводяться в музикознавчий обіг уперше. На основі аналітичних спостережень продемонстровано незліченне різноманіття підходів українських композиторів до вирішення проблеми національної ідентифікації.

Ключові слова: українська академічна музика, сучасна українська музика, національне, національна ідентичність, національна ідентифікація, етнодиференційна та ітноінтеграційна тенденції, жанр, українська інтонаційність.

Вступ. Проблеми національної ідентичності і національної ідентифікації мистецтва — фундаментальні в гуманітарних науках ХХ — початку ХХІ століття. Вивчення цих феноменів, перетворюючись на мейнстрім європейської науки, позначено великою кількістю досліджень. Важливою є тенденція до міждисциплінарного обговорення названої проблематики в площині соціології, філософії, лінгвістики, літературознавства, що забезпечує міцну базу музикознавчим розвідкам. Дискутування феноменів національного включається у широкий соціокультурний контекст, порушуючи такі питання, як специфіка національної ідеї, унікальність національного образу світу, його архетипних ресурсів і традицій тощо.

Важливе відгалуження проблеми — питання національної ідентичності та ідентифікації *української музики*. Про потужний інтерес до цих питань свідчить, почасти, міжнародна конференція «Ukraine in Music History» (Відень, 2023). Між тим, запропонована до розгляду проблема є досить складною, глибинною і такою, що не може вмістити всі аспекти обговорення, адже все різноманіття засобів у вираженні національної ідеї в українській музиці неможливо «вичавити» до субстрату: за будь-якими дефініціями залишається чималий простір варіантів. Затим, на нинішньому етапі осмислення ця проблема ще не може вважатися всебічно розробленою: у музикознавстві до сих пір не вироблено «скільки-небудь надійного категоріального апарату для схоплення феномена національного» [Забужко, 2009, с. 6]; не систематизовано засоби національної ідентифікації у жанрово-інтонаційній площині, не виявлено їх специфіку відносно конкретних періодів еволюції академічної музики України; вивчення проблеми часто позбавлене аналітичної аргументації, особливо в модерному сегменті. Складності додає неймовірне розмаїття жанрово-інтонаційного рельєфу української музики, який багато в чому є результатом поліетнічного статусу української нації і культури. Спроба осмислити названий комплекс питань забезпечує **актуальність** та **інноваційну сутність** запропонованої статті, яка все ж не може претендувати на остаточне їх вирішення.

Аналіз публікацій. Проблема національної ідентичності давно привертає увагу дослідників. Особливо активно вона розробляється західноєвропейськими вченими (серед таких — Е. Гелнер [Гелнер, 2003], Е. Сміт [Сміт, 1994]). За спостереженням Л. Криворучки, протягом останніх двох десятиліть кількість англomовних робіт з цієї тематики сягнула півтора мільйона, що свідчить про серйозну потребу прийти до розуміння процесу формування, перетворення й передавання національних ідентичностей [Криворучка, 2014]. Серед основних тематичних напрямків проблеми відзначимо такі: осмислення дефініції і самого явища «національна ідентичність», специфіка функціонування феномена в різних сферах науки і культури, осмислення нації та етносу як культурного проєкту, особливості репрезентації національної ідеї в індивідуальній творчості. І хоча національна ідентичність займає пріоритетну позицію в ієрархії національних цінностей як головна форма колективної ідентифікації за ознаками спільних цінностей, пам'яті і символів [Сміт, 1994, с. 176], можна констатувати відсутність її загальноприйнятої дефініції. Тож погодимось із Л. Нагорною: «у соціогуманітарній сфері наукового знання ідентичність — термін настільки ж загальноповживаний, наскільки розмитий» [Нагорна, 2011, с. 15].

Значний інтерес до означеної проблеми виявляють вітчизняні дослідники. Свідчення тому — колективна монографія *Tertium non datur*: проблема культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі XIX-XXI ст. [2014], що підіймає майже весь спектр зазначених питань у площині філософії та української літератури. Особливо цінною для статті є матеріал Івана Лисого «Концепт національної ідентичності в дослідженнях культури» [Лисий, 2014], присвячений аналізу розвідок із заявленої проблеми.

Потужну динаміку вивчення феномена культурної ідентичності спостерігаємо у сфері музикознавства. Повносилу традицію у цій площині посвідчує монографія «Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму» [Пилатюк, 2024], створена інтернаціональним колективом науковців. Серед дотичних до проблеми — статті «Лисенко як європейський романтик і його рецепція в українському суспільстві» Любові Кияновської [Кияновська, 2024], «Романтично-національна символіка фортепіанних рапсодій Миколи Лисенка» Гельмута Льюоса [Льюос, 2024], «Творчість польських еміграційних композиторів XX ст. як свідчення культурної ідентичності» Анни Новак [Новак, 2024], «Микола Лисенко і горизонт очікувань національної культури» Мирослави Новакович [Новакович, 2024], «Епістолярій Миколи Лисенка як дзеркало націотворчості» Ірини Сікорської [Сікорська, 2024], «Комічні опери Миколи Лисенка як національний наратив (на прикладі “Андрашіади” та “Енеїди”)» Ольги Соломонової [Соломонова, 2024].

На особливу увагу заслуговують розвідки, що вивчають питання інтонаційного синтезу в українській музиці (у тому числі, різноетнічного). Серед таких — монографія Олени Зінкевич «Українська симфонія 1970-1980 років. Генетико-типологічний аспект» [Зінкевич, 2023], статті Мирослави Новакович «Національне як “одиночне” в музичній культурі Галичини першої половини XIX століття (на прикладі галицького регіону)» [Новакович, 2017] і Ольги Соломонової «Українська музика з єврейським акцентом: “Шість єврейських мелодій” Юрія Іщенка, “Carpe diem” Олега Безбородька» [Соломонова, 2024]. У матеріалі «Етнічна ідентифікація культуротворчої особистості в полікультурному просторі України» до означеного проблемного спектру додається персональний аспект [Соломонова, 2021].

Представлені роздуми викладено в діалозі з багатьма науковцями. Провідними персоналіями діалогу є Оксана Забужко та Іван Ляшенко — пріоритетні постаті щодо розуміння специфіки національного музичного стилю (І. Ляшенко) та ідей національної ідентичності й українського Відродження (О. Забужко). І хоча теорія національного стилю І. Ляшенка у зв'язку з вимогами часу нанизана на ідеологічний стрижень, важливими є зафіксовані ним тенденції: *етнодиференційна* — та, що спирається на іманентні ресурси української музики і сприяє її диференціації, та *етноінтеграційна*, яка ґрунтується на міжетнічних інтонаційних зв'язках і виявляє ознаки міжнаціональної системи [Ляшенко, 1973]. Утім, процеси національної ідентифікації не обмежуються названими тенденціями, а з часу видання робіт І. Ляшенка в академічній музиці України з'явилися унікальні твори, ще не осмислені музикознавством. Все це викликає потребу системного вивчення проблеми крізь призму еволюції музично-академічної традиції України.

Мета статті — виявити специфіку національної ідентифікації української академічної музики в еволюційному аспекті.

Наукову новизну статті забезпечує відсутність системного вивчення засобів національної ідентифікації академічної музики України крізь призму еволюції, з адаптацією творів сучасних композиторів.

Методологічне підґрунтя. Специфіка матеріалу зумовила використання таких методів дослідження: історико-хронологічного — для вивчення соціокультурних процесів, що охоплюють період розвитку української академічної музики від ХІХ до початку ХХІ століття; типологічного — щодо розподілу зазначеної історичної фази на три етапи; компаративного — при порівнянні засобів національної ідентифікації української музики в означені періоди; інтонаційного, герменевтико-семантичного — для розкриття специфіки аналізованих творів

Результати дослідження. Для викладення основних позицій статті необхідно визначити термінологічний апарат проблеми. Важливою і такою, що потребує розробки, є диференціація понять *національна ідентичність* і *національна ідентифікація* — позаяк до сих пір спостерігається відсутність їх ефективного категоріального визначення для продуктивної наукової комунікації. Будучи однокореневими (англ. *Identity* — ідентичність, тотожність, особистість), ці поняття не є синонімічними. Залишаючи осторонь інтерпретацію наявних визначень національної ідентичності (попри їх широке коло, феномен «уникає ніби радикальних, а насправді визначених, зобов'язуючих висловлювань» [Лисий, 2017, с. 41]), представимо робочі дефініції, що працюють у смисловому полі статті.

Національна ідентичність — увиразнена національно-ментальна самобутність, що забезпечує приналежність конкретних феноменів (музики, твору) до української спільності, а відтак — сприяє усвідомленню митцем своєї національної природи як ототожненої з українським світом. За визначенням М. Бубера, про національну ідентичність можна говорити тоді, «коли певний народ помічає свою єдність, свій внутрішній зв'язок, свій історичний характер, свої традиції, своє становлення і розвиток, свою долю і призначення, робить їх предметом своєї свідомості, мотивуванням своєї волі» [цит за: Нагорна, 2011, с. 259]. Саме про це говорить подвижник української музики Іван Остапович: «Мені дуже важливо дізнатися: на що мені як композитору опертися у своїй національній музиці. Адже куди б я не виїхав ... я все одно буду мислити тим середовищем, де я народився» [Остапович, 2021]. Імперативом представленої дефініції є така думка: незважаючи на «наслідки бруталного зовнішнього втручання імперської ідеології» [Забужко, 2009, с. 21] і спробу нівелювати унікальність української музики в її квазіподібності до російської, ця музика має увиразнену національну специфіку. Відтак, **національна ідентифікація**¹ це процедура позначення/виявлення приналежності певного артефакту до своєї національної культури завдяки *ідентифікаторам*, які визначають його сутність як співвідносного з конкретною музичною ментальністю (почасти українською). Це те, про що австрійський музиколог Отто Біба зазначає: «Звертаючись до проблематики національних музичних шкіл, маю на увазі передусім певні стилістичні та/або виразові елементи в професійній ... музиці, які асоціюються з певною нацією, її історично встановленим життєвим простором та розпізнаються як типові для неї» [цит. за: Криворучка, 2014, с. 67].

¹ Симптоматично, що англійське слово *identity* синхронізує протилежні значення: з одного боку, воно є символом тотожності (однакові, рівні собі), з іншого — включає семантику своєрідності (автентичні, справжні, індивідуальні). Така смислова об'ємність відтворює специфіку художньої творчості, яка є водночас відтворенням загальної сутності національної культури і проявом індивідуальності митця.

Визначивши поняття, перейдемо до розробки зазначеної проблеми, рухаючись шляхом періодизації — вона дозволить, попри умовність, унаочнити найважливіші еволюційні події XIX — початку XXI століття у визначеному проблемному руслі.

Отже **перший, класичний етап розвитку української музики**, який за аналогією з франківським можна назвати лисенковим, — це подвижницький етап формування національно-культурних концептів у напрямку ствердження української ідеї та пошуку національної ідентичності. Це період «первісної етнічної диференціації з відокремленням свого “ми” від усякого “не-ми”» [Забужко, 2009, с. 56]. Звідси — етнозахисна скерованість української музики, свого роду культурна резервація, націлена на консервацію і збереження національної традиції в усіх проявах: від мови до інтонаційності та жанровості. Усі показники академічної музики цього періоду — як музичні, так і позамузичні, здебільшого відповідають **етнодиференційній** тенденції і мають чіткі українські координати з опорою на духовну музику і жанрове фольклорне осердя. У Лисенка це дума і лірична пісня-солоспів, у галицьких композиторів ще й козак і коломийка (остання, за В. Гошовським, є «танцювальним фольклором оргіастичного типу» [Гошовський, 1971, с. 144]). На думку вченого, життєздатність коломийки в Галичині та Закарпатті обумовлена специфікою національного музично-поетичного мислення, яке учений символічно називає «коломийковим» [Гошовський, 1971, с. 151]. Симптоматична інтонаційна матеріалізація цієї ідеї в музиці до вистави «Верховинці» та розділі *Tempo di Kolomejka* з П'ятої симфонії М. Вербицького.

І все таки, поряд із етнодиференційними, у цей період існують **етноінтеграційні** тенденції — правда, такі, що діють «усередині» збагаченого впливами українського контенту. Обумовлені неймовірним розмаїттям жанрово-інтонаційного рельєфу вітчизняної музики, вони постають як результат поліетнічного статусу української нації і культури. Особливо це стосується півдня України і Східної Галичини, де, враховуючи специфіку пограниччя, національне репрезентувалось через інтонаційність синтетичного профілю, включаючи австрійський, польський, єврейський, грецький контент. Як зазначає М. Новакович, музика цих народів (йдеться про польську і австрійську компоненти галицького регіону) «внаслідок певних геополітичних обставин стала невід'ємною складовою у системі музичного мислення галицьких композиторів» [Новакович, 2017, с. 34]. Важливою у цьому аспекті є наступна думка І. Ляшенка: «національне завжди несе в собі “заряд” переростання своїх локально-етнічних рамок, перетворення через культурні взаємодії в інтернаціональне. Інтернаціональне ж знаходиться не “біля”, “над” чи “під” національним, а всередині національного» [Ляшенко, 1973, с. 15]. Наголошуючи на компенсаторній функції обох тенденцій, зазначимо їх тяжіння до системної єдності та універсалізації.

Важливий ідентифікатор національної інтонаційності в цей період — **жанри, пов'язані зі словом**. Першої черги, це хорові жанри, які відтворюють соборне начало фольклорної та академічної музичної традиції України (почасти, хорового концерту). Умовно жанрові акценти цього періоду наступні:

— *хорова обробка народної пісні* (М. Леонтович з його більше ніж 200 обробками, М. Лисенко і більшість композиторів цієї доби);

— *духовна музика, кантата*, які розвивались на жанрово-інтонаційній базі партесного концерту, панегіричного канту і західноєвропейської вокально-хорової традиції (кантати-поєми «Слухай!» П. Сокальського і «Б'ють пороги» М. Лисенка, кантати «Радуйся ниво непоплитая» М. Лисенка, «Хустина» Г. Топольницького, «Дніпро реве», «Лічу в неволі» Д. Січинського);

– камерно-вокальні твори на слова українських майстрів слова (симптоматично, що зі 120 камерно-вокальних опусів М. Лисенка 88 створено на тексти Тараса Шевченка),

– опера — тут титул чемпіона належить М. Лисенку з його десятьма операми на українські сюжети, які підняли цей мало адаптований українськими композиторами жанр на небувалу висоту (серед таких — «Андріашіада», «Різдвяна ніч», «Пан Козцький», «Коза-дереза», «Утоплена», «Наталка Полтавка», «Тарас Бульба», «Енеїда»).

Серед **позамузичних факторів** національної ідентичності української музики лисенкова періоду, до яких відносимо назву творів, звернення до української літератури і поезії, відтворення важливих історико-соціальних подій України та ін., — перше місце посідає *українська мова*, що постала принципово важливим, навіть сакральним національним ідентифікатором. До прикладу, всі твори М. Лисенка, на відміну навіть від Т. Шевченка і М. Гоголя, безкомпромісно базуються на українському слові. Виключенням є опера-фарс «Андріашіада», що виникла як реакція на антиукраїнський Валуєвський указ: тут брак українського слова та музичної лексики (твір заснований на іронічно трансформованих цитатах з російських і європейських опер) стає пародійним мінус-прийомом, сутність якого можна передати метафорою «Вгору сходами, що ведуть вниз» (назва роману Белл Кауфман).

Надважливий позамузичний чинник національної ідентифікації української музики, але такий, від якого заряджається вся її інтонаційна плоть, — *усвідомлена громадянська позиція композиторів*, що акумулює творчу енергію у напрямку увиразнення української ідеї та створення на цій основі потужного мистецького простору. Симптоматично, що саме в цей період були скомпоновані два донині актуальні українські гімни: «Ще не вмерла Україна» М. Вербицького і «Молитва за Україну» М. Лисенка. Гімн, вищий прояв національної ідентичності, у силу свого універсалізму вимагає не лише національної визначеності, але й високого сакралізованого стилю висловлювання — звідси синтезування у ньому стилістики хорового народного і церковного співу, передусім — панегіричного хорового концерту.

Важливою справою композиторів цього періоду (умовно друга половина XIX — початок XX століття) — а це Лисенко (1842–1912), М. Аркас (1853–1909), Б. Підгорецький (1873–1919), С. Воробкевич (1836–1903), М. Колачевський (1851–1908), В. Сокальський (1863–1919), Д. Січинський (1865–1909), А. Вахнянин (1841–1908), О. Нижанківський (1863–1919) і В. Матюк (1852–1912; двох останніх умовно відносимо до Лисенкової школи в Галичині) — стало «створення у розчленованій між двома імперіями Україні специфічної духовної єдності новітнього, переважно секулярного типу» [Забужко, 2009, с. 19] на основі своєї фольклорної традиції. Єдність ця, на думку Дмитра Антоновича, забезпечувалась завдяки здійсненому М. Лисенком відділенню української пісні від російської і проведенню між ними демаркаційної лінії [Українська культура, 1993] (певно, йдеться не стільки про жанр пісні як такої, скільки про пісенну інтонаційність). Такий рішучий творчий імператив призвів до формування досить потужної академічної музики переважно романтичної скерованості, але поки що локальної вагомості. Повносилий прорив у світовий простір здійсниться вже на наступному етапі еволюції української академічної музики.

Усе це — важливі, але не єдино можливі призви дослідження факторів національної ідентичності української музики. Не менш цікаві події відбувались на маргінесі, у **сміховому полі** (згадаймо «Щоб не плакати, я сміялась» Лесі Українки¹). Не

¹ Йдеться про вірш "Як дитиною, було".

маючи на меті досконалу розробку питання, зазначимо основні віхи процесу. Стартуючи від партесу «Сначала днесь», «Наталки Полтавки» і «Запорожця», український музичний сміх кульмінував у Лисенкових операх-сатирах «Андріашіада» та «Енеїда», озвавшись у антимонархічному солоспіві «Цар Горох» К. Стеценка. Симптоматичною є редукція сміхових опусів у радянський період 1930-1960 років. Серед незначної кількості сміхової продукції цього часу — музична комедія М. Вериківського «Вій» (1936, 1945 перероблена на комічну оперу) і творчість Оскара Сандлера, виразної «сміхової фігури» цього часу, у спадку якого широко представлені дотичні до сміхового модусу жанри: оперети «Даруйте коханим тюльпани» (1958), «Наречені не повинні плакати» (1959), «Каштани Києва» (1972) та музичні комедії «Фабрика чудес» (1949), «На світанку» (1964), «Четверо з вулиці Жанни» (1966). До цього ж списку віднесемо оперу-сатиру «Зоря» діаспорянина Ігоря Соневицького.

Більш активно сміхова поетика визирає у творчості українських композиторів наступних поколінь: «Сваті мимоволі» та «Вії» Віталія Губаренка, «Повістях» Івана Карабця, «Жартах» з «Квіту папороті» та фіналі Сьомої симфонії Євгена Станковича, симфонії-памфлеті Бориса Буєвського, Кончерто-буффа Володимира Птушкина, у творах Сергія Зажитька, Володимира Рунчака, Олега Безбородька, Андрія Бондаренка і Золтана Алмаші, у парадоксах Сергія Ярунського і брежнєвських Сатурналіях «Чорнобильдорфа» Романа Григоріва та Іллі Разумейка. Навіть зараз, у воєнні часи, сміх продовжує бити на поразку (йдеться про «Колискову ворогу» херсонських партизанів).

Що ж до опер Лисенка, то тут сміх є не тільки потужним компенсатором трагізму буття, але й генератором української ідеї та маніфестацією національної ідентичності автора. Обидва твори розвінчують соціокультурні явища: «Андріашіада» — антиукраїнську колонізаторську політику Валуєвського указу, «Енеїда» — російське «криводержавіє» (так М. Лисенко називав самодержавство). Захоплюючи інтелектуальна інтрига, інтертекстуальний дрейф, відкритість композиції до контексту і підтексту з множинними натяками на соціокультурну ситуацію сучасної композитору України — роблять ці твори документами мистецького визвольного руху. Обидві опери-сатири підтверджують значну роль художнього сміху в процесі формування національної ідентичності української музики: це чіткий національний наратив, засіб національної самоідентифікації композитора та механізм спротиву імперії, який спрацював, не зважаючи на утиски (згадаймо висилку М. Драгоманова), не в стіл, а принародно. І хоча процес деколонізації зазвичай пов'язують із композиторами-шестидесятниками, можна трактувати «Андріашіаду» та «Енеїду» як дужих повпредів національної ідеї¹.

¹ Важливою в аспекті досліджуваної проблеми і такою, що потребує обговорення, є стаття Ростислава Семківа «Самоусвідомлення, ідентичність та їх співвіднесеність із формами комізму в художній літературі: формулювання гіпотез» [Семків, 2017]. Підкреслюючи роль творчого сміху в процесі формування національної ідентичності, автор висуває цікаву гіпотезу: вивчення будь-якої національної культури у статусах метрополії і колонії полягає у «парадоксі де-факто ширшого діапазону комізму в межах колонізованої, політично залежної культури у порівнянні з культурою ... колонізаторів» [Семків, 2014, с. 108]. Переносячи цю думку на досліджувану проблематику, зазначимо наступне. Приваблива гіпотеза Р. Семківа потребує аргументації, адже поки що ця заява 1) не ґрунтується на компаративному аналізі зазначених позицій (монополія, колонія); 2) досвід автора пропонованої статті з осмислення різнонаціональних і різночасових проєкцій сміхової культури не дає можливості зробити такий висновок; 3) у будь-якій культурі є офіційна і маргінальна території — саме друга, яка зазвичай відкрита до сміху і репрезентує контр-філософію по відношенню до пануючої системи, була

Другий етап розвитку української академічної музики, що відбувався в умовах СРСР, — стрибкоподібний, полярний за тенденціями (від соцреалізму до авангарду), драматичний і репресивний: згадаймо вбивство Миколи Леонтовича, знищення спадку і заслання у табори Василя Барвінського і Всеволода Задерацького; репресії щодо всесвітньо відомого етнолога Мойсея Береговського, який був виключений з Київської Консерваторії і Спілки композиторів України; обвинувачення у формалізмі й буржуазності Бориса Лятошинського, драматичні сторінки життя київських шестидесятників і львів'янки Стефанії Туркевич (список можна продовжити). Це етап розвитку української музики в задушливих обіймах «старшого брата», період радянської колонізації, всередині якого, що важливо — нарощується процес деколонізації.

Не претендуючи на відтворення повної картини, зазначимо основні націотворчі тенденції цього періоду в сфері академічної музики. З одного боку, це укріплення її професійного статусу: вона постає потужнішою, з досить розвиненою жанровою структурою (важливий акцент — адаптація балету), здатною продукувати інноваційні тенденції як на національному ґрунті, так і відкриваючись до всесвітніх процесів. Таке відкриття світу стосувалось і етнічної специфікації української музики: вона вже не замикається на відтворенні суто української інтонаційності, демонструючи виразні *етноінтеграційні тенденції*, що здебільшого живляться не «з середини» (як на першому етапі), а «ззовні», через збагачення інонаціональним контентом. Вихід української музики зі стану «консервації» — ознака, яка стане одним із її важливих маркерів аж до сьогодення.

Означені процеси не заважали митцям сповідувати українську національну ідентичність. Утім, враховуючи розвиток української музики в умовах тоталітарного тиску, цензурної опіки і соцреалізму, багато в чому цей процес мав спотворений, хоча й не однорідний за тенденціями характер. Можна констатувати визрівання в українській музиці декількох протилежних скерованостей. Одна з них — фольклорна парадигма. Виконуючи «етнозахисну функцію» і водночас відповідаючи вимогам партії щодо народності/демократизму, фольклорний нахил сформував досить різні явища: від симулякрів і так званого народницького, витриманого в соцреалістичному дусі напрямку з його убогим етнографізмом побутово-шароварного або імперського-героїчного типу — до неофольклоризму, який, за умови талановитості композитора і завдяки синтезу з новітніми техніками і стилістикою, вдихнув у вітчизняну музику свіже повітря (згадаймо неофольклористичні опуси Левка Ревуцького, Бориса Лятошинського, Ганни Гаврилець, Віталія Губаренка, Лесі Дичко, Івана Карабиця, Олександра Козаренка, Левка Колодуба, Мирослава Скорика, Євгена Станковича...).

Кардинально протилежна тенденція, не заточена на фольклоризмі й спричинена, у тому числі, фольклорним перенасиченням тоталітарної епохи, це **авангардизм**, що підніс українську музику на європейський рівень і зруйнував стереотипи, за яких національне дорівнює фольклорно-етнографічному. Серед його представників — учні Бориса Лятошинського, київські композитори Валентин Сильвестров, Леонід Грабовський, Віталій Годзяцький, Володимир Загорцев, ще раніше — львів'янка Стефанія Туркевич-Лукианович (людина світу, яка вважала себе українською композиторкою) — усі вони сприяли появі феномена дисидентства всередині «позірно гомогенної колоніальної культури» [Забужко, 2007, с. 45]. Багато в чому саме через

«засіяна» неймовірною кількістю сміхових опусів, у тому числі, в колоніальних культурах. Не розширюючи коло дискусійних позицій, доходимо висновку: сприймаймо гіпотезу Р. Сенківа як «вікно можливостей» і заклик до діалогу.

авангардизм академічна музика позбавилась залізної завіси і тоталітарного зашморгу, розкривши свій потенціал у напрямку різноманітності. Адже, як зазначає О. Забужко, «не монотонність і ригідність забезпечують культурі життєздатність, а якраз навпаки ... “багатофасетність”, що її колоніалізм не випадково завжди прагне змінізувати» [Забужко, 2007, с. 46]. Від авангарду і, ширше, композиторів-шестидесятників (В. Бібик, Б. Буєвський, В. Губаренко, Леся Дичко, Ю. Іщенко, І. Карабиць, Л. Колодуб, Г. Ляшенко, М. Скорик, Є. Станкович та інші) процес мистецької деколонізації, начало якому було покладено ще в лисенків період, можна вважати магістральним.

Третій етап еволюції академічної музичної культури України — **епоха Незалежності**, коли після існування в умовах «розчинення» національної ідеї вона отримала історичний шанс на відродження. Ця епоха — каталізатор багатьох новітніх процесів на шляху окреслення в українській музиці ідеї національної ідентичності, поряд з європейською орієнтацією і входженням у глобалістичні процеси. Сучасна українська музика — нескінченно множинна величина, феномен, що на всіх рівнях — стилістичному, жанрово-інтонаційному, технологічному — актуалізує такі поняття як полівалентність, синтетичність, інтегративність. Центральна тенденція національної ідентифікації української музики — адаптація надширокого фольклорного контенту, свого роду «новітній неофольклоризм», співвідносний із найновішими світовими процесами. Для атрибуції цього феномену процитуємо думку Олени Корчової, яка фіксує «недосяжний статус народної музичної творчості як ... універсального джерела актуальної інтонаційності, вкоріненого в культуру далекого минулого, проте (парадокс!) гостросучасного, а до того ще й наділеного ментальними національними рисами» [Корчова, 2021, с. 99]. Серед прикладів — синтетичні, інноваційні за технологіями, але увиразнено фольклорні твори Алли Загайкевич: електро-акустичний перформанс для фольклорного голосу, скрипки, сопілки, перкусії, терменвоксу та електроніки «NORD/OUEST», де використано фольклорний матеріал із регіону Рівненського Полісся, та електроакустична інсталяція «Засинаючи: прокидатися.. злітаючи: занурюватися» із залученням фольклору Волинського Полісся. Актуалізація автентичного українського інструментарію і співу (камерний оркестр + колісна ліра і автентичний спів) визначає специфіку «Стратума» Андрія Мерхеля.

Проте, феномен національної ідентичності української музики не варто розуміти лише в аспекті реалізації українського жанрово-інтонаційного контенту. Більш виразною і різноманітною стає поліетнічна складова української музики. Розкриття поліетнічної сутності української нації і культури забезпечує вихід за межі «містечковості» в універсально-глобалізаційний простір з типовими для нього синтетичними тенденціями (з'єднання епох, стилів, різних національно-етнічних складових) і розширенням географічних координат. Згадаймо з цього приводу інонаціональну серію творів Лесі Дичко (хорові концерти «Французькі фрески», «Іспанські фрески», «Швейцарські фрески», фортепіанні цикли «Карпатські фрески», «Замки Луари» і «Алькасар... Дзвони Арагону») або твори Олександра Яковчука («Spanish suite», «Італійська сюїта», «Німецька сюїта», «Французька сюїта», «Португальська сюїта», «Стара англійська сюїта»). Багато в чому означені позиції забезпечуються поліетнічністю української нації і представників композиторської спільноти, які привносять в творчість розмаїту в етнічному відношенні інтонаційність. Відкритість сучасної української музики до глобалізаційних перспектив забезпечується і включеністю українських композиторів у світовий контекст — причому не тільки у технологічному, але й у географічному плані. Багато з наших композиторів стали людьми світу. Серед та-

ких — О. Козаренко, О. Безбородько, А. Загайкевич, В. Польова, М. Шалигін, О. Щетинський, А. Мерхель, М. Коломієць, А. Корсун, А. Кобзар, А. Мокану, Н. Цуприк, Я. Шлябанська та ін. Аргументацією названої тенденції є думка О. Забужко: «очевидно, подібно як у духовному онтогенезі людині для свідомости свого “я” і відчуття власної тожсамости потрібно ... емоційно й когнітивно пережити “інакшість” інших, так і в духовному філогенезі — нація як суб'єкт культури мусить для ствердження своєї “самости” освоїти й зняти ... по змозі ширше число інокультурних впливів» [Забужко, 2009, с. 24].

На особливу увагу в цьому плані заслуговує «Український реквієм» Олександра Козаренка, присвячений жертвам колоніально-репресивних і воєнних подій в Україні ХХ століття: Голодоморам, Другій світовій війні, Чорнобильській катастрофі (теж рівень національної ідентифікації). Головна інтенція твору — відтворення національної ідеї в умовах синтезу української та загальноєвропейської інтонаційної парадигми через адаптацію жанрової моделі реквієму. Заявлений у назві, синтез українського і загальноєвропейського втілено на всіх рівнях драматургічної організації твору. Налагоджучи генетичний зв'язок із жанровим прототипом і розширюючи етноінтеграційні тенденції до універсальних, всекультурних, реквієм О. Козаренка все ж таки має увиразнений український «наголос». Тут і синтез канонічних латинських текстів з українською поезією Назара Федорака; і виконавський склад, що поєднує класичну європейську основу (симфонічний оркестр, хор + солісти + орган) і унікальний фольклорний інструментарій: цимбали, фрілка, теленка, дрімба, пташка, флейта Пана, трембіти (ці найпотужніші фольклорні інструменти світу включено в частину «*Tuba mirum*»). Інтеграційні процеси спостерігаються й на рівні мелодичної специфіки. Поряд із типовими для заупокійної меси інтонаціями *lamento*, риторичними фігурами *anabasis*, *catabasis*, *passus duriusculus*, *aposiopesis*, темами хреста і *Dies irae*, спостерігаємо безліч українських ідентифікаторів. Серед таких — алузії до скерцо з Третьої симфонії Б. Лятошинського (в «*Dies irae*») та «Гуцульського триптиха» М. Скорика («*Rex tremendae*»), імпровізаційне формотворення, гуцульський лад (партія солістів, «*Agnus Dei*»), типовий для української епіки зачин на цимбалах («*Introitus*», «*Agnus Dei*», «*Libera me*») і, головне, сама інтонаційна природа цієї музики.

Наскрізь інтегративним в аспекті різнонаціональної інтонаційності є твір Івана Тараненка «*Там і колись, Тут і тепер*». Зазначений у назві діалог часів реалізовано маркерами акустичної та електронної музики, відповідно репрезентованої клавесином і комп'ютерним саунд-колажем. Інтегративна тенденція сягає кульмінації в момент озвучення вічних для музиканта цінностей: тихо і цнотливо в кульмінаційному контрапункті проводяться тема *Andante* з Четвертого Бранденбурзького концерту Й. С. Баха й українська веснянка «Почало на весну». Таке звучання, що неймовірним чином сприймається як злагоджене і гармонічне, спресовує в єдиному інтонаційному просторі два протилежних за всіма параметрами інтонаційні світи: інструментальне/вокальне, академічне/ фольклорне; письмненне/неписьмненне; регламентоване/імпровізаційне.

Інший приклад міжнаціональної інтеграції — «*Carpe diem, або Якби Бетховен жив в Одесі*» Олега Безбородька. Не вдаючись до детального аналізу цього опусу (йому присвячена окрема публікація [Соломонова, 2024]), констатуємо наявність в обох творах — попри протилежність їх образних намірів і технологій — глобалістичних тенденцій. У музиці І. Тараненка контрапункт різнонаціональних і різночасових тем відбувається завдяки їх накладенню і, що важливо — існуванню як цілісно збережених і можливих для сприйняття. Натомість, оксюморонна, утворюю-

вана диз'юнктивним синтезом інтонаційна субстанція «*Carpe Diem*» виявляє себе як фантазмагоричний перевертень, у якому містифікована тема «Оди радості» Л. В. Бетховена маскується під головний музичний лейбл єврейства — пісню «Сім-сорок», символізуючи процес посвяти великого віденця в одесити.

Аналіз етноінтеграційних тенденцій твору О. Безбородька дає можливість перейти до проблеми адаптації в українській академічній музиці **єврейської інтонаційності**. Різні проєкції єврейської теми, від трагічної до комічної, забезпечили широке коло відтворюваної жанровості: фрейлехс, коліскова, лірична пісня, голосіння, різноманітний весільний контент і навіть танго (згадаймо «*Wind from Podil*» з «*Opera Lingua*» І. Разумейка та Р. Григоріва, де під час розстрілу єврейок звучить «*Friling*»-танго Аврома Брудно на вірш Шмерке Качержинського на смерть його жінки у Віленському гетто). Особлива, часто вибухова експресія єврейської інтонаційності, помножена на унікальну виразність співіснуючої з єврейською української інтонаційності, призвела до цікавих, нерідко разючих результатів.

Першопричиною потужної асиміляції єврейської інтонаційності стала реакція митців на події українського Голокосту — масового (більше ніж 60 тисяч) убивства фашистами євреїв-киян у Бабиному Яру. До втілення цієї теми звернулись Д. Клебанов (симфонія № 1 «В пам'ять про жертви Бабиного Яру», 1945), Р. Боярська («Коліскова для Бабиного Яру» — голосіння на ідіші за вбитими єврейськими дітьми, 1954), В. Губа (Вісім фресок «Над Бабиным яром», симфонія «Біль Бабиного Яру», 1989), Є. Станкович (Кадиш-реквієм, 1991). Пізніше з'явилися твори, позбавлені зв'язку з темою Голокосту: «Шість єврейських мелодій» Ю. Іщенко, диптих «Музика єврейських штетлів» О. Яковчука, «*Carpe diem*» О. Безбородька. Не вдаючись до глибокого осмислення цих творів, зазначимо важливий факт асиміляції в українській академічній музиці єврейської інтонаційності. Думається, її привабливість багато в чому забезпечується іманентно-музичними і ментальними факторами, адже автентична українська та єврейська інтонаційність мають загальні знаменники: просочену плачовим «больовим синдромом» драматичну ліричність та, нерідко, подібну ладову структуру (йдеться про схожість єврейських ладів фригіш і «Мі шеберах» та гуцульського ладу). Безумовно, викладені думки потребують розширення аналітичної парадигми. Безперечно одне: національна ідентичність сучасної академічної музики України переростає локальні межі, виходячи в глобалізаційний простір.

Значні події розвертаються на **жанровому полі** національної ідентифікації. Як і вищеназвані феномени, жанр стає переконливим свідченням національної ідентичності української музики. Окрім репрезентації повноцільної жанрової структури (з активізацією духовної музики, балету і, попри складнощі, опери), надважливу роль у цьому процесі відіграє *інтонаційність первинних фольклорних жанрів* — вони постають як укорінені в національну свідомість ментально-інтонаційні матриці. При всій широті жанрової парадигми найвище місце займають емоційно насичені, образно поляризовані жанри: з одного боку, лірична сфера (плач-голосіння, протяжна пісня, солоспів, коліскова), з іншого — високоенергетична танцювальність, козачково-гопакові, коломийкові і, що не дивно в етноінтеграційному аспекті, фрейлехсні феномени. Типовим є *розширення первинної жанрово-семантичної моделі в аспекті синтезу*. Так, коліскова все рідше з'являється у своїй первинно світлій символіці. Свідомство тому — «Коліскові очерету» І. Алексійчук і «Коліскова для ворога» Стасік (зона не академічної музики, втім, дуже показова в аналізованому аспекті), де спостерігаються страхітливі, біфуркаційні (від лат. *bifurcus* «роздвоєний») синтези первинно ліричного жанру зі злим скерцо, гіпнотичним замовлянням, аж до входу в

зону «колискової на смерть» — парадоксального жанрового виміру, що актуалізується у трагічному сьогодні як маркер вічного сну-смерті. У своїй первісній природі колискова виживає тільки у В. Сильвестрова. Навіть у присвячених трагічним подіям циклах «Майдан» і «Сльози» (останній — перша реакція композитора на повномасштабну війну) вона продовжує нести семантику любові й високого етичного змісту.

На особливу увагу заслуговує інтерпретація **танцювальної інтонаційності**. Окрім широко представлених її райдужних проєкцій (згадаймо хоча б променисті опуси Мирослава Скорика), терпким акцентом української музики є викривлене трагічне затанцювання — свого роду український *Danse macabre*. Найбільший сенс у цьому плані розкриває фінальний фрагмент з музики Євгена Станковича до фільму «Вигнанець»: у момент розчавлення єврея танком, що вмиває тіло в землю, звучить жахливий у своїй смертоносній силі «танець на крові» — «коломиївковий фрейлехс» (знову етноінтеграційний ефект).

І все ж, домінантно-рефлексивним маркером національної ідентичності постає **плач-голосіння**. Ніби концентруючи всю біль і тугу України, плачова семантика стає глибинною ознакою самої інтонаційної матерії. Опромінюючи собою всі жанри, вона постає у хорових моліннях Ганни Гаврилець, «Єврейських мелодіях» Юрія Іщенка, в кантаті-симфонії «Україна. Хресна дорога» Віктора Камінського тощо. Плач набуває різних вимірів: від філософсько-етичних глибин фортепіанного концерту «Голосіння» Івана Карабиця — до вибухового, майже автентичного «Голосіння» Володимира Рунчака; від сповненого невимовної туги плачу доньки за матір'ю в опері «Золотослов» Лесі Дичко — до екзальтованого чоловічого голосіння з «Кадиш-реквієму» і пронизливо-тихого дитячого плачу-моління з «Панахиди за загиблими від Голодомору» Євгена Станковича, які сприймаються нині як символ всенародного ридання за загиблими в нинішній кровожерливій війні.

Не ігноруючи інші жанрові тенденції, зауважимо наступне: підсилені гібридно-синтетичними процесами, зазначені жанрові акценти (колискова, лірична пісня, голосіння, динамічна танцювальність) надають українській музиці етичного пафосу і засвідчують високий прояв авторської емпатії — довічної якості української культури, що була визначена Г. Сковородою як «філософія серця» (пізніше це назвуть кордоцентризмом). Поряд із швидким реагуванням на соціальні виклики та увиразненою емоційністю музичного висловлювання, такі прикмети модерної української музики апелюють до вище зазначеного ідентифікатора «громадянська позиція». Творчість як індикатор соціально-історичних подій — ще один вимір національної ідентичності української музики. Свідомство тому — твори, в яких особливим чином відчувається «нерв часу»: хорові цикли «Майдан» і «Сльози» В. Сильвестрова, дійство «Псалми війни» Є. Станковича, гімн-реквієм «Місто Марії» З. Алмаші, «Kommos 2022» і «Симфонія Незламності» О. Безбородька, Симфонія «Пливе кача» («Молитва за Україну») В. Зубицького, балет «Мій дім на двох ногах» В. Рекала, «На руїнах великого міста» І. Тараненка, «Крапля за краплею» М. Шалигіна, проект «Художня зброя перемоги українських мисткинь», що репрезентував кантати «Читаючи історію» К. Цепколенко, «Знаки присутності» А. Загайкевич і «Одеса» Г. Копійки, аудіовізуальний перформанс «Сім базових емоцій під час війни» і кантату «З вірою в Україну» А. Чибалашвілі та ін. (список можна значно розширити творами С. Луньова, В. Польової, О. Щетинського, Н. Цуприк та багатьох інших).

Важливо, що навіть за відсутності чітких фольклорних координат, сучасна українська музика на глибинно-інтонаційному рівні майже кінематографічно відтворює кордоцентричний національний образ світу і ментально-історичну пам'ять:

про українську Голгофу, епічну велич і мужність українського народу, про його духовність і Божественне покаяння і навіть, через сміховий вектор — про його гумор і задиркуватість (не випадково українця в хорошому настрої характеризують як такого, що перебуває у доброму гуморі).

Висновки та перспективи дослідження. Проведене дослідження, незважаючи на відкритість, дозволяє зробити висновки. Всю історію професійної музики України від XIX до XXI століття можна розуміти як систему визрівання, трансформації та передавання національних ідентичностей. Попри загальні тенденції, цей процес відзначений різною динамікою і механізмами національної ідентифікації. Проведений розподіл на три етапи (класичний лисенків, контраверсійний радянський, етап відродження в умовах Незалежності) надає досліджуваному процесу умовні орієнтири і демонструє загальні та унікальні риси кожної фази розвитку української академічної музики.

Перший етап, з його культурною «резервацією» і етнозахисним спрямуванням на збереження національного, означений пріоритетом *етнодиференційної* тенденції (опора на фольклорне осердя: думу, солоспів, козак, коломийку) і проведенням «демаркаційної лінії» між російською і українською інтонаційністю. Жанрова система ще недостатньо збалансована: спостерігається перевага духовної музики і жанрів, пов'язаних зі словом. Серед *позамузичних факторів* національної ідентичності — назви творів, звернення до української літератури і поезії, усвідомлена громадянська позиція композиторів, відтворення важливих історико-соціальних подій, ін. — перше місце посідає *українська мова* — головний, сакральний національний ідентифікатор.

Другий етап — репресивний час радянської колонізації, всередині якого, завдяки авангардизму, визріває процес деколонізації. Розвиток професійної музики характеризується контраверсійністю тенденцій: від убогого соцреалістичного етнографізму та симулякрів — до авангарду, що зруйнував стереотипи, за яких національне дорівнює фольклорно-етнографічному. Спостерігається пріоритет *етноінтеграційної* тенденції, що живиться вже не «з середини» (як на першому етапі), а «ззовні», через збагачення інонаціональним контентом.

Третій етап еволюції — епоха Незалежності, коли після існування в умовах «розчинення» академічна музична культура України отримала історичний шанс на відродження національної ідентичності, поряд із європейською орієнтацією і входженням у глобалістичні процеси. Поруч із традиційними формами національної ідентифікації (адаптація широкого фольклорного контенту з акцентом на голосінні, ліричному солоспіві, танцювальності і навіть фрейлехсі), українська музика постає як єдиний, щодо європейських цінностей, культурний організм, в якому етноінтеграційні тенденції розширюються до універсальних. Системні показники української професійної музики сьогодення — полівалентність, синтетичність, інтегративність — характеризують усі рівні організації музичної матерії, від жанрово-інтонаційного до технологічного. Українська академічна музика оформлюється як потужна і збалансована жанрова структура (на особливу увагу заслуговують жанри духовної музики, симфонія, балет, відроджувана опера). Серед здобутків цього етапу — широченний інтегративний спектр технологічних та інтонаційних феноменів: від різнонаціонального і різноепохального в «Там і колись, Тут і тепер» Івана Тараненка (де поряд із акустично-електронним мікстом, репрезентованим клавесином і комп'ютерним саунд-колажем, чуємо контрапункт теми *Andante* з Четвертого Бранденбурзького концерту Й. С. Баха й української веснянки «Почало на весну») — до не менш інтеграти-

вного «*Capre Diem*» О. Безбородька, оксюморонна інтонаційна субстанція якого постає як перевертень, у якому містифікована тема «Оди радості» Л. В. Бетховена маскується під головний лейбл єврейства, пісню «Сім-сорок». Так означається ще одна тема статті — *націотворчий потенціал музичного сміху*, який завжди, протягом усієї еволюції української музики, надавав крила і зміцнював імунітет композиторів щодо катаклізмів. Безумовно, сміховий контент української музики не виключає життєрадісних проєкцій музичного сміху. Проте часто сміхові опуси вириваються на поверхню у напружені часи. Адже, окрім суто художніх потенцій (парадоксальні інтонаційні стратегії, що апелюють до суперечливого, алогічного, але такого, що відкриває нові унікальні можливості), сміх, як у випадку з багатьма творами М. Лисенка, І. Карабиця, А. Бондаренка, С. Зажитька, В. Рунчака, С. Ярунського та ін., стає *генератором української ідеї та маніфестацією національної ідентичності автора*.

Потенціал названої теми безмежний, адже будь-яка позиція представленої розвідки відкрита до подальшого дослідження. Серед таких — розробка відповідного категоріального апарату, доповнення представлених факторів національної ідентифікації, пропозиції щодо типологізації історичних та жанрово-інтонаційних процесів, які відбувались в українській професійній музиці означеного періоду, розширення аналітичної бази стосовно більш раннього і модерного етапів її еволюції. Обважнює перспективи і той факт, що кожен новий день творчого життя України, у тому числі воєнній, доповнює картину — тож все, що стосується «воєнних» творів, потребує апгрейду і, за можливості, дистанційного погляду. Весь цей спектр як відкритих у майбутнє, так і розроблених питань, засвідчує динамічну, багатоваріантну і модернізовану історію розвитку української музично-академічної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Гелнер Е. Нації та націоналізм. Київ : Таксон, 2003. 300 с.
2. Гошовский В. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. Москва: Сов. композитор, 1971. 305 с.
3. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. Франківський період. Вид. друге. Київ : Факт, 2009. 154 с.
4. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ : Факт, 2007. 638 с.
5. Зінькевич О. Українська симфонія 1970–1980 років. Генетико-типологічний аспект. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського; Ніжин: Лисенко М. М., 2023. 224 с.
6. Кияновська Л. Лисенко як європейський романтик і його рецепція в українському суспільстві. *Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму : монографія / гол. ред. І. Пилатюк*. Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2024. С. 154–174.
7. Корчова О. Музичний модернізм як *terra cognita*. Київ: Музична Україна, 2020. 490 с.
8. Криворучка Л. Основні риси герменевтичного досвіду культурної і національної ідентичності. *Tertium non datur: проблема культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі XIX-XXI ст.: колективна монографія*. Київ : Видавництво НаУКМА, 2014. С. 53–79.
9. Лисий І. Концепт національної ідентичності в дослідженнях культури. *Tertium non datur: проблема культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі XIX-XXI ст.: колективна монографія*. Київ : Видавництво НаУКМА, 2014. С. 40–52.

10. Ляшенко І. Інтернаціональне в національному (До методології вивчення історії музичного професіоналізму на Україні). *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1973. Вип. 8. С. 3–22.

11. Льюс Г. Романтично-національна символіка фортепіанних рапсодій Миколи Лисенка. *Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму : монографія* / гол. ред. І. Пілатюк. Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2024. С. 20–30.

12. Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму : монографія / гол. ред. І. Пілатюк. Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2024. 432 с.

13. Нагорна Л. Соціокультурна ідентичність: пастки ціннісних розмежувань. Київ : ППІЕНД, 2011. 272 с.

14. Новак А. Творчість польських еміграційних композиторів ХХ ст. як свідчення культурної ідентичності. *Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму : монографія* / гол. ред. І. Пілатюк. Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2024. С. 141–153.

15. Новакович М. Національне як «одичне» в музичній культурі Галичини першої половини ХІХ століття. *Українська музика : Науковий часопис*. 2017. Вип. 3 (25). С. 29–39. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuzyka_2017_3_6

16. Остапович І. Інтерв'ю радіо «Ісландія» від 4 червня 2021 р. URL: https://m.soundcloud.com/islnradio/na-shcho-ukranksomu-kompozitoru-opertisyu-u-svoynatsonalny-muzits?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAR2ZD0w7A25L0Z0GTJaX3UJcaKeFPt32ousWsmTBu9WOQy-OJ-RSXmYOABY_aem_w4VE4PAoFuva4Tn4dbfoPA

17. Семків Р. Самоусвідомлення, ідентичність та їх співвіднесення із формами комізму в художній літературі: формулювання гіпотез. *Tertium non datur : проблема культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі ХІХ-ХХІ ст. : колективна монографія*. Київ : НАУКМА, 2014. С. 105–120. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/10857>

18. Сікорська І. Епістолярій Миколи Лисенка як дзеркало націотворчості. *Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму : монографія* / гол. ред. І. Пілатюк. Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2024. С. 175–199.

19. Сміт Е. Національна ідентичність. Київ : Основи, 1994. 223 с.

20. Соломонова О. Етнічна ідентифікація культуротворчої особистості в полікультурному просторі України. *Діалог культур у полікультурному просторі сучасності: Зб. наук. статей та тез*. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2021. С. 188–191.

21. Соломонова О. Комічні опери Миколи Лисенка як національний нарратив (на прикладі «Андрасіади» та «Енеїди»). *Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму : монографія* / гол. ред. І. Пілатюк. Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2024. С. 235–259.

22. Соломонова О. Українська музика з єврейським акцентом: «Шість єврейських мелодій» Юрія Іщенка, «Сагре діет» Олега Безбородька. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024. Вип. 139. С. 75–91.

23. Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / упор. С. В. Ульяновська; вст. ст. І. М. Дзюби. Київ : Либідь, 1993. 592 с. («Пам'ятки історичної думки України»). URL: <http://litopys.org.ua/cultur/cult22.htm>

REFERENCES

1. Gelner, E. (2003). *Natsii ta natsionalizm [Nations and Nationalism]*. Takson. 300 p. [in Ukrainian].

2. Goshovsky, V. (1971). *U istokov narodnoy muzyki slavyan. Ocherki po muzykal'nomu slavyanovedeniyu* [At the origins of Slavic folk music. Essays on musical Slavonic studies]. Sov. Kompozitor. 305 p. [in Russian].
3. Zabuzhko, O. (2009). *Filosofiya ukrainskoi idei ta yevropeyskyi kontekst. Frankivskiy period* (2nd ed.) [Philosophy of the Ukrainian idea and the European context. Frankivsk period]. Fakt. 154 p. [in Ukrainian].
4. Zabuzhko, O. (2007). *Notre Dame d'Ukraine: Ukrayinka v konflikti mifolohii* [Notre Dame d'Ukraine: Ukrainian woman in the conflict of mythologies]. Fakt. 638 p. [in Ukrainian].
5. Zinkevych, O. (2023). *Ukrayinska symfoniya 1970-1980 rokiv. Genetyko-typolohichniy aspekt* [The Ukrainian Symphony of the 1970s-1980s: Genetic-Typological Aspect]. Kyiv: NMAU im. P.I. Chaikovskoho; Nizhyn: Lysenko M.M. 224 p. [in Ukrainian].
6. Kyyanovska, L. (2024). Lysenko yak yevropeyskyi romantyk i yoho retsepsiya v ukrainskomu suspilstvi [Lysenko as a European romantic and his reception in Ukrainian society]. In: *I. Pyliatyuk (Ed.), Mykola Lysenko ta natsionalni shkoly yevropeiskoho romantyzmu* [Mykola Lysenko and the national schools of European Romanticism]. HALYCH-PRES. pp. 154–174 [in Ukrainian].
7. Korchova, O. (2020). *Muzychnyi modernizm yak terra cognita* [Musical modernism as terra cognita]. Muzychna Ukrayina. 490 p. [in Ukrainian].
8. Kryvoruchka, L. (2014). Osnovni rysy hermenevtychnoho dosvidu kulturnoi i natsionalnoi identychnosti [Main features of the hermeneutic experience of cultural and national identity]. In: *Tertium non datur: Problema kulturnoi identychnosti v literaturno-filosofskomu dyskursi XIX-XXI st.* [Tertium non datur: The problem of cultural identity in the literary-philosophical discourse of the 19th-21st centuries] pp. 53–79 [in Ukrainian].
9. Lysy, I. (2014). Kontsept natsionalnoi identychnosti v doslidzhenniakh kultury [The concept of national identity in cultural research]. In: *Tertium non datur: Problema kulturnoi identychnosti v literaturno-filosofskomu dyskursi XIX-XXI st.* [Tertium non datur: The problem of cultural identity in the literary-philosophical discourse of the 19th-21st centuries]. Vydavnytstvo NaUKMA. pp. 40–52 [in Ukrainian].
10. Lyashenko, I. (1973). Internatsionalne v natsionalnomu (Do metodolohii vyvchennia istorii muzychnoho profesionalizmu na Ukraini) [The international in the national (On the methodology of studying the history of musical professionalism in Ukraine)]. In: *Ukrayinske Muzykoznavstvo*, (8), pp. 3–22 [in Ukrainian].
11. Loos, H. (2024). Romantychno-natsionalna symbolika fortepiannykh rapsodii Mykoly Lysenka [Romantic-national symbolism of Mykola Lysenko's piano rhapsodies]. In *I. Pyliatyuk (Ed.), Mykola Lysenko ta natsionalni shkoly yevropeiskoho romantyzmu* [Mykola Lysenko and the national schools of European Romanticism]. pp. 20–30 [in Ukrainian].
12. Pyliatyuk, I. (Ed.). (2024). *Mykola Lysenko ta natsionalni shkoly yevropeiskoho romantyzmu* [Mykola Lysenko and the national schools of European Romanticism]. HALYCH-PRES. 432 p. [in Ukrainian].
13. Nahorna, L. (2011). *Sotsiokulturna identychnist: Pastky tsinnisnykh rozmezhuvan* [Sociocultural identity: The traps of value distinctions]. IPiEND. 272 p. [in Ukrainian].
14. Novak, A. (2024). Tvorchist polskykh emihratsiinykh kompozytoriv XX st. yak svidchennia kulturnoi identychnosti [The work of Polish émigré composers of the 20th century as evidence of cultural identity]. In: *I. Pyliatyuk (Ed.), Mykola Lysenko ta natsionalni shkoly yevropeiskoho romantyzmu* [Mykola Lysenko and the national schools of European Romanticism]. pp. 141–153 [in Ukrainian].

15. Novakovych, M. (2017). Natsionalne yak «odynychne» v muzychniy kulture Halychyny pershoi polovyny XIX stolittia [The national as "the singular" in the musical culture of Galicia in the first half of the 19th century]. In: *Ukrainska Muzyka: Naukovyi Chasopys*, (3), pp. 29–39. Available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuzyka_2017_3_6 (accessed 03 June 2024) [in Ukrainian].

16. Ostapovych, I. (2021, June 4). Interv'yu radio «Islandia» [Interview with Radio "Iceland"]. Available at: https://m.soundcloud.com/islandradio/na-shcho-ukranskomu-kompozitoru-opertisya-u-svoy-natsionalny-muzits?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAR2ZD0w7A25L0Z0GTJaX3UJcaKeFPt32ousWsmTB y9WOQy-OJ-RSXmYOABY_aem_w4VE4PAoFuva4Tn4dbfoPA (accessed 08 June 2024) [in Ukrainian].

17. Semkiv, R. (2014). Samousvidomlennia, identychnist ta yikh spivvidnesennia iz formy komizmu v khudozhnii literaturi: Formulivannia hipotez [Self-awareness, identity, and their correlation with forms of comedy in literature: Formulating hypotheses]. In *Tertium non datur: Problema kulturnoi identychnosti v literaturno-filosofskomu dyskursi XIX-XXI st. [Tertium non datur: The problem of cultural identity in the literary-philosophical discourse of the 19th-21st centuries]*. pp. 105–120. Available at: <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/10857> (accessed 03 June 2024) [in Ukrainian].

18. Sikorska, I. (2024). Epistolarii Mykoly Lysenka yak dzherkalo natsiotvorchosti [The correspondence of Mykola Lysenko as a mirror of nation-building]. In *I. Pyliatyuk (Ed.), Mykola Lysenko ta natsionalni shkoly yevropeiskoho romantyzmu [Mykola Lysenko and the national schools of European Romanticism]*. pp. 175–199 [in Ukrainian].

19. Smith, A. (1994). *Natsionalna identychnist [National identity]*. Osnovy. 223 p. [in Ukrainian].

20. Solomonova, O. (2021). Etnichna identyfikatsiia kulturnotvorchoi osobystosti v polikulturalnomu prostori Ukrainy [Ethnic identification of a creative personality in the multicultural space of Ukraine]. In: *Dialog kultur u polikulturalnomu prostori suchasnosti: Zbirnyk naukovykh statey ta tez [Dialogue of cultures in the multicultural space of modernity: Collection of scientific articles and theses]*. pp. 188–191 [in Ukrainian].

21. Solomonova, O. (2024). Komichni opery Mykoly Lysenka yak natsionalnyi naryatyv (na prykladi «Andrashiady» ta «Eneidy») [Comic operas by Mykola Lysenko as a national narrative (on the example of “Andrashiada” and “Aeneid”)]. In *I. Pyliatyuk (Ed.), Mykola Lysenko ta natsionalni shkoly yevropeiskoho romantyzmu [Mykola Lysenko and the national schools of European Romanticism]*. pp. 235–259 [in Ukrainian].

22. Solomonova, O. (2024). Ukrainska muzyka z yevreiskym aktsentom: «Shist yevreiskykh melodii» Yurii Ischenka, «Carpe diem» Oleha Bezborodka [Ukrainian music with a Jewish accent: “Six Jewish Melodies” by Yuriy Ischenko, “Carpe Diem” by Oleh Bezborodko]. *Naukovyi Visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*. Issue 139, pp. 75–91 [in Ukrainian].

23. Antonovych, D. (Ed.). (1993). *Ukrainska kultura: Lektsii [Ukrainian culture: Lectures]*. Lybid. 592 p. Available at: <http://litopys.org.ua/cultur/cult22.htm> (accessed 03 June 2024) [in Ukrainian].

OLGA SOLOMONOVA

Solomonova, Olga — Doctor of Art Criticism, Professor, Professor at the World Music History Department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3058-425X>

solo55mono@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319192

**THE SPECIFICS OF NATIONAL IDENTIFICATION IN
UKRAINIAN ACADEMIC MUSIC:
FROM MYKOLA LYSENKO TO THE MODERN TIME**

The relevance of the study. The problem of national identity is one of the fundamental issues in liberal arts of the 20th and early 21st century. An important area of research therefore is national identification of Ukrainian academic music. Despite the obvious need to develop research in this sphere, a reliable terminology has not yet been developed in musicology, genre-intonation factors of national identification have not been systematized, the specifics of the national identification of academic music of Ukraine at different stages of evolution, especially in the modern segment, have not been revealed. The study of these issues reveals the relevance of the article.

The main objective of the study is to identify the specifics of national identification of Ukrainian academic music in an evolutionary aspect.

The methodology includes the following methods of research: historical-chronological — to study the socio-cultural processes that characterize the period of development of Ukrainian professional music from the 19th to the beginning of the 21st century; typological — to divide this development into three stages; comparative — when comparing factors of national identification in different periods of the evolution of Ukrainian music; intonational, hermeneutical-semantic — to reveal the specifics of the musical works considered.

Results and conclusions. The scheme of national identification of Ukrainian academic music in the evolutionary process is revealed. Conditionally, emphasizing the nonlinear nature of periodization, three stages of its development are highlighted: 1) classical, the so-called Lysenko is a stage of cultural self-awareness and the establishment of a national idea; 2) the period of development of Ukrainian music in the USSR — with abrupt changes, polar in trends (from socialist realism to the avant-garde), dramatic and even repressive; 3) the renaissance of Ukrainian music in the era of Independence — unique and culminating in terms of innovations and globalistic manifestations.

Among the major factors of the national identity of Ukrainian professional music, immanently musical (genre-intonational, stylistic, dramaturgic) and non-musical indicators (contextual, socio-cultural, verbal-meaningful - such as language, conscious civic position of composers, cordocentrism) were identified. The specifics of national identity at different stages of the evolution of professional music in the context of *ethnodifferentiating* and *ethnointegrating* trends are shown. The fact of a balanced correlation of these trends with the gradual strengthening of the integration strategy at the present stage is revealed. The indicators of this process are considered: adaptation of multiethnic/multinational intonation, work with folklore genres in the aspect of synthesis and expansion of the primary genre-semantic paradigm, globalization trends. The analytical argumentation of theoretical positions is carried out while considering as an example of works by Ukrainian composers with the priority of modern content. These are "Ukrainian Requiem" by A. Kozarenko, "Tears" by V. Silvestrov, "Kaddish Requiem" and "Memorial Service for the victims of the Holodomor" by E. Stankovich, "Lullabies of the Reed" by I. Alexiychuk, "Carpe diem" by O. Bezborodko, "NORD/OUEST" by A. Zagaikevich, "There and once, here and now" I. Taranenko, "Stratum" by A. Merkhel. The variety of approaches of Ukrainian composers to solving the problem of national identification is demonstrated.

Keywords: Ukrainian academic music, modern Ukrainian music, national, national identity, national identification, ethnodifferentiating and ethnointegration tendency, genre, Ukrainian intonation.