

ський за змістом та драматичний за драматургічним вирішенням творком композитора під назвою «*Dictum*», дослідниця вдається до використання такого ефективного засобу, як рефлексія. У цьому разі короткі вставки-рефлексії, що подаються в ході аналітичного розгляду, виконують, так би мовити, «скеровуючу» функцію, допомагаючи увазі реципієнта рухатися у вказаному авторкою напрямі (див. останні абзаци на с. 171 та 182). А дві «підсумовуючі» рефлексії, виділені в окремі підрозділи [8, с. 200 та 201], узагалі резюмують попередній виклад, відіграючи роль своєрідних «запитальної гіпотези» [8, с. 200–201] та «утверджуючої пропозиції» [8, с. 201].

Таким чином, виходячи зі сказаного, можемо констатувати, що використання принципу рефлексії в музикознавчих дослідженнях, як правило, приводить до переривання чи припинення лінійного процесу конституювання значень як суб'єктом дослідження, так і реципієнтом наукового тексту. Цей принцип логічно виводить нас у гіпертекстовий вимір. Він полягає в застосуванні такої форми організації текстового матеріалу, при якій його одиниці імплікуються й осмислюються не в лінійній послідовності, а як система вказаних можливих переходів чи логічних зв'язків між ними. Такі зв'язки виникають завдяки використанню мережевої побудови тексту в поєднанні з інтертекстовими відсиланнями самої рефлексії. Результатом такої рецепції є варіантність кінцевого результату прочитання наукового тексту, яка зумовлюється іншим у кожному конкретному випадку й залежним від культурної компетенції та культурного досвіду реципієнта формуванням конкретного лінійного тексту.

1. Тумаларьян В.М. Рефлексия культурная // Культурология. XX век. Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – С. 379–381.
2. Сюта Б. Интертекстуальність та проблеми стилю і форми в українській музиці постмодернізму // Студії мистецтвознавчі. – К.: Видавництво ІМФЕ, 2003. – Вип. 2: Театр. Музика. Кіно. – С. 13–19.
3. Сюта Б. О. Текстові взаємодії та організація художньої цілісності в сучасній музиці // Музичне мистецтво і культура. – Одеса: Друк, 2003. – Вип. 4. – Кн. 1. – С. 66–79.
4. Сюта Б. Особливості позамузичних чинників організації художньої цілісності в музичних текстах кінця ХХ ст. // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2005. – Вип. VIII. – С. 63–72.
5. Сюта Б. Музична творчість 1970-х – 1990-х років: параметри художньої цілісності. – К.: Грамота, 2006.
6. Genette G. Palimpsestes: Le littérature au second degré. – Paris, 1982.
7. Мелик-Пашаева К.Л. Творчество О. Мессинана. – М.: Музыка, 1987.
8. Зинькевич Е. Симфонические гиперболические: О музыке Евгения Станковича. – Сумы, 1997.

Ольга КУШНІРУК

кандидат мистецтвознавства

РЕФЛЕКСІЯ НАЦІОНАЛЬНОГО В МУЗИЧНОМУ ДИСКУРСІ

*Література, слово формують націю,
а національність є важливим фактором художньої творчості*
А. Кримський, «Лекція про культурний розвиток і національний рух на Галичині», 1890

У «модерністському» уявленні про націю саме націоналізм створює національну ідентичність
Ентоні Д. Сміт, «Національна ідентичність», 1991

Запропонована тема певним чином є дискусійною і відтак не претендує на остаточність у своєму вирішенні. Звернення до неї було зумовлене низкою об'єктивних та суб'єктивних обставин. По-перше, праця автора над статтями до Української Музичної Енциклопедії – третім томом видання відділу музикознавства ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАНУ (1-й том

опубліковано 2006 року), зокрема над гаслами «Стиль в музиці», «Націоналізм в музиці». Щодо останнього, то виникали тривалі дискусії загалі про доцільність його введення, на той час активно пропонувалось лише обмежитись гаслом «Національний стиль». По-друге, мали місце й мої особисті наукові інтереси щодо студіювання стильових процесів в українській музиці ХХ ст. По-третє, і найголовніше, це – намагання реабілітувати категорію «націоналізму в музиці», надавши їй належне місце в категоріальному апараті стильової ієрархії.

З погляду світової, європейської науки термін активно побутує, починаючи ще від критичних статей Р. Шумана і аж до сьогодні (зокрема, закріплений в енциклопедичних виданнях «International Encyclopedia of Music and Musicians», ed. O. Thompson, NY, 1946; «Grove Music Online», ed. L. Macy, accessed 8 December 2005, [http:// www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com)).

На жаль, у вітчизняному музикознавстві історія його побутування не була сприятливою. Вперше запроваджений С. Людкевичем [1, с. 35–53] (стаття «Націоналізм в музиці», опублікована 1905 р. в «Артистичному віснику»), в подальшому розвитку науки він, у зв'язку з політичними обставинами (відсутність державності України) й ідеологічними настановами радянської імперії, був підданий остракізму, з доданням епітету «буржуазний» набрав значення найбільшої лайки стосовно художньої творчості.

Водночас естетична наука не могла оминувати того, що реально звучало в музиці, – проявів т. зв. *Folksggeist*, національної душі народу. Для осмислення сутності цих глибинних джерел було взято на озброєння терміни-замінники, як-от «національний стиль» (З. Лісса, М. Михайлов, Н. Горюхіна, С. Тишко), «національна характерність», «національна своєрідність» (І. Ляшенко), «національне» (Н. Шахназарова), «національна специфіка» (І. Нестєв). Навіть обидві прогресивні новаторські дисертації О. Козаченка, безпосередньо присвячені даній проблематиці, оперували завуальованою категорією «національна музична мова». Додувається сюди ж і «народність» (у трактуванні І. Ляшенка її критеріями є правдивість і передова ідейність змісту музики [2, с. 39])¹. У добу п'ятирічок і звітування до кожного з'їзду КПРС це справді був робочий термін радянського мистецтвознавства. У сучасних умовах ситуації постмодернізму, погодьмося, він не працює.

Дефініцію музичного націоналізму вперше в українському музикознавстві дав С. Людкевич: «Це – різnorodна форма вираження того самого духовного змісту, тих самих людських ідей та змагань... Музика мусіла бути зі своїх починів і весь час творчого розвитку національна, т. е. залежна і відповідаюча племенним прикметам тої народної сфери, з якої вийшла, а яка витворилась серед певних географічно-історичних чи інших умов» [1, с. 35], причому композитор наголошував на обережності в судженнях про чистоту національного стилу мистецтва та важливості засвоєння і національних здобутків для розвою власного.

На мою думку, термін «націоналізм» може стати самією робочою категорією, яка працюватиме тривало, власне, для розкриття всіх аспектів художнього прояву ментальності нації, у конкретному випадку – української. Пропоную вважати націоналізм за садничою стилізованою категорією, музичним пан-стилем, куди б долучалися ментальний (образно-художнє наповнення, зміст) та практичний (національна музична мова) компоненти. Сюди ж слід додати і чотири рівні прояву націоналізму в музиці, визначені Артуром Фарвеллом (Arthur Farwell):

1) народна пісня. Саме з цього рівня слід розпочинати усіляке вивчення, оскільки звідси

¹ Порівняймо із композиторським тлумаченням 1925 р. К. Шимановського: «Народність – найглибші первісні риси даної нації у сфері естетичних вражень». І далі він закликає колег «звільнитись від впливу явної екзотики, прислухатись до вічного пульсуючого серця нації і відтворити у формі загальнорозумілого художнього творіння те, що проявляється у народі як самостійна творча сила» (Шимановский К. Проблема «народности» в современной музыке // Шимановский К. Избранные статьи и письма. – Ленинград, 1963. – С. 50–55). Подібним було ставлення до фольклору М. де Фаль: «Я проти музики, яка базується на справжніх фольклорних джерелах... Необхідно виходити з живих природних витоків і використовувати звучання і ритми в їхній сутності, а не в їх зовнішньому прояві» (цит. за кн.: Головинский Г. Композитор и фольклор. – М., 1981. – С. 90).

найлегше спізнати емоційний світ нації (народна пісня ліне із серця, спонтанно). Ментальний світ спостерігаємо через форму, архітектоніку, складніші компоненти;

2) музичний твір на основі народних пісень. Подібно до початкового горівня, національне виражене тут також дуже яскраво завдяки експансії емоційного характеру та гавинах ідентичності композиторської думки щодо засобів та прийомів розвитку. За приклад Фарвелл бере Е. Гріга;

3) музичний твір без цитування народних мелодій, протезаснований на музичному матеріалі, що більш-менш відбиває характер народних пісень своєї нації (віденські класики);

4) творикомпозиторів, що жодного разу не були відлунням своєї нації, але їхній музиці присутній «*der Volksgeist*» (І. Стравинський, О. Скрябін, Я. Сібеліус, Е. Мак-Дауелл) [3, с. 1234–1239]².

Як помітно, важливим моментом у цій класифікації є феномен народної пісні і ставлення композитора до фольклорних джерел – потужної спонуки професійної творчості. На думку Г. Головинського, «фольклор і професійна музика – це дві системи художнього мислення. Перевітлення народного мистецтва в професійному має на меті: відтворення не лише образу, а й певного фольклорного жанру; присвоєння (залучення) – підпорядкування народного наспіву чи інших елементів індивідуальному художньому задумові» [4, с. 51].

Власне, названа тенденція (зв'язок з фольклором) може бути однією з ознак всеосяжності музичного націоналізму, його пан-стилевості. Так, в українській музиці вона стимулювала яскраві художні феномени – фольклоризм 1920–30-х (напр., безпрецедентна на той час Друга симфонія Л. Ревуцького, де поєднано симфонічний метод розвитку із фольк-джерелами та імпресіоністичним інструментуванням), неофольклоризм 1960-х (у російському варіанті, за Л. Христіансен, – «нова фольклорна хвиля», в епіцентрі – «Чотири пісні» і «Симфонічні фрески» Л. Грабовського, хорові твори Л. Дичко, музика М. Скорика до фільму «Тіні забутих предків» тощо) і, нарешті, умовно кажучи, пост-фольклоризм сучасності (основна його якість – фольклорне «як одне з» у феєрії композиторського арсеналу). Як показовий зразок останнього наведу «*Frutto di abbacare (canzoni dissonante)*», 1991 – «Плід безплідних фантазій (неблаговзвучні пісні)» М. Коваліна для сопрано й інструментального ансамблю. Задумкомпозиції винахідливо поєднує не поєднуване: тривале представлення «різноголосо-го» полілогу учасників відіі поступово «опрозорується», приходить до оазис гармонії класичного образу (поява тембру клавесину як нятяк на віддалену епоху, канонічні репліки скрипки, включення традиційної вертикалі з ознакою тонального зв'язку), що плавно через накладення фонограми фольк-цитативає в автентичному виконанні [5] виростає до апофеозного тлумачення народного джерела як початку всіх початків.

Другою ознакою всеохоплюваності націоналізму є зв'язок з національними традиціями професійного мистецтва. М. Михайлов конкретизує його у «спільності тематики, авідштовхуючись від неї, у трактуванні жанрів, форм, а також у зв'язках інтонаційних» [6, с. 255–258]. Показовий з цього погляду приклад – фортепіанний цикл Б. Фільц «Музичні присвяти» (1993–2002), де авторська думка рефлексує над посталями визначних композиторів крізь їхні музичні візитівки: від цитати, втручання в цитату до переосмислення дії імпровізаційності [7, с. 21–25]. Так, ретропогляд на Д. Січинського-романтика, вміщуючи цитату солоспіву «Бабинеліто», постає авантюражі імпресіонізму (близького авторському стилеві Фільц); сентиментальний А. Кос-Анатольський вгадується крізь призму вальсовості пісні-романсу «Ой ти, дівчино, згоріха зерня» та стилізації фактурних особливостей (розкладені у фігурацію акорди), проте авторка спрямовує свою інвенцію на втручання в цитату (інтонаційна мутація в гуцульський колорит, ритмічна модифікація, гармонізація ланцюгом нерозв'язаних септа-

² Запропонованими рівнями збігаються три типи композиторського перевітлення фольклору, виокремлені Земцовським: цитування, використання окремих мелодичних зворотів, створення музики національної за духом безвидимих прикмет народної пісенності (Земцовский И. Фольклор и композитор. – Ленинград–М., 1978. – С. 8).

кордів). Образ Л. Ревуцького близький композиторці ідеєю імпровізаційності – мелізматична фігура «Пісні» Ревуцького (обрена за модель творчого перепрочитання) наповнюється масштабом медитативного речитативу з нахилом до філософського узагальнення.

Третью рисою пан-стилевості націоналізму назвимо ставлення, творче опрацювання композиторами і національних джерел. Це знайшло відбиток у появі на теренах вітчизняної музики стильового напрямку неокласицизму («Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень» М. Лисенка, «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка, «Варіації і фугетта на народну тему» В. Барвінського тощо), в його рамках – стилістичної течії необароко 1960–90-х (камерна симфонія № 3 Є. Станковича, Симфонія № 3 «В стилі українського бароко» Л. Колодуба, Концерт «Сад Божественних пісень» І. Карабиця, камерна опера «Часпокаяння» О. Козаренка), постмодерного ретроспективізму сучасності («Concertare-piccolo» № 2 для симфонічного оркестру і «Recitativo e Arieto» для 12-ти виконавців М. Коваліна тощо).

Наприклад, образна подієвість «Concertare-piccolo» № 2 [8, с. 7–10] формується навколо частовикористовуваної теми: зіставлення мороку і світла, хаосу і гармонії, а також ностальгії законсансності барокового музичного світовідчуття. Звернувшись до відомого інструментального концерту А. Вівальді «Зима» із циклу «Пори року» як до ігрової моделі своєї фантазії, М. Коваліна створює нову художню цілісність, що, попри власну мистецьку вартість, має ще й іншу цінність: овіває подихом свіжості цитати італійського майстра. В анотації до першого виконання на Третньому міжнародному форумі музики молодих (Київ, 1994) подається авторське визначення концепції твору як «варіацій на тему». Звісно, мова йде не про усталене розуміння форми варіацій, котра склалася в часи класицизму, а про глибинний рівень освоєння форми як однієї з передумов стильової взаємодії, зіставлення, асиміляції. Драматургія «Concertare» вибудована таким чином, що впровадження цитат (символу гармонійності мікрокосму), готуючись від початку твору, потрапляє на кульмінаційну зону (цц. 15–16), стверджуючи тим самим свій пріоритет у виборі між красою і хаосом.

Вражає факт, що навіть у маргінальному в українській музиці мінімалізмі (творчість О. Гугеля, О. Щетинського, О. Грінберга 1980-х – поч. 1990-х) знаходимо вплив націоналізму, зокрема у «Трьох литовських піснях» для фортепіано (1989) О. Гугеля [9, с. 103–107].

На думку М. Михайлова, існує залежність строю музичного інтонування від інтонацій національної словесної мови [6]. Про це писав ще С. Людкевич стосовно української народної музики, називаючи її головним відмінностям діатонічність звуку рядів мелодій та силабічність груп ритміки мелодій, що не відповідає європейському тактові [див. 1, с. 47]. Такий аспект поширюється на виконавство, присутність у ньому митців зяскраво емануючою національною інтонацією виразу (Н. Матвієнко, Р. Кириченко, М. Крушельницька, тріо Мареничів та ін.).

Всеохопність музичного націоналізму простежується в його здатності діяти на різних стильових рівнях – в авторському стилі, стилі напрямку, епохальному. Зокрема, авторський стиль Дебюссі – імпресіонізм – мав на меті відродження питомо національної французької традиції ясності музичного вираження на противагу пересиченості тканини німецького зразка.

Дискурс націоналізму в зарубіжному музикознавстві в англомовних Інтернет-ресурсах «Wikipedia», як і переважна більшість джерел, позиціонує музичний націоналізм (далі – М.н.) як живання музичних тем чи мотивів, що їх можна ідентифікувати з певною країною, регіоном чи етнічністю, інспіровані ними народні мелодії, ритми і гармонії. Також він може охоплювати застосування фольклору як основи програмних творів, включаючи оперу. Як музичний феномен націоналізм розуміють стосовно романтичної епохи, особливо від середини ХІХ з продовженням у ХХ ст., первісно як реакцію на домінування німецької музики, відтак – розвій рухів до національного самовизначення (Росія, Чехія, Скандинавія, Іспанія, Британія, США). Кореспондує із вищезгаданим підхід енциклопедії «Britannica online»: «Націоналізм – розуміння характерних рис нації і намір показати, наголосити й уславити її»

риси – зіграв визначну роль у музиці романтизму, частково як результат соціального й політичного розвитку».

Йозеф Мечліз (Joseph Machlis) диференціює М.н. хронологічно відмежовує націоналізм доби романтизму ХІХ ст. та екзотизм (захоплення європейських митців культурою Італії, Іспанії, Сходу) як форми націоналізму від т.зв. «нового націоналізму» ХХ ст., враховуючи інакшість завдань, що кожен з них мав на меті [10]. Перший іделізував життя народу, обираючи для відображення лише мальовничі елементи. Мечліз відзначає роль жанру симфонічної поеми, внесок Б. Сметани, меншою мірою А. Дворжака, Е. Гріга [10, с. 89–95]. Другий націоналізм – глибший: він проявився в науковому дослідженні народної пісні, відокремленні селянської музики від версій рестораних музикантів. Сюди належить творчість Б. Бартока, М. де Фальї, Р. Воган-Вільямса. Показовий гостро дисонуючими гармоніями, ударними ритмами, архаїчними ладами. Його відкриття збагатили музичні ресурси і пом'якшили злам ідеалів ХІХ ст. [10, с. 318–319].

Пол Гелселл (Paul Halsall, «Modern History Sourcebook», 1997) обирає стадіальний підхід для характеристики М.н., кращий, з його точки зору, аніж хронологічний, мотивуючи свій вибір тим, що в будь-який окремо взятий момент М.н. часто був у різних стадіях у різних країнах. Він розрізняє стадії т.зв. «культурного націоналізму» (cultural nationalism), «ліберального націоналізму» (liberal nationalism), «тріумфуючого націоналізму» (triumphal nationalism). До першого відноситься розбудова ідей Гердера та розвитку романтизму поетизацією фольклору у ХІХ ст. (Сібеліус, Сметана, Гріг, Шопен, Дворжак, Мусоргський, Бородин, Римський-Корсаков). Як приклад другого він наводить хор єврейських невольників «Va, pensiero» з опери «Набукко» Дж. Верді, що став італійським гімном свободи (у почуттях невольників композитор втілює прагнення свого народу до возз'єднання з Ломбардією, на той часокупованої Австрією). Ілюстрацією третього Гелселл вважає тріумфальну сцену перемоги Єгипту над Ефіопією в «Аїді» Верді, і, хоча композитор був визнаним лібералом, згадана сцена демонструє принади придушення націоналізму; тріумфуючого домінування одного народу над іншим.

Цікавий погляд знаходимо в розділі з книги американського композитора Е. Мак-Дауелла [11], де визначається шість різних проявів націоналізму в народній пісні: 1) орієнталізм; 2) стиль багатократного повторення (зустрічається в Росії і Північній Європі); 3) «Scotch snar» (т.зв. шотландська жвавість), певний ритмічний прийом стрибків голосу з одного регістру в інший. Показовий приклад у перебільшеному вигляді – швейцарська йодль; 4) змішування дводольного і тридольного метрів, особливо в іспанській і португальській, атакож південноамериканській музиці; 5) неперервне живання збільшеної секунди і зменшеної терції (музика арабів та північноамериканських індіанців); 6) простота.

Обрані довільно Інтернет-джерела демонструють той факт, що категорія М.н. продовжує активно цікавити дослідників у світі (восени 2003 р. в Іонійському університеті, Корфу, Греція, було проведено Міжнародну конференцію «Романтизм і націоналізм у музиці»; друге видання словника Грува, Лондон, 2001, т. 17, містить на с. 689–706 ґрунтовну статтю Річарда Тарускіна тощо), відтак, на мою думку, вона цілком заслуговує на широке впровадження у вітчизняний термінологічний дискурс, чим буде зроблено кроком до її уніфікації в контексті світової музикознавчої науки та порозуміння, а надалі співпраці, із зарубіжними колегами.

1. Людкевич Ст. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Ред.-упоряд. З. Штундер. – Л.: Вид-во М. Коць, 1999. – Т. 1.
2. Ляшенко І. Народність і національна характерність музики. – К., 1957. – С. 39.
3. Farwell A. Nationalism in Music // International Encyclopaedia of Music and Musicians / Ed. by O. Thompson. – NY., 1946.
4. Головинский Г. Композитор и фольклор. – М., 1981.
5. Пісня «Ішла вдова», записана композитором 1990 року в с. Панасівка Полтавської обл.

6. Михайлов М. Национальный стиль // Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. – Ленинград, 1990.
7. Кушнірук О. Діалогічність дихотомії неокласицизм – постмодернізм у творчості Богдани Фільц // Українське мистецтвознавство. – К., 2005. – Вип. 6.
8. Кушнірук О. Апорія стильової множинності (до питання полістилістики в українській музиці) // Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. – К., 2003. – Ч. 4.
9. Кушнірук О. Прояви мінімалізму у доробку Олександра Гугеля // Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. – К., 2005. – Ч. 2.
10. Machlis J. The Enjoyment of Music. – NY, London, 1955; 21963; 31970; 41977; 51984.
11. Critical and Historical Essays: Lectures Delivered at Columbia: University Book by Edward MacDowell, W. J. Baltzell; Elkin, 1912.

Андрій КУШНІРЕНКО

*член-кореспондент Академії мистецтв України,
лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка
народний артист України, професор*

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА: З ВЛАСНОГО ПРАКТИЧНОГО ДОСВІДУ

У цій публікації не буде висвітлення елементарних питань з теорії диригування і хорознавства. Це в достатній мірі описано у відомих посібниках та підручниках, зокрема таких: «Основи техніки диригування» М.Ф. Колесси, «Керування хором» К.К. Пігрова, «Хорознавство і керування хором» Г.Г. Дмитрієвського, «Практичний посібник з диригування» І.Г. Разумного та ін. Наша мета полягає в тому, щоб охарактеризувати деякі актуальні проблеми хорового виконавства на сучасному етапі його розвитку і запропонувати методи вирішення їх у практичній діяльності диригента.

Отож, робота диригента з хором полягає не тільки в тому, щоб досконально вивчити хорові партії і звести їх в єдину хорову партитуру та виконати згідно з означеними нюансами. На практиці не завжди приділяється належна увага проблемі інтонування окремих інтервалів у співвідношенні їх в акордах, а також альтерованих звуків, хроматизмів тощо в залежності від умов, які забезпечують чистоту інтонації, а здебільшого робота хормейстера зводиться до муштрування і видобування цієї чистоти при допомозі, скажімо, не настроєного належним чином клавішного інструмента.

Не слід забувати, що є ще так звана образна інтонація, коли той чи інший інтервал треба співати з загостренням до горисвітлим звуком чи з притупленим донизу з темним звуком, тобто з деяким відхиленням залежно від контексту слів і художнього образу, який потрібно передати, орієнтуючись при цьому на натуральне інтонування інтервалів, яке зумовлює природне функціональне тяжіння з уникненням темперованого інтонування звуків, які такого тяжіння не мають. А ще чистота інтонації нерідко залежить від звуковисотності мелодичних ліній, акордів і тональностей, якими вона зумовлюється.

Треба пам'ятати, що інтонація хору і кожного хориста окремо залежить ще й від звукоутворення від того, які резонатори використовуються при цьому – головний, грудний чи змішаний, як формується звук при різних нюансах і які штрихи застосовуються при виконанні того чи іншого твору, того чи іншого тексту, який співається, а також від акустичних умов. «Чистота інтонації, – наголошував професор К.К. Пігров, – це наріжний камінь, на якому базується будова хорового мистецтва».

Диригент повинен мати гостре відчуття внутрішнього слуху. Щодо так званого абсолютного слуху, яким так інколи хизуються деякі музиканти, то присутність його не є аж таким позитивним явищем для хорового диригента. Головне – мати гострий слух, бо абсолютний