

УДК 78.071.1(477)«19/20»

Л.М. Білозуб

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА МОВА УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ-ХХІ СТ.

Сучасна національна музична стилістика об'єднує зображальними засобами фольклорно-самодіяльну, академічну та професійну естрадну музику. Для неї особливо важлива культура музичної мови з її ідейно-патріотичної змістовністю та поетикою, розмаїттям мелодико-інтонаційних й ладо-гармонічних зворотів, метро-ритмічними й фактурними особливостями, спільними для композиторської і музично-виконавської діяльності. На її становлення вплинула специфіка філософсько-мистецького світосприйняття, стереотипи українського музичного фольклору, стилістика західноєвропейської й української духовно-церковної музики – Київського розспіву, кантів, псалмів Божественної літургії тощо.

Незважаючи на те, що національні особливості музичної мови, її значущість у духовному житті українського народу були в центрі уваги українських мислителів минулого та сучасного (Д.Антоновича, А.Іваницького, О.Козаренка, І.Ляшенка, І.Франка та ін.), вона залишається однією з яскравих і водночас малодосліджених сторінок української музичної історії. Тому метою статті є визначення особливостей національної музичної мови українських композиторів ХХ-ХХІ ст.

Вагомим внеском у дослідження проблеми національної музичної мови і національної ментальності в музикознавчому аспекті стала праця О.Козаренка «Феномен української національної музичної мови». Домінантою для конструювання сучасної музики є проблема композиторсько-стильової індивідуальності. Арсенал сучасної композиційності є розмаїтим, художньо-естетичні можливості справді безмежними, ставлячи композитора перед ситуацією вибору. На думку О.Козаренка, суттєвим моментом є те, що використання стилістики постмодерну дає можливість митцям не лише пізнати специфічні закономірності національного музично-історичного процесу, але й бути причетними до сучасної світової музичної практики з її полістилістичністю [6; 10].

Сучасна професійна музика є довершеною конструкцією з властивими їй взаємозв'язками й функціональними взаємозалежностями, призначеними для реалізації ціннісних орієнтацій й зорієнтованими на підсвідомість, уявлення, настроїв і почуттів слухачів.

Мову музичного мистецтва правомірно розглядати як процес і результат колективної творчості багатьох поколінь композиторів. Сучасний російський мистецтвознавець Ю.Холопов стверджує, що протягом минулого століття відбулися якісні зміни не лише у змісті музичної творчості, але й у критеріях сприйняття музичної краси й цінності, в цілому у психології людини [9]. Відтак музика постає своєрідним дзеркалом, яке демонструє цю еволюцію своєю невербальною, звуко-почуттєвою мовою [8].

Внутрішня спорідненість мовної та вокальної (музичної) інтонації, за Б.Асаф'євим, зумовлена опосередковано синкретизмом первісного мистецтва: безпосередньою єдністю рухів тіла, слова і музики у трудовому процесі й обрядових дійствах. Розглядаючи інтонацію як явище тонової напруги й результат тонового зусилля інтелекту, дослідник вважає її процесом, адекватним безперервності мислення, супроводжуваного своєрідним розумовим диханням і ритмом, «мисленим інтонуванням» [6; 365].

За концептуальним судженням А.Іваницького, на ранніх етапах історії людського суспільства мовна інтонація фактично ототожнювалася з музичною [4; 39]. Й лише значно пізніше актуалізувалося значення музично-інтонаційного синкретизму з наявністю уявлень «співану» поезію та «казану» пісню й навіть «співомовлення» стосовно прамузичної культури архаїчних спільнот [4; 40].

Дотримання тяглої культурно-історичної традиції сучасними композиторами означає звернення до культурної спадщини минулого, зокрема, використання елементів тематизму й музичної стилістики відомих композиторів минулого. Це має сприяти глибшому розкриттю теми й фіксації естетичних критеріїв сприйняття твору, підсиленню його емоційно-смыслового впливу на свідомість слухача. Типовим прикладом звернення до музичної традиції минулого може слугувати Камерна симфонія № 7 для скрипки з оркестром Є.Станковича.

Вже перший твір Є.Станковича «Сонатина на фортепіано» (1966 р.) засвідчив схильність молодого автора до симфонічної музики й окреслив його естетичні переконання: митець прагнув акумулювати найважливіші композиторські здобутки попередніх епох та різних національних шкіл в органічному зв'язку з українськими музично-культурними традиціями. Музичній мові Є.Станковича внутрішньо притаманні висока драматичність, боріння контрастних образно-емоційних «полюсів»: страждання й радості, мажорність народних пісенно-танцювальних мотивів й суворість церковних наспівів, спокійна задумка й раптовий вибух енергії.

Героїко-історичний балет Є.Станковича «Ольга», присвячений 1500-річчю Києва та «Прометей» піднесли національну хореографічну культуру на якісно новий рівень, відкривши шлях до утвердження симфонічного балету. 24-й сезон Київського муніципального академічного театру опери та балету для дітей та юнацтва розпочався балетом Є.Станковича «Майська ніч» в оригінальній постановці А.Рубіної.

Музична мова В.Губаренка (1934-2000 рр.) формувалася у напрямі адаптації українського національного мелосу до сучасних мовних контекстів і збагатила українську музику новими для неї жанрами, сюжетами, образами. У симфонічній поемі «Пам'яті Т.Шевченка» ор. 3 (1962 р.) В.Губаренко реалізує концепцію монументального плану на основі закличного звороту «Заповіту» й вступного мотиву української народної пісні «Ой, у полі могила». Динамічно подаючи антиномію героїчних й скорботно-закличних інтонацій, композитор технічно інтегрує їх у гімнічному контрапункті в репризі. На думку І.Драч, мистецька методика В.Губаренка дозволила створити переконливий образ поета у його музичній реалістичності. У своїй композиторській творчості митець, окрім традиційної техніки, використовує елементи алеаторики, сонористики, полігармонії й політональності, ладогармонічної модальності, створюючи оригінальну музичну мову [2].

Вже Кантаті «Весна», як і іншим раннім творам М.Скорика, притаманні національному стилю «фольклорні звороти» піддаються досить помітному оновленню. Разом із тим, чи не найголовнішим завданням композитора у кантаті «Весна» бачиться пошук вишуканої, виразної гармонії, багатого гармонічного розвитку. Неможливо також не помітити, що формування гармонічного стилю «Весни» відбувалося, в першу чергу, шляхом пошуку можливостей оновлення традиційної гармонії.

Набір виражальних засобів у музично-авангардових композиціях М.Скорика характерний полістилічністю (бароковою й джазовою імпровізаціями, ліричною мелодійністю широкого дихання й дотепною коломийковістю), в єдиній музичній тканині, позначеній ідейним синтезом неоромантизму та неореалізму. Його композиторська творчість просякнута ідеєю органічного зв'язку традиційного національного й постмодерністського сучасного, семантики медитативного та ігрового в музичному мистецтві [5; 15].

Своїм Третім фортепіанним концертом М.Скорик підніс національну музичну мову до рівня граничної випуклості, семантичної конкретності вираження й прозорої фабульної виразності змістовно-образних конструкцій. М.Скорик, як музично вагома постать і громадський діяч, сприяв постановці протягом тривалого часу забутих українських оперних творів: «На русалчин великдень» М.Леонтовича, «Купало» А.Вахнянина й «Роксоляни» Д.Січинського [6].

У музиці Лесі Дичко звучать голоси її давніх предків з Полтавщини: музикантів, художників, народних умільців із писанкарства, різьблення та вишивки. Л.Дичко як

композитор-живописець тонко відчуває колір, переносить у музичні партитури красу архітектурних споруд й не випадково здається, що їй під силу озвучити будь-який орнамент. Опери Л. Дичко «Золотослов» (1994 р.), «Різдвяне дійство» (1998 р.) переносять нас у сиву давнину. Кантата «Калина червона» на слова народних пісень XVI-XVII ст. стала символом втілення у музиці патріотичної ідеї. Композитор знаходить блискуче темброве рішення за допомогою незвичного зіставлення музичних інструментів, сумарно викликаючи асоціації з експресивним виконавством на бандурі.

«Concerto misterioso» Л. Грабовського, «Чотири українські народні пісні» для голосу і симфонічного оркестру, музика до кінофільму «Криниця для спраглих» з «етюдом» для глиняних горщиків, глибоко закорінені у старовинний фольклор як потужне джерело, сприяюче успішній автентизації музичного мовлення [11; 13]. Композитор семантично активізує сонор звичної узагальнено-національної лексеми застосуванням нової артикуляції (нетрадиційних звуковидобування й тембрального вирішення), використанням незвичного контексту, що виникає у процесі «розщеплення» звукового простору на кілька площин, у гетерофонічному переплетінні-суміщенні пульсуючих інтонаційних ядер [6].

Високим рівнем сходження-заглиблення у сутність етнохарактерного джерела позначена й фольк-опера Є. Станковича «Коли цвіте папороть» (лібр. О. Стельмашенка, 1979 р.), де поряд із вражаючими своїм діонісійством сценами купальського свята (подібно до музичної манери І. Стравінського) спостерігаємо невелику обробку української народної пісні «Ой, глибокий колодязю» для голосу й інструментального ансамблю, позначений якісно національно-музичною само ідентифікацією [6].

Зазначені музичні стереотипи цього композитора детермінуються панзнаковим полем національної музичної мови, споріднено з музично-мовленнєвими кодами Б. Лятошинського, В. Сильвестрова та М. Скорика. Творам останнього притаманне «нарощування» національних стереотипів на другому рівні артикуляції музичної мови, тобто на рівні композиторської творчості.

Композиторській творчості В. Сильвестрова внутрішньо притаманні майстерне конструювання сучасної музичної мови композитора як цілісної знакової системи. Як правильно спостерегла М. Нестьєва, для Сильвестрова не таким важливим було «добути нові звучності..., понад усе його цікавили не фонемі, а створення внутрішнього змістового ряду й філософська інтерпретація музичного тексту...» [7]. Митець актуалізує традиційну включеність феномену національної музичної мови у світові музично-семіологічні процеси. В. Сильвестров за своєю творчою манерою уникає безпосередніх цитувань народного мелосу – духовно звичними йому є алюзії, щодо інтонацій думи (пісня «Прощай, світе, прощай, земле» з «Тихих пісень» для баритону (сопрано) і фортепіано (1974-1976 рр.) й Кантата (сл. Т. Шевченка, 1977 р.). Музичній мові В. Сильвестрова властиві принципове заперечення ентропії музичної тканини й вимогливе ставлення до музичного тексту на принципах симетрії, мелодизму й фонічної довершеності.

«Алюзії на українську народну тему «Як поїхав чумак» дніпропетровського композитора В. Мартинюк складаються з 11 варіацій на старовинні чумацькі пісні, записані етнографом Л. Кандибою у с. Чкаловка Криворізького р-ну Дніпропетровської обл. у виконанні фольклорного ансамблю «Інгульчанка». Зазначені музичні перлини привабили фантазію композитора широкими можливостями сольного чоловічого співу з високоякісними текстами автентичних чумацьких пісень XVII ст. і вишуканою наспівністю [3; 15]. Відтак композиторці вдалося реалізувати можливості народної пісні з властивими їй кантиленно-пісенною мелодикою широкого діапазону, помірністю темпу й мінорністю колориту на грані переливання його у трагізм. Слід зазначити, що звертаючись до українського фольклору, для В. Мартинюк раніше не був характерним метод цитування; на цей же раз за основу взято автентичний зразок фольклору [12; 5-6].

Глибокою зацікавленістю українським музичним фольклором позначилася творчість талановитого донецького композитора й педагога, Заслуженого діяча мистецтв України

О. Некрасова. Його авторству належить чимало оригінальних оркестрових, інструментальних, вокальних та хорових композицій, заглиблених в український пісенний фольклор. З-поміж музичних творів для дітей виокремлюються своєю зворушливістю фольклорний диптих «Кізоочки» для хорового виконання на теми дитячих українських народних пісень із Поділля, фольклорні імпровізації на теми жартівливих українських народних пісень («Западався журавель», «Веселі мухи», «Козуню-любуню») для мішаного хору. Музично довершеними є композиції на слова Лесі Українки «На зеленому горбочку» для дитячого хору або вокального ансамблю у супроводі фортепіано та «Вже сонечко в море сіда» для дитячого хору без супроводу (1977 р.). Тут композитор не використовує національного фольклорного матеріалу, але він простежується у багатьох моментах: гармонічних зворотах, ритміці тощо. Ефект «попередження» спостерігається у багатьох дитячих творах митця. Так, наприклад, твір «Іди, іди, дощику» – моторний, грайливий, заснований на динамічно-стрімкому охопленні діапазону – служить ніби відправною точкою для твору «Ой скок коток» та «Бом-дзень» [10].

Гротескна хорова композиція «Бом-дзень» вражає музично-ігровими ефектами й майстерною імітацією сміху, дзвону, «шуму натовпу» тощо. Реалізація такої техніки музичного зображення можливе лише при хоровому виконанні з високою професійною підготовкою, поєднаною з майстерною театралізованістю. Постановка такого твору потребує також високопрофесійної режисури, майстерної побудови мікромізансцен, належного звуковедення й володіння мовною інтонацією.

Глибоко закоріненою у музичний фольклор характеризуються симфонічні твори О. Некрасова: «Гуцульська рапсодія» (1980 р.) й сюїта «Ілюстрації до народних казок» (1982 р.) – для оркестру народних інструментів, «Карпатська сюїта» й «Гуцульська сюїта» – для фортепіано. У композиціях Фольклорної сюїти № 1 спостерігається чітке розмежування образних сфер та конкретизації тематизму.

Таким чином, національна самобутня творчість українських композиторів ХХ-ХХІ ст. є вагомим внеском в історію вітчизняного музичного мистецтва. Її високий професіоналізм зумовлюється досконалістю музичного мислення, особливостями музичної мови як засобу реалізації художньої виразності й широкого діапазону музичних інтонацій. Стереотипи сприйняття музичного фольклору теж відіграють значущу роль у збагаченні музичної мови українських композиторів. Сучасний рівень розвитку національної музичної мови є свідченням традиційної тяглості українського культурно-мистецького процесу. Тому у подальшому є правомірним поглиблене вивчення стереотипів сприйняття музичного фольклору.

Джерельні приписи

1. Асаф'єв Б.Н. Музыкальная форма как процесс / Б.Н. Асаф'єв. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Драч С. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В.С. Губаренка): автореф. дис... д-ра мистецтв.: спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / С. Драч. – К., 2005. – 33 с.
3. Здоренко О.Ю. Музичний фольклор Дніпропетровщини і його значення у вихованні музикознавців і композиторів у Дніпропетровському державному музичному училищі ім. М.І. Глінки / О.Здоренко // Всеукр. наук.-практ. конф. «Українська і світова музична культура: минуле, сьогодення, сучасність». – Дніпропетровськ, 2001. – С. 15-16.
4. Іваницький А.І. Українська музична фольклористика (методологія і методика): Навч. пос. / А.Іваницький. – К.: Заповіт, 1997. – 106 с.
5. Калашник М.П. Музичний тезаурус: специфіка, властивості, форми існування (на прикладі композиторської творчості): автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / М.П. Калашник; НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. – К., 2010. – 30 с.

6. Козаренко О. Національна музична мова в контексті постмодернізму / О.Козаренко // Наук. зап. Серія «Мистецтвознавство». – Тернопіль, 1999. – № 1. – С. 9-16.
7. Нестьева М. Творчество Валентина Сильвестрова / М.Нестьева // Композиторы союзных республик. – М.: Сов. композитор, 1983. – Вып. 4. – С. 79-121.
8. Холопов Ю. Музыка: числа и красота // Компьютерра. – 2000. – № 45/46. – С. 38-39.
9. Холопов Ю.Н. О сущности музыки // Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. – М., 2004. – С. 6-17.
10. Шадурський О.С. Фольклорні джерела та їх використання в музиці Олександра Некрасова для дітей / О.С. Шадурський // Композитор Олександр Некрасов: Зб. ст. / Нац. спілка композиторів України та ін.; Упоряд., заг. ред., авт. вступ. ст. та комент. Т.В. Тукова. – Донецьк: Юго-Восток, 2007. – С. 142-151.
11. Шахназарова Н. Современность как традиция / Н.Шахназарова // Музыкальная академия. – 1997. – № 2. – С. 3-14.
12. Шитова С.А. Дніпропетровська композиторська школа на сучасному етапі розвитку: основні творчі устремління // Електр. ресурс: <http://www.nbuv.gov.ua>.

Резюме

Розкриваються особливості музичної мови українських композиторів ХХ-ХХІ ст. як засобу реалізації художньої виразності й широкого діапазону музичних інтонацій.

Ключові слова: музичне мистецтво, музична мова, композитор, музичне мислення, професіоналізм, музичний фольклор, художня виразність, музична інтонація.

Summary

Bilozub L. The national musical language of the Ukrainian composers in the XX-XXI centuries

The article reveals the features of the musical language of the Ukrainian composers of the XXth-XXIth centuries as a means of the artistic expression and the implementation of the wide range of the musical intonations.

Key words: music art, musical language, composer, national musical style, musical thinking, professionalism, folk music, artistic expression, musical intonation.

Аннотация

Раскрываются особенности музыкального языка украинских композиторов ХХ-ХХІ ст. как средства реализации художественной выразительности и широкого диапазона музыкальных интонаций.

Ключевые слова: музыкальное искусство, музыкальный язык, композитор, музыкальное мышление, профессионализм, музыкальный фольклор, художественная выразительность, музыкальная интонация.