

ОЛЕНА КОРЧОВА

**УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ МОДЕРНІЗМ:  
ПЕРЕДУМОВИ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ**  
**UKRAINIAN MUSICAL MODERNISM:  
PREREQUISITES FOR CONCEPTUALIZATION**

УДК 78.036(477)

DOI: 10.31500/2309-8155.23.2023.294860

**Олена Корчова**

Кандидат мистецтвознавства, доцент,  
науковий співробітник відділу естетики,  
Інститут проблем сучасного мистецтва  
Національної академії мистецтв України  
e-mail: olenakorchova064@gmail.com

**Olena Korchova**

Ph.D. in Art Studies,  
Associate Professor, Research Fellow in the  
Aesthetics Department,  
Modern Art Reserch Institute,  
National Academy of Arts of Ukraine  
orcid.org/0000-0001-9206-7058

**Анотація.** Окреслено поточну культурологічну ситуацію навколо питання українського музичного модернізму. Наведено приклади актуалізації цього питання в українській музичній практиці останніх років. Розглянуто ініціативи дослідників зазначеного питання Олексія Шмурака та Лії Бетстоун. Залучено до розгляду предметні положення Мирослави Новакович щодо наукового тлумачення поняття українського музичного модернізму, визначальних рис його естетики та кола його представників. Виокремлено низку передумов концептуалізації поняття українського музичного модернізму у концертно-виконавській, лекційно-популяризаторській, освітній та науково-дослідницькій сферах. На основі власної концепції музичного модернізму запропоновано оригінальний погляд на феномен українського музичного модернізму як на певний епохальний період, визначено його хронологічні межі та специфічні чинники. Охарактеризовано співвідношення модернізму та соцреалізму в українській музичній культурі ХХ століття.

*Ключові слова:* українська музична культура ХХ століття, український музичний модернізм, естетика модернізму, стиль, соцреалізм, концептуалізація.

*Мені здається, що розуміння українського модернізму  
багато у чому визначає наш цивілізаційний вектор.*

Олексій Шмурак [9]

Україна перебуває нині у над-драматичних обставинах часу великої війни. У цій війні вирішується значно більше, ніж її власне майбутнє, тож культурне сьогодення країни підпорядковане ідеям національного й цивілізаційного захисту, як і її культурне минуле, що конче підлягає ціннісному перегляду. Час війни породжує гострі виклики, змушує до пошуку відповідей на ті націєтворчі питання, які, на жаль, не ставились десятиліттями. Більшість із них так чи так концентруються навколо проблем ідентифікації, і то не просто ідентифікації як такої (що таке «українська музика», «українське мистецтво», «українська культура» тощо), а ідентифікації в постколоніальній оптиці (що таке «українська музика» у співставленні, протистоянні чи спростуванні імперської «російської/радянської» музичної парадигми).

Останнім часом такі питання вийшли на перший план у суспільному дискурсі. Вони ледь не щодня циркулюють у нашому культурному просторі, набувають глибших контекстів, спонукають до невідкладних дискусій і, головне, потребують концептуалізації. Згадане поняття у статті застосовується згідно сучасних наукових тлумачень: «Переважно дослідники розглядають *концептуалізацію* як один із головних процесів когнітивної діяльності людини, суть якого — у структуруванні знань та усвідомленні конкретної інформації, підґрунтям чого є виділення смислових компонентів у людській свідомості» [8, с. 30].

**Постановка проблеми.** У музичному соціумі особливої ваги набуває питання українського музичного модернізму — воно зводиться до пошуку змісту відповідного поняття, що дедалі частіше застосовується у значенні терміна, який мусить у найближчій перспективі стати дієвою категорією українського історичного музикознавства. Адже в наші дні без застосування бодай поверхневої модерністської риторики стало практично неможливо говорити про найближче рідне минуле, про українське музичне ХХ століття, його фактологічне наповнення, внутрішню процесуальність, стильове, персональне, опусне представництво тощо.

**Метою статті** є ідея відреагувати на ситуацію, що склалась у поточному культурному житті країни навколо питання українського музичного модернізму, підняти його на вищий щабель теоретичного осмислення та окреслити передумови наукової концептуалізації відповідного поняття.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Зважаючи на відсутність традиції системного наукового застосування обраного для розгляду поняття, воно висвітлюється в статті на основі наявних професійних напрацювань. Зокрема, прокоментовані ідеї американської дослідниці українського походження Лії Бетстоун (Leah Batstone) [4; 7]; залучені погляди та формулювання популяризатора феномена українського музичного модернізму Олексія Шмурака [9; 11]; проаналізовані наукові положення Мирослави Новакович, авторки спеціальної і на сьогодні єдиної монографії «Канон українського музичного модернізму (на прикладі творчості Бориса Лятошинського)» [5]; опрацьовані підходи авторів музикознавчих досліджень, дотичних до обраної проблематики, Лідії Корній [2], Ігоря Савчука [6] та Юрія Чекана [12]; зрештою, застосована авторська концепція західного музичного модернізму [3].

**Виклад основного матеріалу.** Можна припустити, що вихідною умовою концептуалізації будь-якого мистецького/музичного поняття є активний запит на його застосування з боку аудиторії реципієнтів, дедалі більший творчий інтерес до відповідної проблематики, структурне закріплення цього поняття у певних художньо-емпіричних практиках. Найближчий у часі та один із найяскравіших прикладів того, що це дійсно відбувається, — резонансна й успішна музична подія, лекція-концерт «Невідомий український модернізм: Яновський, Якименко, Сениця», що відбувся наприкінці серпня 2023 року в межах фестивалю Bouquet Kyiv Stage. У медіа захід висвітлювався, зокрема, на сторінках електронного видання Kyiv Daily, в розлозі інтерв'ю організаторів та виконавців [9]. Саме з тексту цього інтерв'ю запозичено промовистий вислів, який став епіграфом до статті.

Природньо і обнадійливо, що ініціаторами проговорювання та практичного опрацювання питання українського музичного модернізму стають передусім молоді українські музиканти: виконавці, які наповнюють свої програми українським модерністським контентом (серед них піаніст та есеїст Тиміш Мельник, котрий позиціонує себе саме як дослідник українського музичного модернізму), експерти, які цей контент коментують та аналізують (зокрема, музичний журналіст Стас Невмержицький, автор ідеї та модератор фортепіанного концерту «Саті, Якименко, Равель», що відбувся у вересні цього ж року у музичному салоні Дзеркальної зали Львівської опери), композитори, які на цей контент орієнтуються чи навіть спираються. Не маючи на меті відстежити усі суголосні ініціативи, а точніше, не маючи можливості це зробити, зупинюсь на діяльності двох персоналій: українського композитора і ле-

ктора Олесія Шмурака, котрий проживає в Києві, та американської музикознавиці українського походження Лії Бетстоун, що мешкає в Нью-Йорку. Видається симптоматичною майже одночасна поява суголосних ініціатив двох згаданих ентузіастів українського музичного модернізму, які досліджують це питання, так би мовити, «зсередини» і «ззовні», адже неможливо створити сталий ідентифікаційний контур сучасної мистецької України без свідомого зшивання її внутрішніх і зовнішніх культурних зон. Навіть епізодичне ознайомлення з позиціями названих фахівців виявляє обидві «сторони медалі»: і величезний ентузіазм спільноти, скерований на якнайшвидше опанування самого феномена українського музичного модернізму, і колосальний опір нашого спільного світогляду, вихованого на колоніальних постулатах.

Л. Бетстоун znana в Україні та світі як організаторка непересічних концертних і наукових заходів, таких як Фестиваль сучасної української музики (2020–2023, Нью-Йорк), проєкт «Нотатки з України: 100 років Колядки дзвонів» (2022, Нью-Йорк) та Міжнародна наукова конференція «Україна в історії музики» (Віденський університет, 2023). Цьогоріч після опублікування своєї першої монографії, присвяченої ніцшеанській темі в творчості Густава Малера, «Mahler's Nietzsche: Politics and Philosophy in the Wunderhorn Symphonies» (2023), Л. Бетстоун анонсувала задум наступної книжки. Її темою повинен стати саме український музичний модернізм: «Я знаю багато про модернізм в Австрії, і для мене дуже цікаво дізнатись, що було в цей час в Україні, хочу прослідкувати зв'язки й паралелі між західним й українським модернізмом. Мені здається, що люди, які досліджують творчість Арнольда Шенберга і загалом митців “другої віденської школи”, повинні знати про віддзеркалення цих процесів також і в Україні» [4]. Констатуючи критично малу кількість англомовних музикознавчих праць, присвячених українській музиці, дослідниця демонструє готовність активно долучитися до зміни такого стану речей.

О. Шмурак у своїх просвітницьких заходах методично актуалізує тему українського музичного модернізму, та й музичного модернізму в цілому. Про це, зокрема, свідчить цикл його лекцій «Історія українського композиторського мислення», призначений для широкої аудиторії, організований на платформах «Cowo Guru» і «Зейгарнік Ефект» і прочитаний у січні–лютому 2023 року. Третя частина циклу, побудованого за принципом глобальної хронологічної послідовності, була присвячена ХХ століттю. Показово, що у початковому параграфі конспекту цієї лекції, декларативно названому «Музичний модернізм» і наповненому композиторською конкретикою, відсутня, власне, дефініція поняття, про яке йдеться, будь-якого рівня узагальнення: «Композитор у кінці дев'ятнадцятого і на початку двадцятого сторіччя — це політично загострена фігура. Очевидною стала криза попередньої музичної системи. Відбувався пошук нових емоцій, нової структури, нових барв, нових тем (у значенні “про що писати”). Багато композиторів намагалися побудувати нову музичну мову, що визначала б новий тип слухання і мислення. Політичні зміни (революції, загибелі імперій, тоталітарні режими, великі війни) і технологічні новації (звукозапис, звуковідтворення, звукопідсилення) визначили шлях розвитку музики, з періодами різкого ускладнення, різкого спрощення, відокремлення академічної гілки від інших, зростання впливу масової музики» [11]. Тож, з одного боку, дуже втішно, що зазначене поняття звучить, популяризується і тлумачиться на експертному рівні. З другого боку, уникання посутньої розмови про модернізм усе ще тяжіє над нами.

У подальшому викладі згаданої лекції О. Шмурак безпосередньо торкається предмету нашого розгляду. У третьому параграфі «Український музичний модернізм» автор цілком слушно зауважує наявність вимушеної, зумовленої політичними причинами дихотомії: «Є дві версії історії української музики епохи модернізму — радянська і альтернативна. Радянська версія створювалася за допомогою заборон, тиску, спеціальних “таборів” виховання і контролю (як-то Спілка композиторів). Альтернативна версія існувала до 1930-х років, після

чого вільно продовжила існування лише за кордонами СРСР» [11]. При цьому лектор виокремлює імена Федора Якименка, Павла Сениці та Стефанії Туркевич.

Контроверсійною, якщо не провокативною, виглядає назва наступного, четвертого параграфа: «Сталінський канон музичного модернізму», адже насправді в ньому йдеться про канон соцреалізму — ідеологічно ангажованого і навіть пропагандистського, до того ж імперативно впровадженого мистецького стилю, насадження й культивування якого на теренах СРСР призвело до мінімізації, згортання і зрештою дискредитації питомо модерністських композиторських тенденцій не тільки в Україні, а й в усіх без винятку радянських республіках. Уникання з боку лектора необхідності називати це незмірне естетичне зло його справжнім іменем зрозуміле: ризик термінологічного перевантаження аудиторії, зиск від музичного брендування сталінізму, перестороги, що нинішній слухач вже не пам'ятає базових радянських естетичних максим. Проте це спричиняє ще більший поняттєвий туман, в якому часом складно орієнтуватися навіть експертам: «Сталінізацію української музики легко прослідкувати в долі творів Бориса Лятошинського. Його модерністські музичні твори містять “ембріон” радянського канону — драматичність, героїчність, чітку зрозумілу структуру» [11]. У світлі формальної логіки зміст цитованого пасажу полягає в тому, що саме модернізм зумовив зародження соцреалізму, що, вочевидь, є нонсенсом.

Наступною передумовою концептуалізації слід визнати наявність наукової ініціативи щодо дослідження мистецьких понять. Тут, поза сумнівом, основу теоретичного підґрунтя складають публікації М. Новакович, насамперед її монографія «Канон українського музичного модернізму (на прикладі творчості Бориса Лятошинського)» [5]. Наскільки вдалося з'ясувати, упродовж десятиліття від моменту появи ця книжка залишається чи не єдиною спеціальною працею з обраної проблематики в українському музикознавстві, тож є сенс нагадати ті її положення, які стосуються означення і характеристики об'єкту цієї статті.

У другому розділі монографії під назвою «Модернізм як детермінанта національного мистецького канону ХХ ст.» М. Новакович позначає основні позиції власної концепції модернізму: слідом за Юргеном Габермасом дослідниця пов'язує етимологію відповідного терміна з терміном «модерний», тим самим включаючи модернізм до значно ширшої, кількасотвікової культурно-історичної парадигми, а також доєднується до думки Соломії Павличко про те, що модернізм є «певною мистецькою філософією»: «Тому останній [модернізм. — О. К.] потрібно трактувати як “певну мистецьку філософію” (С. Павличко), модель розвитку європейської культури ХХ ст., а також як процес, ще далекий до стадії свого завершення та вичерпаності» [5, с. 36]. Легко помітити, що попри те, що згаданий дефінітивний пасаж містить вагомі конструкти поняття модернізму, як-от «філософія», «модель розвитку» і «процес», разом їх доволі складно ув'язати в певну логічну цілісність.

Надалі дослідниця наводить низку рис естетики модернізму, чітко виокремлюючи «індивідуалізм, інтелектуалізм, трагізм, міфологізм — тому що без них модернізм, як явище та “художня ідея”, ніколи б не зумів повноцінно себе реалізувати» [5, с. 45–46]. Варто зауважити, що згадані риси належать до естетичних категорій кількох різних ієрархічних рівнів (образного, світоглядного тощо), до того ж, видається, що не всі вони є *типovими* для сукупної модерністської художньої практики. Закономірно акцентуючи на постаті Бориса Лятошинського («чи не єдиним, хто в українській музичній культурі першої половини ХХ ст. зміг сфокусувати глибинні ознаки модернізму, як способу філософського осмислення дійсності, і що проявилось на рівні музичного мислення, став Б. Лятошинський» [5, с. 40]), авторка монографії окреслює певне композиторське коло, згадуюючи, серед інших, представників українського модернізму Бориса Яновського, Федора Якименка, Михайла Вериківського, Пилипа Козицького, Станіслава Людкевича, Василя Барвінського, Миколу Колесу, Нестора Нижанківського, Стефанію Туркевич. Ряд імен, які вона наводить, є представницьким, але в ньому

одразу помітна відсутність кількох видатних митців, а саме Миколи Леонтовича, Левка Ревуцького та Віктора Косенка, що жодним чином не коментується. Натомість частково це робить Л. Бетстоун, стверджуючи в одному з інтерв'ю, що «Микола Леонтович і Кирило Стеценко є частиною українського музичного модернізму. Їх можна назвати в музиці “батьками” Бориса Лятошинського та інших композиторів» [7].

Отже, необхідність подальших кроків щодо концептуалізації поняття українського музичного модернізму зумовлена, серед іншого, тим, що у книжці М. Новакович, котра, безумовно, закладає фундамент наукової традиції його дослідження, пріоритет надається не цьому об'єкту, а поняттю культурного канону. Внаслідок такої позиції поняття модернізму постає дещо розмитим і більшою мірою прокоментованим іншими авторитетними дослідниками, а термін «модерний» позбавляється певних специфічно модерністських характеристик.

В освітньому процесі передумовою концептуалізації обраного для розгляду поняття є поява спеціалізованих навчальних курсів. Судячи з доступних інформаційних джерел, станом на поточний навчальний рік курс «Український музичний модернізм» пропонується як дисципліна за вибором магістрам факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка. Як видно з відповідного силабусу [1], викладач Тарас Дубровний розробив авторський курс лекцій, заснований на його власних публікаціях та працях Стефанії Павлишин, Любові Кияновської, Олександра Козаренка, Мирослави Новакович. Легко помітити, що основу матеріалу цього курсу складають музичні процеси, події та артефакти, які переважно представляють західноукраїнський, власне галицький культурно-географічний ареал. Фактаж музичної історії Наддніпрянської України звужено до єдиної теми («Тема 8. Рання творчість Ф. Якименка, Б. Лятошинського та Л. Ревуцького в контексті модернізму»). Іншою особливістю курсу, що відображена в силабусі, є механічна взаємозамінність понять «модернізм» і «модерн», позиція, котра доволі часто трапляється в українському культурно-інтелектуальному вжитку, але при цьому не є беззастережною, позаяк додатково ускладнює сукупний термінологічний дискурс: «Курс розроблено таким чином, щоб студент засвоїв певні значення та функційність в музично-історичному процесі, його тяглість, спадкоємність на всіх щаблях розвитку; грамотно володів певним масивом артефактів, подій, імен, дат; ознайомився з творчістю композиторів, які творили парадигму українського музичного модерну, підвищив свій загальний культурологічний рівень. Тому у курсі представлено як огляд основних концепцій осмислення явища модернізму в різних галузях (літературі, філософії, художньому та образотворчому мистецтвах), так і тенденцій, які були адаптовані й представлені в композиторській творчості першої третини ХХ століття» [1]. Проте, не зважаючи на дискусійні моменти у побудові й змісті курсу, слід усіляко вітати й підтримувати сам факт його існування.

Згаданий приклад інтересу до проблематики українського музичного модернізму з боку представників культурологічного освітнього профілю — не одинокий. Можна вказати принагідно на окремі публікації авторів-культурологів, як-от на статтю колишньої аспірантки Харківської державної академії культури Тамари Фільової «Модернізм в українській культурі кінця ХІХ ст. — початку ХХ ст.», опубліковану ще 2014 року. Попри явну поверхневність та схематизм викладу, ця публікація містить доволі рішучу констатацію щодо іменного ряду українських композиторів-модерністів: «В музичній культурі модернізм проявляється у послідовників М. Лисенка — О. Кошиць, К. Стеценко, Я. Степовий, М. Леонтович, С. Людкевич. Приступають до творчої праці молодші — Б. Лятошинський, Б. Яновський, Л. Ревуцький, М. Вериківський» [10]. Звісно, роль провідного українського композитора-романтика Миколи Лисенка у розбудові національної версії модернізму не обмежується лише вчительською/попередницькою місією: у деяких своїх пізніх творах, таких як опери «Саффо» (1896–1904) та «Ноктюрн» (1912), він і сам долучився до яскравих модерністських тенденцій у роз-

витку жанру. У «Сапфо» бачимо включення у фактурне тіло опери мелодекламації як «старого-нового», у будь-якому разі актуального принципу вокалізації, що передував більш радикальним новаціям, аж до шенбергівського Sprechgesang, а в «Ноктюрні» спостерігаємо долучення до загальноєвропейських трендів камернізації та мініатюризації оперної форми. На додачу до сказаного слід підкреслити, що у своїй «опері-хвилині» М. Лисенко ще й долучився до пре-модерністської практики стилізації, здійснивши історично-плинну ретроспективну модуляцію від початку ХХ до початку ХІХ століття. Та найвагомим аргументом на користь ідеї причетності Лисенка-композитора до становлення загальноєвропейського модерністського універсуму слід визнати значно раніший його інструментальний твір, що представляє ще ляйпцизький біографічний період, — «Українську сюїту у формі старовинних танців для фортепіано» ор. 2 (1869), котра передує всім відомим зразкам неobarокової стильової тенденції, принаймні у фортепіанній царині європейської музики.

На додаток до наявних передумов, розглянутих вище, необхідно враховувати ті, котрі ще не цілком сформувались. Усвідомлюючи масштабність і складність оприявленого проблемного комплексу, подальші міркування щодо концептуалізації українського музичного модернізму подаються як авторський погляд на теоретичний аспект цих проблем. Він ґрунтується на особистому досвіді дослідження музичного модернізму в західній культурі ХХ століття, представленому у монографії «Музичний модернізм як terra cognita» [3].

Передусім слід зважати на поточний колективний процес зміни наукової оптики з колишньої колоніальної на нинішню постколоніальну. У колоніальній оптиці українська музика ХХ століття постає як одна з багатьох частин загальноімперської, а відтак загальнорадянської культурної спадщини, тобто як мистецький масив, позбавлений суб'єктності, перш за все національної, однак часто це означає також і відсутність чи принаймні брак художньо-естетичної суб'єктності. Один із найбільш руйнівних наслідків колоніального бачення — зосередження на російській/радянській реальності й відсікання іншої, європейської/західної/світової. Тому уявне перенесення в іншу культурно-історичну реальність, співвіднесення української частки музичної історії ХХ століття з епохальними мистецькими процесами, властивими західній цивілізації, є не тільки *передумовою*, а й *засадничою умовою* концептуалізації українського музичного модернізму.

У практично-науковому сенсі це може означати якнайшвидшу адаптацію української фактології до ключових і сталих уявлень щодо перебігу західного музично-історичного процесу кінця ХІХ — першої половини ХХ століття, зміни епохальних «віх» і дат (наприклад, з 1917 на 1914 та з 1941 на 1939); долучення до загальнонаукових і специфічно-гуманітарних категорій посткласичного і некласичного; оперування поділом на класико-романтичний та сучасний сегменти глобальної мистецької історії тощо.

Наступним викликом мусить стати комплексна наукове опрацювання поняття модернізму, дослідження і обґрунтування певної феноменологічної платформи в напрямку вирішення питання, чим же, власне, є модернізм у духовному просторі сучасності: філософією, напрямом, моделлю розвитку чи епохою? Як бачимо, тут постає доволі широкий вибір теорій і наукових джерел, але за однієї простої умови — системної *інструменталізації* самого поняття в межах сучасного українського музикознавства, визнання за ним надвагомих онтологічних функцій у пізнанні найближчого вітчизняного минулого, зрештою, створення наскрізної термінологічної методології.

Наразі моя суб'єктивна й вельми ескізна пропозиція зводиться до тлумачення українського музичного модернізму як *епохального періоду* в історії української культури кінця ХІХ — першої третини ХХ століття, в межах якого відбувається поступовий перехід від класико-романтичних до посткласичних культурних закономірностей. Специфіка і результат перебігу цього перехідного періоду зумовлені кількома взаємопов'язаними чинниками: 1)

колоніальними умовами функціонування української національної культури також і за попередньої епохи (кінець XVIII — XIX століття), що призвели до її інституціонального послаблення й певного «відставання» від загальноєвропейських процесів, на що однією з перших вказувала Лідія Корній у своїй вже хрестоматійній тритомній праці «Історія української музики» [2, с. 18]; 2) приналежністю до поміркованого, а не радикального типу модерністської культури; 3) жорстким обмеженням творчої свободи, що його насаджував комуністичний режим вже від середини 1920-х років, а то й раніше; 4) низкою антиукраїнських репресивних кампаній, метою яких було фізичне знищення лідерів модерністського руху в Україні від початку 1920-х (політично вмотивоване вбивство М. Леонтовича) до кінця 1930-х років (два епізоди ув'язнення в таборі Всеволода Задерацького старшого).

На початках процесу розгортання українського музичного модернізму височіє постать Лисенка як митця, творчість якого у доволі стислий в історичному вимірі біографічний час інтегрувала ідеї та принципи одразу кількох епохально-стильових традицій: загальноромантичної, пізньоромантичної та пре-модерністської. А в епіцентрі зазначеного процесу беззаперечно і до певної міри фатально опиняється фігура Бориса Лятошинського, адже його музика акумулювала всі без винятку художні альянси й естетичні конфлікти, філософські виклики і соціальні колізії, «поезію і прозу» тих страшних часів, коли майже одночасно визріла й була вбита українська національна ідея, огорнута у найбагатші мистецькі форми представників Розстріляного Відродження. Тому важко не погодитись із тезою Ігоря Савчука, котрий, посилаючись на архівне зібрання ранніх начерків композитора, створених у середині 1910-х років, стверджує: «В “Авторському зошиті”<sup>1</sup> серед компонентів авторської виражальної картини, які трансформуються і переакцентуються, зустрічаємо цілий букет експериментальних наративів, що згодом стануть знаковими у творчих пошуках митця наступного десятиліття, а загалом будуть ідентифікуватися як одна із основних детермінант українського музичного модернізму» [6, с. 241].

Щодо дихотомії «модернізм — соцреалізм», наразі пропоную розглядати її як *конфлікт епохи та режиму*, котрий призвів до грубого і довготривалого, довжиною в кілька десятиліть, переривання природного художнього порядку, до насильницького згортання численних модерністських стильових процесів на користь утвердження й культивування *радянського моностилю*, яким був соцреалізм. Останній, як справедливо вказує О. Шмурак, дійсно експлуатував європейські класико-романтичні композиційні, жанрові та стилістичні матриці, тим самим породжуючи ситуацію естетико-стильової консервації музичних ідеалів минулого. Проте повністю ізолювати підконтрольний мистецький світ від впливу сучасного західного культурного матеріалу радянський режим був не в змозі, відтак композиторська творчість провідних українських композиторів, що охоплює хронологічний відрізок від моменту утворення Радянського Союзу аж до часів Другої світової війни, була позначена нехай і мінімізованою, але яскравою присутністю модерністської образності й лексики.

**Висновки.** У травні 2023 року у місті Лунд (Швеція) у місцевому університеті відбулася наукова конференція, присвячена проблемам деколонізації та її музичним проекціям. Серед учасників були українські науковці Юрій Чекан і його аспірант, композитор Михайло Чедрик. За результатами конференції вже опублікована підсумкова колективна стаття, в фінальній частині якої автори стверджують: «Колоніалізм спирається на численні форми насильства: фізичне, структурне, символічне та інституційне. Він також спирається на епістемічне насильство: викорінення розуміння реальності; подальше збіднення нашого колективного досвіду, людського та більш ніж людського; і на трагічне обмеження нашої здатності до майбу-

<sup>1</sup> Ця назва належить Тетяні Гомон, виконавиці-піаністці, дослідниці раннього періоду творчості композитора, його правонаступниці та співзасновниці сучасної громадської організації Liatoshynsky Foundation.

тнього, уяви, мудрості та надії. Воно продовжує діяти, коли ми залишаємось співучасниками підтримання епістемології супрематизму — свого роду “безодні мислення”, в якій має значення лише одна реальність, тоді як інші падають у безодню нереального, злого, нижчого та/або недійсного» [12]. Ці міркування видаються надзвичайно суголосними нашим рефлексіям щодо українського музичного модернізму, національного мистецького феномена, який існував, розвивався й залишив по собі яскравий слід у світовій культурі, але донедавна не мав права чи, принаймні, можливості називатися на власне ім'я. Як і його базовий аналог — власне модернізм — цей феномен перебував у сліпій поняттєвій зоні, у зоні «безодні музико-знавчого мислення», що її сформуливали і пролонгували радянські естетичні наративи.

Однак у драматичному й водночас динамічному контексті воєнного часу питання українського музичного модернізму, нарешті, «оживає», набуваючи беззаперечної й гарячої актуальності. Концертно-виконавська та просвітницько-популяризаторська сфери формують навколо цього питання зону гострої суспільної зацікавленості, що сприяє зростанню і освітньо-педагогічного, і суто наукового інтересу. З-поміж очевидно базових, але досі не охоплених сучасною теоретичною ініціативою питань, котрі представникам українського музико-знавства належить розв'язати найближчим часом, варто звернути увагу на такі: тлумачення родового поняття модернізму та його музичної версії, варіанти хронологічного маркування та внутрішньої періодизації, а також узгодження іменного ряду представників українського музичного модернізму. Окрім цих визначальних моментів, теоретичне обговорення яких, вірогідно, потребуватиме знаходження певного «м'якого» консенсусу, загальна дискусія в перспективі невідворотно заторкне і питання соцреалізму, а відтак потребуватиме і варіантів його означення, висвітлення умовно нейтральних та, навпаки, зумисно політизованих ознак, знову ж таки, хронологічних меж та іменного представництва, а понад тим усім — якомога більш чіткої диференціації, розмежування феноменів модернізму й соцреалізму в українській музичній культурі ХХ століття, розведення їхніх проявів та, навпаки, дослідження механізмів компромісної інтеграції.

## Література

1. Дубровний Т. М. Силабус з навчальної дисципліни «Український музичний модернізм». Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2023. URL: [https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/02/Ukr\\_muz\\_modernizm\\_-\\_Sylabus\\_-\\_Dubrovnyy\\_2023-3.pdf](https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/02/Ukr_muz_modernizm_-_Sylabus_-_Dubrovnyy_2023-3.pdf) (дата звернення: 01.07.2023).
2. Корній А. П. Історія української музики. Частина друга (друга половина ХVІІІ ст.). Київ — Харків — Нью-Йорк, 1998. 388 с.
3. Корчова О. О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ: Музична Україна, 2020. 495 с.
4. Найдюк О. Лія Бетстоун: «Більшість американців не знають, що частина їхньої культури родом з України» // LB.ua. Дата оновлення: 02.12.2022. URL: [https://lb.ua/culture/2022/12/02/537730\\_liya\\_betstoun\\_bilshist.html](https://lb.ua/culture/2022/12/02/537730_liya_betstoun_bilshist.html) (дата звернення: 01.07.2023).
5. Новакович М. О. Канон українського музичного модернізму (на прикладі творчості Бориса Лятошинського). Луцьк: Твердиня, 2012. 168 с.
6. Савчук І. Б. Борис Лятошинський і польська культура: комунікації, колаборації, концепти. Ніжин: Видавець Лисенко М. М., 2020. 439 с.
7. Самченко В. Лія Бетстоун, музикознавиця зі США: «Щедрик» з музикою Леонтовича є частиною американської культури // Укрінформ. Дата оновлення: 05.10.2022. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3586158-lia-betstoun-muzikoznavica-zi-ssa.html> (дата звернення: 01.07.2023).



8. Тернієвська Є. Процес концептуалізації як аспект пізнавальної діяльності людини // *Advanced Linguistics*. 2022. Вип. 9. С. 29–37 DOI: 10.20535/2617-5339.2022.9.258879
9. Федоріна В., Меліш Р., Мельник Т., Шмурак О. Яновський, Якименко, Сениця // *Kyiv Daily*. Дата оновлення: 10.08.2023. URL: <https://kyivdaily.com.ua/ukrayinskyj-modernizm/> (дата звернення 11.08.2023)
10. Фільова Т. В. Модернізм в українській культурі кінця XIX ст. — початку XX ст. // *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки»*. 2014. № 1083, Вип. 49. URL: <https://periodicals.karazin.ua/thcphs/article/view/2125> (дата звернення: 01.07.2023).
11. Шмурак О. Історія українського композиторського мислення. Частина III. Двадцятье сторіччя // *LB.ua*. Дата оновлення: 23.04.2023. URL: [https://lb.ua/culture/2023/04/23/552709\\_istoriya\\_ukrainskogo.html](https://lb.ua/culture/2023/04/23/552709_istoriya_ukrainskogo.html) (дата звернення 01.07.2023)
12. Dios A. de, Dodds P., Groth S. K., Benivolsky X., Borchgrevink H., Bubandt N., Chekan Y., Cunha M. R. L. da, Farnsworth B., Lovell R., Mann C., Mauruschat A., Nwachukwu U.-U. L., Steen E. M. B., Zhao Y. Thinking Decolonially Towards Music’s Institution: A Post-conference Reflection // *Seismograf*. 08.12.2023. URL: <https://seismograf.org/en/artikel/thinking-decolonially-towards-musics-institution-post-conference-reflection> (access date: 09.12.2023).

## References

- Dubrovnyi, T. M. (2023). Syllabus z navchalnoi dystsypliny “Ukrainskyi muzychnyi modernizm” [Course Syllabus for Ukrainian Musical Modernism]. Lviv: LNU im. I. Franka. Retrieved from [https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/02/Ukr\\_muz\\_modernizm\\_-\\_Syllabus\\_-\\_Dubrovnyy\\_2023-3.pdf](https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/02/Ukr_muz_modernizm_-_Syllabus_-_Dubrovnyy_2023-3.pdf) [in Ukrainian].
- Korniy, L. P. (1998). *Istoriia ukrainskoi muzyky. Chastyna druha (druha polovyna XVIII st.)* [History of Ukrainian Music. Part II (Second Half of the Eighteenth Century)]. Kyiv — Kharkiv — New-York [in Ukrainian].
- Korchova, O. O. (2020). *Muzychnyi modernizm yak terra cognita* [Musical Modernism as Terra Cognita]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Naydiuk, O. (2022, December 2). Leah Batstone: “Bilshist amerykantsiv ne znaiut, shcho chastyna yikhnoi kultury rodom z Ukrainy” [Leah Batstone: “Most Americans Don’t Know That Part of Their Culture Comes From Ukraine”]. *LB.ua*. Retrieved from [https://lb.ua/culture/2022/12/02/537730\\_liya\\_betstoun\\_bilshist.html](https://lb.ua/culture/2022/12/02/537730_liya_betstoun_bilshist.html) [in Ukrainian].
- Novakovych, M. O. (2012). *Kanon ukrainskoho muzychnoho modernizmu (na prykladi tvorchosti Borysa Liatoshynskoho)* [The Canon of Ukrainian Musical Modernism (The Case of Borys Liatoshynsky’s Work)]. Lutsk: Tverdynia [in Ukrainian].
- Savchuk, I. B. (2020). *Borys Liatoshynskyi i polska kultura: komunikatsii, kolaboratsii, kontsepty* [Borys Liatoshynsky and Polish Culture: Communications, Collaborations, Concepts]. Nizhyn: Vydavets Lysenko M. M. [in Ukrainian].
- Samchenko, V. (2022, October 5). Leah Batstone, muzykoznavytsia zi SShA: “Shchedryk” z muzykoiu Leontovycha ye chastynoiu amerykanskoi kultury [Leah Batstone, Musicologist from the United States: *Shchedryk* by Leontovych is Part of American Culture]. *Ukrinform*. Retrieved from <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3586158-lia-betstoun-muzikoznavica-zi-ssa.html> [in Ukrainian].
- Terniievskaya, Y. (2022). Protses kontseptualizatsii yak aspekt piznavalnoi diialnosti liudyny [Process of Conceptualization as an Aspect of Human Cognitive Activity]. *Advanced Linguistics*, 9, 29–37. DOI: 10.20535/2617-5339.2022.9.258879 [in Ukrainian].

Fedorina, V., Melish, R., Melnyk, T. & Shmurak, O. (2023, August 10). Yanovskyi, Yaky-menko, Senytsia. *Kyiv Daily*. Retrieved from <https://kyivdaily.com.ua/ukrayinskyj-modernizm/> [in Ukrainian].

Filova, T. V. (2014). Modernizm v ukrainskii kulturi kintsia XIX st. — pochatku XX st. [Modernism in Ukrainian Culture in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries]. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series "Theory of Culture and Philosophy of Science,"* 1083(49). Retrieved from <https://periodicals.karazin.ua/thcphs/article/view/2125> [in Ukrainian].

Shmurak O. (2023, April 23). Istoriia ukrainskoho kompozytorskoho myslennia. Chastyna III. Dvadtsiate storichchia [History of Ukrainian Compositional Thinking. Part III. The Twentieth Century]. *LB.ua*. Retrieved from [https://lb.ua/culture/2023/04/23/552709\\_istoriya\\_ukrainskogo.html](https://lb.ua/culture/2023/04/23/552709_istoriya_ukrainskogo.html) [in Ukrainian].

Dios, A. de, Dodds, P., Groth, S. K., Benivolsky, X., Borchgrevink, H., Bubandt, N., Chekan, Y., Cunha, M. R. L. da, Farnsworth, B., Lovell, R., Mann, C., Mauruschat, A., Nwachukwu, U.-U. L., Steen, E. M. B. & Zhao, Y. (2023, December 8). Thinking Decolonially Towards Music's Institution: A Post-conference Reflection. *Seismograf*. Retrieved from <https://seismograf.org/en/artikel/thinking-decolonially-towards-musics-institution-post-conference-reflection>

KORCHOVA O.

### UKRAINIAN MUSICAL MODERNISM: PREREQUISITES FOR CONCEPTUALIZATION

**Abstract.** The article outlines the current cultural situation surrounding the issue of Ukrainian musical modernism, presenting examples of actualization of this issue in the national musical practice of recent years. The author considers the initiatives of Oleksiy Shmurak and Leah Batstone, the researchers who explore this issue. The article engages with Myroslava Novakovych's substantive provisions on the scholarly interpretation of the concept of Ukrainian musical modernism, the defining features of its aesthetics and the circle of its representatives. The author identifies a number of prerequisites for the conceptualization of Ukrainian musical modernism in concerts, performances, public lectures, educational activities, and research projects. Building on her own concept of musical modernism, the author offers an original view of the phenomenon of Ukrainian musical modernism as an epoch, defines its chronological boundaries and specific factors. The article characterizes the correlation between modernism and social realism in the Ukrainian musical culture of the twentieth century.

**Keywords:** Ukrainian musical culture of the twentieth century, Ukrainian musical modernism, aesthetics of modernism, style, social realism, conceptualization.

*Стаття надійшла до редакції 04.07.2023*