

10. Самойленко Г.В. Творча спадщина М.Гоголя на перетині епох. – Ніжин, 2009. – 208 с.

11. Самойленко Г.В. Украинская гоголиана на рубеже веков (1979–2004) // Сьомі Міжнародні Гоголівські читання: Збірник наукових праць. – Полтава, 2004. – С. 149–153.

УДК 784.4.09 (Гоголь)

В.В.Полянський

Діалогічність в обробках українських народних пісень з репертуару Миколи Гоголя

Стаття присвячена аналізу сучасних наукових парадигм щодо діалогічності у мистецтвознавстві з метою виявлення особливостей їх використання у вокально-інструментальних композиціях з репертуару Миколи Гоголя.

Статья посвящена анализу современных научных парадигм относительно диалогичности в искусствоведении с целью обнаружения особенностей их использования в вокально-инструментальных композициях из репертуара Николая Гоголя.

The article is devoted to the analysis of current scientific paradigms concerning to dialogic in the art criticism with the aim to detect singularity of their use in the vocal-instrumental compositions from the repertory of Nicolai Gogol.

...Песни для Малороссии – всё: и поэзия, и история, и отцовская могила. Кто не проникнул в них глубоко, тот ничего не узнает о прошедшем бытие этой цветущей части России.

Н.Гоголь. О малороссийских песнях

Важливість вивчення багатоманітної музичної народної творчості кожного народу навряд чи хто стане на сьогодні заперечувати. Надто цікаво дізнатися як вона пов'язана з видатним представником українського народу – Миколою Васильовичем Гоголем.

Мало хто як з теоретиків, так і практиків музичного мистецтва знає про існування дев'яти нотних текстів українських народних пісень, які були "перейняті" М.В.Гоголем від гарної співачки, рідної тітоньки письменника по материнській лінії – Катерини Іванівни Ходаревської, в записях сестер Н.С. та В.С.Аксакових у середині ХІХ ст.⁴ Слова та мелодії цих пісень були опубліковані в одному з журналів "Народна творчість та етнографія" за 1984 рік та монографії О.І.Дея "Народні пісні в записях Миколи Гоголя", опублікованій у 1985 році [1, с. 160]. У березні 2009 року нами було здійснено обробки чотирьох зразків зазначеного творчого доробку Гоголя-фольклориста для солістів, хору та народно-інструментального ансамблю.

Запропоновані для дослідження обробки вже пройшли "аудіальну апробацію" у виконанні солістів та вокальної групи, лауреата Всеукраїнського конкурсу "Обереги України" самодіяльного фольклорного ансамблю "Калинонька" Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя (художній керівник В.Полянський) у день народження письменника та урочистих заходах з нагоди двохсотрічного ювілею у його "Альма матер" відповідно 1 та 10 квітня цього року. 14 травня 2009 року успішно відбулася презентація названих обробок у повному вокально-інструментальному викладенні на Х міжнародній конференції "Творча спадщина Миколи Гоголя і сучасний світ" до 200-ліття від дня народження письменника (Ніжин, 2009).

Мета даної статті – дослідити аспект діалогічності двох обробок українських народних пісень з репертуару Миколи Гоголя шляхом аналізу сучасних наукових парадигм щодо діалогічності у мистецтвознавстві з метою виявлення особливостей їх використання у конкретних вокально-інструментальних композиціях.

Проблемі діалогічності у музичній творчості належну увагу приділяли як вітчизняні, так і зарубіжні науковці. Серед них Н.Александрова, Г.Головінський, М.Давидов, К.Квітка, Л.Кияновська, А.Шонберг та ін.

На межі ХХ–ХХІ століть в українському музикознавстві помітно урізноманітнілась тематика у вивченні національної музичної культури зверненням до проблематики фольклору, духовності, академічної та самодіяльної сфер музичної діяльності. Протягом тривалого часу поле зору в розумінні національного в українській музичній культурі практично обмежувалося точкою перетину народної та професійної творчості. Якщо це було виправдано особливостями періоду її самовизначення, то на даний момент, за визначенням Л.Кияновської, національне все частіше досліджу-

⁴ За дослідженням О.І.Дея, це могло відбутися під час перебування М.Гоголя у Василівці влітку 1848 або 1850 років та у період із 20 квітня до 22 травня 1851 року [1].

ється у діалогічній динаміці "відцентрових" і "доцентрових" тенденцій розвитку музичної культури. Зазначаючи дві різноспрямовані тенденції художнього розвитку регіонів, дослідниця пояснює їх функції наступним чином:

— доцентрова, як така, що спрямована на ствердження неповторних, несумісних сторін національної ментальності у професійному мистецтві, має важливе громадсько-патріотичне значення, сприяє розвитку самосвідомості нації;

— відцентрова, в котрій природно об'єднуються у розмаїтті впливи сусідніх культур, і нові загальноєвропейські стильові віяння, що тяжіє до подолання національної обмеженості і до синтезу культур, до трансформації нових художніх віянь, відкрystalізованих в провідних мистецьких центрах континенту" [2, с. 88–89].

Використання доцентрових та відцентрових тенденцій сприяє розвитку нового простору не лише музичної культури, в якому однією з провідних тенденцій виступає діалогічність, пов'язана з різними сторонами формування художнього задуму будь-якої композиції. У характері діалогу проглядається різна орієнтація складових чинників цього виду національної культури. Назвемо основні вектори цієї орієнтації:

- входження в контекст власної історії;
- залучення культурного простору інших народів;
- взаємодія вокальної та музично-інструментальної природи, ін.

Певною мірою діалогічність можна розглядати і як взаємодію "традицій та новаторства", минулого й сучасного. Тоді сутність новаторства буде виявлятися через будь-яку деканонізацію. Інакше кажучи, за формулюванням Н.Александрової, цю діалогічну тенденцію, як стильову парадигму у творчості українських композиторів 90-х років ХХ ст., можна охарактеризувати як "відношення до старого через належність до сучасного" [3, с. 112]. Зауважимо, що складовими подібної взаємодії традицій і новаторства у різних площинах мистецького буття є триєдність загальнолюдського, національного та індивідуального чинників.

Дещо по-іншому до цієї проблеми відноситься Л.Гумільов, який вивчає єдину реальність, що існує "поза нас і крім нас...". Дослідник називає минуле єдиним, яке дійсно існує. Стосовно ж сьогодення він зауважує, що це "тільки момент, що миттєво стає минулим..., тогочасність існує, і все, що існує, – минулість, оскільки будь-яке звернення зразу ж стає колишнім..." [4, с. 328]. З таким ставленням Л.Гумільова до минулого пов'язана і провідна установка його теорії – ідея пасіонарності, проникнення шляхом оновлення у традиції минулого як єдиної об'єктивної реальності.

На різних етапах розвитку музичного мистецтва його представники по-різному ставилися до проблеми подальших трансформацій фольклорних зразків у нові витвори зазначеного виду мистецтва. Так, А.Шонберг вважав, що "структурно в народних мелодіях не залишається невіршених проблем... В них немає нічого, що потребувало б розгортання" (цит. за: [5, с. 10]). Таким чином, у народній пісні він бачив самодостатню, довершену замкнуту структуру, яка не повинна переноситись у професійний композиторський твір. Відома також його теза про фольклор і професійну музику, що вони "змішуються так само важко, як масло та вода".

Іншої думки щодо використання автентичного фольклору дотримувався К.Квітка, який розглядає дану проблему через поняття "регрес" (з лат. – рух назад у розвитку), що "...може виявитись у вигляді негативної еволюції та створювати нові ще не відомі форми, або бути в асиміляції з чужим, більш низьким типом" [6, с. 19].

Проблеми оновлення традицій та їх деканонізації також є одними з напрямків досліджень діалогічності в культурі і у роботах М.Бахтіна [7]. В його концепції, у зв'язку з природною умовою художньої мови, що завжди виростає з певного соціально-історичного контексту, виділяється діалогічність жанру та стилю.

Зауважимо, що один із досліджуваних зразків пісенного жанру – "Ізсучу я з воску свічку", крім того, що може використовуватись як мініатюра "одноосібно", задуманий автором цих обробок як заключна частина іншого жанру – сюїтного циклу, який базується на трьох українських народних піснях, безпосередньо пов'язаних із фольклористичними здобутками Миколи Гоголя.

З цього приводу, як стверджує М.Арановський [8], жанри "довговічніші" від стилів. Таким чином, вони являють собою "готовий набір одиниць, які звучать" у музиці. Саме тому жанр відкриває можливість руху музичної ідеї від форми до стилю. На думку дослідника, лише у результаті такого діалогу відкривається можливість особистої участі митця в долі культури.

Зазначимо, що, на думку багатьох дослідників сучасного музичного мистецтва, саме камерний жанр мініатюри здатен у найщільнішій концентрованій формі уособити глибинну сутність звукових фарб, яка з другої половини ХХ ст. набирає значення смислової одиниці-фонемі у безмежному різнобарв'ї звукової палітри світу.

При створенні обробки зразка народної пісенної творчості митець певною мірою "дешифрує" нотний текст першоджерела, пізнає його головну художню ідею, деталізує її, обирає необхідні засоби музичної виразності для її здійснення і (у нашому випадку) реалізує її практично не лише у нотному викладі, а й у виконанні. Так, завдяки згаданому

фольклорному ансамблю "Калинонька" Центру студентського дозвілля Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, який об'єднує вокальну групу колективу, інструментальні – "Троїсті музики", ансамбль сопілкарів та інші ансамблі малих форм і у реальному звучанні. Таким чином, нами створюється новий продукт друкованої [матеріальної] (у вигляді партитури) та виконавської [аудіальної] (реальне озвучення) художньо-творчої діяльності – твір музично-виконавського мистецтва як складного матеріального утворення.

Яскравими зразками в ракурсі згаданої діалогічності в обробках українських народних пісень з репертуару Миколи Гоголя, а також розширення та збагачення національної музичної палітри особливо у тембрально-сонорній площині є обробки ліричної пісні "Ізсучу я з воску свічку" та жартівливої весільної пісні "Чи се ж тії чоботи, що зять дав".

Як уже зазначалося, слова та мелодії перейнятих письменником українських пісень були опубліковані у журналі "Народна творчість та етнографія" №4 за 1984 рік та монографії О.І.Дея "Народні пісні в записах Миколи Гоголя". Зараз, разом із досліджуваними та іншими обробками пісень з репертуару М.В.Гоголя, зазначені нотні тексти-запозичення готуються автором даного дослідження до перевидання.

На жаль, словесний об'єм кожної із опублікованих пісень складає лише один куплет, причому у нотному еквіваленті це від 6-ти до 13-ти тактів музичного тексту. Лише при аналізі структури більшості цих пісенних композицій бачимо, що це, по-перше, досить давній пласт вітчизняного музичного фольклору, по-друге, він достатньо нетрадиційний для сприйняття сучасним слухачем, адаптованим переважно до так званих "квадратних" восьмитактових побудов, які подекуди при повторенні приспіву створюють дванадцятитактові музичні конструкції.

Зрозуміло, що у такому акапельному викладенні "одноосібно" з естради ці зразки давньої української пісенності не зможуть адекватно сприйматися слухачем. Тому ми вирішили не лише адаптувати ці мелодії до сприйняття шляхом розширення об'єму музичних побудов, а й завдяки створенню додаткових векторів діалогічності у названих композицій шляхом поєднання:

- загальновокального та інструментального компонентів;
- вокально-монодичного соло з акомпануючим хоровим звучанням, ансамблевого співу *a cappella* із супроводом "Троїстих музик";
- інструментально-мелодичного діалогу на фоні інструментально-хорового акомпанементу при викладенні першого куплету обробки ліричної пісні "Ізсучу я з воску свічку";

- діалогу партій сопрано та чоловічих голосів у вступі та у вокальних інтермедіях обробки української народної пісні "Чи се ж тіі чоботи, що зять дав".

Таким чином, у досліджуваних обробках українських народних пісень застосовується ціла палітра різноманітного діалогічно викладеного і відтвореного ансамблем "Калинонька" музичного матеріалу.

При створенні художніх образів досліджуваних обробок українських народних пісень важливе місце займає і діалогічність динамічної співнапруги у вимовленні структурно-смыслових співвідношень, яку професор М.Давидов зазначає як *горизонтальну перспективу* [9, с. 13]. Так, ця динамічна співнапруга у вимовленні структурно-смыслових співвідношень чи не найважливіша у вокальному вступі та різноманітних вокальних "програшах" обробки української народної пісні з репертуару Миколи Гоголя "Чи се ж тіі чоботи, що зять дав".

Одним із варіантів такого викладу є лише діалог учасників вокальної складової партитури цієї обробки жартівливої української пісні. При цьому в одних випадках діалог вокально-ансамблевої групи звучить *a cappella* і становить у таких випадках доміанту твору. Для прикладу, при підтримці середніх голосів гурту, зазначимо наступні такти музичної композиції (у подальшому тт.) 7–12 та 112–114, де перші сопрано, при зростанні динамічної співнапруги, створюють відповідно запитання: "чоботи, чи се тіі?", "ті, що зять дав?"; на що чоловіки, при підтримці середніх голосів гурту та послабленні у вимовленні динамічної співнапруги, їм відповідають – "ті, що зять дав, чоботи".

В інших випадках аналогічний вокально-ансамблевий діалог відбувається на другому плані композиції разом із супроводом інструментального ансамблю, що слугує фоном для баритонового соло. Так, у заспівах перших трьох куплетів цієї обробки, на тлі вокальних питань I-х сопрано: "чоботи, чи се тіі?" (тт. 13–18, 29–34, 44–49) або їх видозмінених запитів у заспівах наступних куплетів: "чоботи, ті що зять дав?" (тт. 62–67, 80–85, 94–99), при підтримці партій II-их сопрано та альтів, чоловіки незмінно відповідають: "ті, що зять дав, чоботи".

Зауважимо, що ще й структура музичних програшів зазначеної обробки жартівливої пісні досить нестабільна (зустрічаються інструментальні програші на 2 такти та вокальні інтермедії на 3, 4 та 6 тактів); а при виконанні куплетів пісні, на фоні цього "акомпануючого" вокально-ансамблевого діалогу відбувається поліфонічне викладення партії соліста з іншим словесно-емоційним навантаженням. Усе це у свою чергу створює додаткову вокальну діалогічність "особистості та суспільства". Таким чином, у всіх заспівах обробки створюється враження вокального "непоро-

зуміння", а у приспівах цих куплетів завдяки гомофонно-гармонічному викладенню музичного матеріалу соліста та інших учасників колективу утворюється ефект "вокально-інструментального консенсусу". Все це, в свою чергу, створює додатковий вимір музичної експресії.

Відомо, що музичний фольклор є специфічною галуззю духовної культури. Він інтегрує найсуттєвіші риси, почуття, енергетику нації, є об'єднуючим, узагальнюючим фоном душі народу, найбільш чутливим виразником людських переживань, що реагує на будь-які зміни у житті суспільства. А особливо через діалогічність вербальної семантики та музично-інструментальної інтонації.

Отже, переважно завдяки поліфонічному поєднанню вокальних партій соліста та вокального ансамблю у заспівах жартівливої обробки а також гомофонно-гармонічній фактурі вокального приспіву досягається певна строкатість музичної композиції. Разом з тим це пожвавлює жартівливість і діалогічність твору через постійну модифікацію чергування зон "стабільності" та "нестабільності", двоплановості перспективи за рахунок різких змін цих вокально-фактурних сегментів, а також багатоплановості вокальних та вокально-інструментальних фрагментів і непередбачуваності закінчення музичної композиції.

В інших випадках у діалогах обробки пісні "Чи се ж тії чоботи, що зять дав" задіяні вокальна та інструментальна групи ансамблю. Зазначену загальноколективну діалогічність зустрічаємо у тт. 25–28, 56–61 та 74–79. У цих перших чотирьох тактах, на фоні інструментального супроводу, застосовується один із найменших за масштабом репризний діалог перших сопрано та чоловічих голосів:

– Чоботи?

– Ті, що зять дав...

Дещо відмінний вокальний діалог "особистості та суспільства" на фоні інструментального супроводу відбувається у другому (словесному) куплеті обробки української народної пісні "Ізсучу я з воску свічку" (тт. 21–32). Лише тут, у останньому другому куплеті, на фоні вокально-ансамблевого супроводу – "колективного гомофонно-гармонічного міркування про людське існування" на слова "дум-м-м, дум-м-м..." – сопранове соло розкриває свої глибинні інтимні почуття до коханого "миленького".

Третю групу діалогічності складають перегукування інструментального складу колективу. У свою чергу, цей компонент діалогічності можна поділити на дві підгрупи: діалог інструментів-соло та різнометровий діалог у вокально-інструментальному супроводі.

Вичерпним прикладом інструментальної діалогічності першої підгрупи слугують тт. 7–10 в обробці ліричної пісні "Ізсучу я з воску свічку". Тут на

однотактову репліку-запитання скрипки звучить мотив-відповідь баяна, що в цілому відтворює початкову музичну фразу першого куплета, а далі, у наступній фразі, ці інструменти дуетом у сексту розпочинають двотактову мелодичну побудову, щоб її закінчити октавним унісоном. Використання ж підголоскової поліфонії у репліці сопілки (т. 10) сприяє затвердженню "загальної узгодженості" заспіву першого куплета.

Яскравим прикладом діалогічності поєднання танцювального та наспівного елементів є інструментальний вступ до обробки української народної пісні "Чи се ж тії чоботи, що зять дав". Через діалогічність метро-ритмічного супроводу акомпануючої групи та акустично-просторову імітацію награвання партії сопілки увага слухача вводиться в атмосферу народного гуляння. Тут, на фоні акомпанементу (з чітко вираженою танцювальною ритмікою), проглядаються елементи наспівності мелодії (партії баяна й цимбалів) та імпровізаційної свободи партії сопілки в манері народного виконавства, що базується на яскравих народно-інтонаційних джерелах.

Таким чином, обробки українських народних пісень "Ізсучу я з воску свічку" та "Чи се ж тії чоботи, що зять дав", що створенні за "перейнятими" зразками пісень "М.В.Гоголем від К.І.Ходаревської, в записах сестер Н.С. та В.С.Аксакових", включають: по-перше, автентичні фольклорні мелодії та слова, які виконував Микола Васильович; і по-друге, те, що дає у наш час розвиток науки, філософії, мистецтва та ін. Насправді, далеко не все, що створено людством, зберегло свою актуальність і практичне застосування. Але все, що усвідомлюється як цінність, зберігається, перероблюється і утворює глибокий пласт національних культурних традицій.

На нашу думку, сутність і значення традиції у культурологічному розвитку суспільства полягає у нерозривній єдності нового і старого, у збереженні, оновленні та творчому використанні всього арсеналу цінностей, отриманих від попередніх поколінь; через науку, книгу, вокально-інструментальну інтонацію якомога ширшого залучення до цих надбань людей сучасної епохи.

Отже, досліджувані обробки українських народних пісень із репертуару Миколи Гоголя є прикладом діалогічної взаємодії "традицій та новаторства", "особистості та суспільства", "фольклорного та професійного", минулого та сучасного, танцювального та пісенного, жанру та стилю, двоплановості перспективи розвитку музичного матеріалу як контрастного в плані вокально-фактурних сегментів, а також вокальних та вокально-інструментальних епізодів.

Завдяки застосуванню різноманітних вокально-інструментальних засобів і тембрів музичного мовлення, розмаїттю динамічних фарб, специ-

фічних звукообразальних прийомів констатуємо певну типізацію "діалогів":

- у вокальній сфері – у межах хору або хору та соліста;
- у невербальній сфері – інтонації "питання-відповіді" різноманітних музично-інструментальних тембрів;
- послідовної або одночасної діалогічності інструментальної та вокальної партій.

Зазначені обробки є не лише точкою перетину народної та професійної музичної творчості, прикладом розширення та збагачення національної музичної палітри саме в тембрально-сонорній площині, але й показником сучасних тенденцій розвитку музичної культури, за Л.Кияновською, – прикладом діалогічної динаміки паралельного піднесення "відцентрових" і "доцентрових" тенденцій художнього розвитку регіонів. Таким чином, через подібне входження в контекст власної історії це не лише сприяє розвитку самосвідомості нації, а й налагоджує певний синтез культур і трансформацію нових художніх віянь, відкрystalізованих у провідних світових мистецьких центрах.

Література

1. Народні пісні в записах Миколи Гоголя / Упоряд., післямова і приміт. О.І.Дея. (Укр. нар. пісні в записах письменників.) – К.: Муз. Україна, 1985. – 202 с., нот.
2. Кияновська Л. Деякі аспекти стильового аналізу регіональних музичних культур (на прикладі Галичини) // SYNTAGMATION: Збірка наук. статей на пошану докт. мистецтвознав., проф. Стефанії Павлишин. – Львів, 2000. – С. 87–99.
3. Александрова Н.Г. Діалогічність як стильова парадигма в творчості українських композиторів 90-х років // Культурологічна трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні: Зб. наукових праць. – К.: Наук. світ, 1998. – С. 109–118.
4. Гумилёв Л. Этногенезис и биосфера Земли / Под ред. В.С.Жекулина. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. – 496 с.
5. Головинский Г. Композитор и фольклор. – М.: Музыка, 1981. – 51 с.
6. Квитка К. Избранные труды: В 2 т. / Сост. и коммент. В.Л.Гошовского. – Т. 2. – М.: Сов. композитор, 1973. – 424 с.
7. Бахтин М. Из истории советской эстетики и теории искусства. / Эстетика словесного творчества: Сб. избр. трудов / Примеч. С.С.Аверинцева, С.Г.Бочарова. – М.: Искусство, 1979. – 423 с., 1 л. портр.
8. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: Сб. ст. – Вып. 6. – М.: Музыка, 1987. – С. 5–44
9. Давидов М. Наукова термінологія в музичній педагогіці // Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть: Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. 25 березня 2009 р. – Дрогобич: П'світ, 2009. – С. 3–25.