

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331697>

ЗАДОРОЖНА Т. А.

Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка. Аспірантка й асистентка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва. Науковий консультант — Б. О. Водяний, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри (Тернопіль, Україна).

Zadorozna, Tetyana. Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Postgraduate student and Assistant Professor at the Department of Musicology and Methods of Musical Art. Scientific advisor — Bohdan Vodianyi, Candidate of Art Studies (PhD), Professor, Head at the Department (Ternopil, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4756-8635>

© Задорожна Т. А., 2024.

t_ani4ka@ukr.net

СЕМАНТЕМИ УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ПІСНІ В ПАРАДИГМІ ЕТНОНАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

SEMANTEMES OF UKRAINIAN ACADEMIC SONG IN THE PARADIGM OF ETHNO-NATIONAL IDENTITY OF NATIONAL MUSICAL CREATIVITY

Українська академічна пісня — це символ української музичної культури, України загалом [Задорожна, 2022]. Такого статусу їй надає історичне переважання вокальної професійної творчості: сольні вокальні жанри (і хорові) доволі тривалий час були сферою творчих уподобань українських композиторів, зачинателів і фундаторів академічних основ української музичної професійної традиції [Кияновська, 2000]. Відомо, що в Україні, яка на межі XIX–XX століть перебувала у складі інших держав, професіоналізація

українських композиторів здійснювалась переважно у версіях «малих» жанрових форм, оскільки, буквально, не мала можливості «почути» свої ж «великі» форми в живому виконанні [Козаренко, 2000]. Крім того, «пісенна» природа камерно-вокальних творів українських композиторів завжди свідчила про архетипальний сенс кордоцентризму та емоціоналізму «української душі», про що свого часу Памфіл Юркевич висловився як про епістему (знаннява й почуттєва форми) «філософії серця» [Ярко, 2017].

Отже, порушуючи питання про *семантику української академічної пісні*, маємо на заувазі багатий тезаурус (у сенсі «інтелектуальної скарбнички») камерно-вокальної творчості українських композиторів, аналітичну диференціацію якого буде представлено з огляду на *парадигму етнонаціональної ідентичності української музичної творчості*.

З одного боку, поняття «*семантика*» означає «*одиницю плану змісту мовлення*», що є суголосним з уявленнями про *різноманітність жанрових форм української камерно-вокальної творчості*; з іншого — формальний «перелік» цих різновидів нічого не буде вартий без розгляду історичних і стильових аспектів їх поширення та, відповідно, культурологічно спрямованого дослідження їх виникнення і ролі у процесах етнонаціональної самоідентифікації [Каралюс, 2010].

Іншими словами, сенс цієї розвідки — розкрити особливості *формування* етнонаціонального «образу» української камерно-вокальної творчості, яку, максимально узагальнюючи, можливо визначити як семантему — «*українська академічна пісня*». Адже понятійно «семантика» співвідноситься також із такою «*мінімальною*» *одиницею плану вираження*, як «*морфема*» чи навіть «*фонема*», що лише разом (як сукупність) розглядають дослідники як «*компоненти*» *змісту власне «семантики»*. Такими компонентами є *жанрово-стильові різновиди* української камерно-вокальної творчості, які традиційно визначають метафорично (не понятійно!) як означення — «*солоспів*»; а також їхні *лексичні визначення* — «*морфеми*».

Звісно, цей тезаурус в означенні *«український солоспів»* логічно вказує на його *етнонаціональну собітотожність*, сутність якої можна розглядати за певними *формами ідентичності*:

— *етнічною*, що є принципово «замкненою» формацією з ментальним ефектом «душа в собі» як оберіг від впливів певного «іншого» (тут — процес *мікроіндивідуації*);

— *національною*, що є принципово «відкритою» формацією з усвідомленим співвідношенням між «Я — Вони» в намірі дорівнювати в системі «тотожності різних» як також національно структурованих систем (тут — процес *макроіндивідуації*).

У згаданих процесах розкрито весь сенс професійного становлення української музичної творчості (згадаймо заклик Миколи Лисенка: «Озирайтеся довкола!»), яка на межі XIX–XX століть «одномоментно» (!) опановувала обидва зазначені вектори етнонаціонального самоусвідомлення [Ярко, 2015].

Так, у сфері камерно-вокальної творчості первинною є «етнічна форма самоідентифікації», найвиразніші змісти якої структурувалися в такому її різновиді, як *«пісня в народному дусі»* (визначення С. Людкевича). У значенні її лексичного забезпечення чи радше «морфеми» як мінімальної одиниці плану вираження акцентуємо, що цей жанровий різновид має неவிбагливий мелодичний рисунок вокальної партії та непретензійний інструментальний супровід — як суто гармонічно-функціональну підтримку співу. Зразками такої «морфеми» є солоспіви: «Ой ти, птичко жолтобоко» і «Стоїть явір над горою» Григорія Сковороди на власні поетичні тексти; «Їхав козак за Дунай» Семена Климовського на власний словесний текст (ця «пісня», стилістичним «кодом» якої є так званий «танцювальний / метричний тип» вокалізації словесного тексту — без розспівів, — уповні закономірно стала «народною», а також зазнала обробки для голосу в супроводі скрипки, віолончелі та фортепіано Людвіга ван Бетховена); «Гімн місяцю» Дмитра Бортнянського на слова Франца-Германа Лаферм'єра (український переклад Бориса Тена); «Сирота»

(інша назва — «Нащо мені чорні брови») Миколи Маркевича на слова Тараса Шевченка; «Ой маю, маю я оченята» Володимира Сокальського на слова Т. Шевченка; «Вечірня пісня» Кирила Стеценка на слова Володимира Самійленка тощо.

До синтагми *«пісні-романсу»*, що свідчить про етнічну форму самоідентифікації, відому також як «народна пісня», належать солоспіви: «Скажи мені правду» Р. Феніха на слова Олександра Афанасьєва-Чужбинського (морфеми чуттєвих розспівів словесного тексту і не менш чуттєві й вишукані на фактурні й гармонічні фігурації у фортепіанному супроводі); «Дивлюсь я на небо» Людмили Александрової на слова Михайла Петренка та її ж «Повій, вітре, на Україну» на слова Степана Руданського (морфеми пісенно-декламаційного типу вокальної мелодики); «О, не забудь» Остапа Нижанківського на слова Володимира Масляка (морфема синтаксичного принципу структурування вокальної мелодики зі стилізацією «розмовного жанру» зразка «звернення») тощо.

До синтагм *«романсу»* та *«солоспіву-балади»* належать камерно-вокальні композиції, які причетні до «розмикання» меж сепаративної функції етнічної форми ідентифікації засобом рефлексивної самоідентифікації та кореспондування зі стильовими здобутками певного «іншого»; тобто — у бік *синтезованої полісемантичності*.

Так, вихід за межі етнічно-комунікативних функцій виразно репрезентують солоспіви Станіслава Людкевича (морфеми варійованої строфи і максимальна варіативність мелодичного рельєфу вокальної партії, що зближує цей алгоритм із монотематизмом «лістівського» зразка): «Там далеко на Підгір'ю» на слова Іллі Гаврилюка; «Засумуй, трембіто» на слова Романа Купчинського; «Тайна» на слова Олександра Олеся; «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» на слова Івана Франка; солоспів-балада «За байраком байрак» на слова Тараса Шевченка.

Своєю чергою, відзначимо також солоспів Дениса Січинського «І золотої й дорогої» на слова Т. Шевченка (композитор цілковито зрікається пісенної стилістики —

опановує морфеми рецитацій мовленнєвого зразка і драматургічні принципи «наскрізної» строфіки композиційного плану); і такі солоспіви Стефанії Туркевич, як «Вечорниці» на слова Віри Вовк, «Прощання» на слова Романа Ольговича (морфема «солоспіву-сцени» внаслідок театралізації образності), «Минають дні» на слова Т. Шевченка, «Срібна пісня. 2» на слова Віри Вовк, «Емігрантська елегія» на слова Степана Масляка, «Сухі мої очі» на слова Нарциза Лукіяновича й «пісня-романс» «Я ввечері прийду» на слова Юрія Липи (тут — морфеми максимально гнучкої деталізації образного змісту вірша засобами тонально нестійкої та вишуканої на ладові зміни й альтерації мікромотивних структур у вокальній мелодиці, а також вагома драматургічна роль інтонаційно-тематичних осередків фортепіанного супроводу, який, образно кажучи, «дорозриває» сюжетуку й «кодові» смисли словесного тексту).

Ще більшої сили вектор саме національної форми ідентифікації виявився у вокальній творчості Василя Барвінського; наприклад, «Ой люлі, люлі, моя дитинко» на слова Т. Шевченка та «Псалом Давида» у переказі Пантелеймона Куліша: тут — морфеми принципово наскрізні композиційні структури, що мають далекий зв'язок зі строфічними, а також максимальної міри інтонаційно-тематична диференціація вокальної мелодики, якою передано найтонші образно-сміслові градації поетичного слова. Додамо також, що у творенні «поетики» цих солоспівів надзвичайно важливу виражальну роль відіграє саме «інструментальна тканина»: вона максимально деталізує образну «програму» й смислові символи вірша, перетворюючи власне семантему «солоспіву» у «вокальну поему».

Наголосимо, згадані творчі проєкти С. Людкевича, Д. Січинського, С. Туркевич і В. Барвінського достойні визнання за ними культуротворчої місії порушення жорсткості етнічної форми ідентичності, що була тісно прив'язана до узагальненого принципу музично-поетичного співвідношення, зі зміною вектора жанрово-стильової спеціалізації — в бік

монодраматизації образної символіки поетичного тексту й уподібнення композиційно-драматургічного плану до моделі так званої «наскрізної пісні» шубертівського зразка.

Тобто, ідеться про такі семантими української академічної пісні, за яких вирішальну виражальну й образно-смыслову ролі відіграють творчі наміри композитора послуговатися:

- «наскрізною» драматургією композиційної форми (тут — морфема інтонаційно-тематичного вирізнення кожної наступної строфи поетичного тексту);

- різкими ладо-тональними зрушеннями композиційних розділів у далекі тональності;

- структуруванням вокальної мелодики мелодекламаційного типу (тут — морфема наслідування мовленнєвих тон-інтоном і мелодекламаційні осередки мовленнєвого типу зразка «розмовного жанру»);

- щонайбільш активною участю фортепіанного супроводу в образно-смысловій диференціації змісту поетичного першоджерела, а надто — його підтексту (тут — морфема інтонаційно-тематичної диференціації або ж «тематизуючої» ролі інструментального супроводу).

Отже, у вимірах парадигми етнонаціональної ідентичності семантими української академічної пісні репрезентують *покрокове* опанування як етнічної, так і національної форм ідентичності. До того ж, попри зміну векторів «закритої» та «відкритої назовні» форм самої ідентичності, спостерігається не лише накопичування щоразу «інших» культурно-стильових норм, а й трансформування власних — розтискання «часових рамок» буття семантем української пісенності. Отже, «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 *величч можливого*» [Ярко, 2015].

Урешті-решт, перспективи дослідження семантем української академічної пісні бачаться вже у зв'язку з «*особовою формою ідентичності*», яка свідчитиме не лише про збагачення тезаурусу української академічної пісні в її семантах, а й (що дуже важливо) уже про наступний вимір собітототожності — *персоналістський досвід* особи уповні конкретного композитора (наприклад, у солоспівах-баладах і солоспівах-сонетах Юлія Мейтуса, солоспівах-поемах Богдани Фільц тощо), що (слід сподіватися) віднайде своє втілення вже у наступних дослідницьких студіях.

Список використаної літератури

1. Задорожна Т. А. Семантика академічної пісні як знакової мислеформи української музичної творчості: епістемологічний аспект. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*. 2022. № 2. С. 65–70.
2. Каралюс М. Стильові домінанти модерну в українському мистецтві. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно* / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Нац. акад. наук України. Київ, 2010. Число 3 (31). С. 64–69.
3. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. : монографія. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
4. Козаренко О. В. Від модернізму до постмодерну (парадигма розвитку галицької музики XX ст.). *Musica galiciana: kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)*. Rzeszów : WSP, 2000. T. V. S. 247–252.
5. Ярмо М. І. Алгоритми аналізу етнонаціональної ідентичності української музичної творчості як філософсько-методологічна проблема. *Проблеми гуманітарних наук : наукові записки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Вип. 37 «Філософія». Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2017. С. 190–202.
6. Ярмо М. І. Постать М. В. Лисенка в контексті парадигми етнонаціональної ідентичності української музичної творчості. *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. ст. / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Нац. акад. наук України. Вип. 8. Київ, 2015. С. 98–110.