

9. Весільні пісні / Упоряд., приміт. М.М.Шубраської; Нотний матеріал упорядкував А.І.Іваницький. Кн. 2. – К.: Наук. думка, 1982.

Olena Dudar
WEDDING SONGS OF CENTRAL PODILLYA

The publication tells about modern exploration of wedding songs, in particular, it considers songs, recorded during folklore expeditions in Central Podillya (Khmelnitsky region) 1995 through 2005 and tries to determine stylistic uniqueness of them. Popular songs are grouped according to their plot as the most stable element of the genre. Modern records of the wedding songs undergo structural analysis from the view point of rhythm and song form, pattern of syllable and melody rhythm, mode peculiarities.

Олена Шаповалова

**ФОЛЬКЛОР В ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРАХ
КОМПОЗИТОРІВ ДОНЕЧЧИНИ**

У статті розглядається проблема використання музичного фольклору композиторами Донеччини, зокрема зроблено спробу виявити специфіку фольклоризації інструментальної музики місцевих композиторів через звертання до національного фольклору та фольклору інших народів, які проживають на Україні.

Ключові слова: музичний фольклор, композитор, інструментальна музика, мелодія, національність, жанр, художній образ.

Соціальний та моральний аспекти змісту окремого твору не може не бути «забарвлений» почуттям національної самосвідомості як основи справжньої інтернаціональності і гарантії узгодження суперечностей між формою та змістом¹.

Проблема використання фольклору в композиторській творчості співзвучна проблемі традицій і новаторства. Одні автори глибоко проробляють традиції і традиції стають новаціями, а потім ці новації знову стають традиціями.

В українському музикознавстві питання фольклоризму професійної музики розроблялося і розробляється певним колом учених, серед яких: М.Гордійчук, А.Поставна, О.Зінкевич, Г.Конькова.

Мета статті полягає у простеженні деяких процесів інтеграції музичного фольклору в інструментальну музику українських композиторів ХХ ст., не претендуючи на вичерпне розкриття цієї проблеми. Особливий акцент зроблено на специфіку фольклоризації інструментальної музики композиторами Донеччини – членами національної спілки композиторів України.

За М.Арановським, розуміння «народних пісень і танців як знаків реальності, а не мистецтва, було виховано пасторально-буколічною темою у творчості ХVІІІ ст і, за традицією, ще довго зберігалось в ХІХ ст. І хоча в середині ХІХ ст., у зв'язку з зародженням національних музичних шкіл, виникло інше відношення до народної пісні, її функція в рамках інструментальної музики як знака, що актуалізує цілі шари асоціацій з реальністю, з картинами природи, не зникло донині» [1, 62].

Починаючи з ХVІІ ст., у мистецтві Європи відбувається процес становлення національних му-

¹ «Згадані протиріччя знімаються у художніх явищах, де естетично взаємодіють старий зміст зі старого формою або новий зміст з новою формою. Вони так чи інакше породжені в одному випадку апологетикою національних традицій, романтичною ідеалізацією старовини, в іншому – новаторським радикалізмом з притаманним йому нігілістичним ставленням до тих традицій (звідси – спорідненість псевдоноваторства з космополітизмом)» [3, 72-73].

МУЗИЧНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА

зичних культур. Одним із найважливіших чинників цього процесу було впровадження у професійну музику елементів музичного фольклору.

Народна пісня завжди була і залишається втіленням мудрості народу, його духовної краси, життєвої сили, його національного характеру. Звертаючись до фольклору, композитори показують через нього те, що існує здавна, має свою велику історію, є сталим і визначним, все те, у чому вони бачать свою країну, свій народ.

Впровадження фольклору у професійну музику значно розширило тематику жанрів, сприяло оновленню музичного мислення, активному застосуванню прийомів і засобів, до цього не знаних у мистецькій практиці, що значно збагатило виразовий арсенал музики, надало широкі можливості для створення індивідуальних композиторських стилів у виділенні національного в рамках класичних схем, форм. Особливо активно цей процес відбувається у XIX ст. у творчості західноєвропейських композиторів Ф.Шуберта, Ф.Мендельсона, Р.Шумана, Ф.Шопена, Ф.Ліста та ін.

На національному ґрунті також виросла російська композиторська школа. Творчість М.Глінки, М.Мусоргського, П.Чайковського, О.Бородіна, О.Глазунова, С.Рахманінова, С.Прокоф'єва, Д.Шостаковича – це явища справді високого мистецтва, які довго служитимуть взірцями для сучасних українських композиторів.

Українська професійна музика з самого початку свого існування тісно переплелася з народним музичним мистецтвом, і в наш час продовжує живитися невичерпними джерелами національного фольклору.

Доба широкого і художньо переконливого залучення до жанрово-номінативних інваріантів інструментальної музики фольклорного матеріалу в Україні розпочинається з творчості М.Лисенка. Ще у другій половині XIX ст. композитор написав Струнний квартет і Тріо для двох скрипок та альту, що стало, фактично, першою спробою написання українського інструментального твору на фольклорній основі з використанням цитат або пісенних інтонацій. Наприклад, у другій частині Квартету М.Лисенка звучить мотив пісні «Ой не світи, місяченку». Таку ж форму цитування фольклору використовує С.Людкевич у творі «Ноктюрн» для фортепіанного тріо (1914 р.). Рання творчість Б.Лятошинського також відзначена залученням народного музичного матеріалу, зокрема, у Першому струнному квартеті головна тема першої частини нагадує мелодію народної пісні «Вчора була суботонька».

Виражаючи ідеї сучасності, народна пісня постійно оновлюється, набуває нових життєвих акцентів. Вона переосмислюється, переінтонується, і цей процес знаходить своє відбиття у творчості видатних українських композиторів, і передусім - у творчості Л.Ревуцького.

Л.Ревуцький безпосередньо підійшов до створення симфонічної концепції на основі народно-пісенного матеріалу. Ця концепція виникла як результат осягнення і художнього освоєння дійсності, як найвищий прояв поступово сформованого творчого методу композитора і була втілена у його симфоніях. Для самого Л.Ревуцького творчою лабораторією у вирішенні цієї проблеми значною мірою стали його обробки народних пісень (цикли: «Сонечко», «Козацькі пісні», «Галицькі пісні»). Деякі пісні з названих циклів були використані композитором у його Другій симфонії, поява якої стала новим, переломним етапом у розвитку українського симфонізму. Разом з нею виникли нові принципи творчого переосмислення фольклору, властиві сучасній музичній творчості.

На загальному рівні використання українськими композиторами музичного фольклору позначене способом розробки народної мелодики засобами інструментальної музики з намаганням висвітлити, розвинути, поглибити, зіставити її компоненти в межах домінанти фольклорного образу. Мелодії, або окремі її поспівки чи звороти, також є основою для втілення композиторського ідейно-образного задуму, особливо коли останній лежить у рідній образній сфері фольклорного середовища, тут можливі суттєві ритмоінтонаційні трансформації.

Таке використання музичного фольклору з'явилося в інструментальній музиці середини 20-х років XX ст. Найактивніше це проявилось у жанрі камерної скіти. Наприклад, у «Варіаціях на купальську тему» для квартету П.Козицького використовується мелодія народної пісні «Ой на Івана, на Купала». Тут створюється скітний цикл різноманітних за характером мініатюр. Примітно, що

відбуваються спроби звертання не тільки до українського музичного фольклору, але й до фольклору інших народів. Наприклад твір П.Козицького «Сюїта на башкирську тему» за задумом, способами розробки народної мелодії, формою близька до «Варіацій», кuartет «Вірменські ескізи» А.Штогаренка також побудований на вірменському мелосі.

З донецьких композиторів першим до фольклору інших народів колишнього Радянського Союзу звернувся С.Рагнер (Концерт для фортепіано з оркестром на казахські теми (1942 р.), Симфонія на уйгурські теми (1943 р.); один з корифеїв Донецької композиторської організації А.Водовозов написав Шість п'єс на теми веснянок народів СРСР для фортепіано (1987 р.); плідно працював з музичним фольклором Казахстану О.Рудянський (Увертюра на казахські теми для симфонічного оркестру (1966р.), сюїта «Казахські ескізи» для оркестру казахських народних інструментів (1972 р.), з музичним фольклором Азербайджану був знайомий й О.Некрасов («Сестра сонця» – сюїта для симфонічного оркестру).

Сюїтна структура може насичуватися розробкою кількох різноманітних народних мелодій. Кожна з частин такого циклу є вже не просто мініатюрою, а відносно самостійною і завершеною п'єсою із самостійним образом на одну або дві фольклорні теми. Подібні композиції знаходимо й у Б.Лятошинського – Кuartет №4 (1943 р.), Сюїта для струнного кuartету на українські народні теми (1944 р.). Тут пісенні мелодії представлені як власні теми композитора. Вони розвиваються цілком природно і невимушено, формуючись кожного разу у завершений, позначений оригінальним стилем художній образ. Яскрава досконалість, свіжість інтонаційного і ладогармонічного розвитку матеріалу – риси, що свідчать про творчий підхід митця до опрацювання народних мелодій. Завдяки цьому мелодії давніх народних пісень набувають цілком сучасного, свіжого звучання.

Чотири частини Кuartету №4 Д.Клебанова (1946 р.), написаного до 25-річчя від дня смерті М.Леонтовича, будуються на розвиткові деяких характерних поспівок з українських народних пісень, записаних і оброблених у свій час М.Леонтовичем («Щедрик», «Козака несуть», «Дударю», «Журавель»).

Четвертий кuartет Д.Клебанова можна вважати не лише перехідною, а й синтетичною формою (фольклор – класика), яка з часом набула в українській музиці цілком самостійного значення. А.Штогаренко також досягає того, що його камерно-інструментальні та майже всі симфонічні твори органічно поєднують у собі риси сонатного і сюїтного циклів з використанням народних мелодій, поспівок, зворотів, ладогармонічних особливостей. До таких належать його тріо «Молоді жне», симфонічні твори «Партизанські картини», «Пам'яті Лесі Українки», «Чотири казки» тощо.

Основною підставою такого синтезу було те, що, звертаючись до народних пісенних або танцювальних мелодій, композитори тим самим наближали свої твори до форми сюїти, яка вже на початку свого історичного розвитку була тісно пов'язана з народнопісенними та народнотанцювальними жанрами – як французькі та німецькі старовинні сюїти.

Специфіка соціальної інфраструктури Донеччини полягає у полінаціональному складі її мешканців. Саме тут чи найрізноманітніший в Україні склад національностей і народностей, серед яких численними є росіяни, греки, татари. Це розмаїття формувалося ще з часів Російської імперії і одержало розвиток і закріплення у період існування СРСР. Саме остання доба у зв'язку з інтенсивним розвитком вугільної і металургійної промисловості визначила коло культурних потреб населення і відповідні пропозиції з боку діячів культури та мистецтва. Як відомо, ідеологічний вплив політики на суспільне життя у радянський період був дуже сильний і визначав його якість з усіх параметрів. У соціально-психологічному аспекті формувалося поняття «радянський народ», під яке спрямовуються усі політичні, соціальні, комунікативні, культурні зусилля. На Донеччині така політика знайшла досить сприятливий ґрунт для формування регіональної свідомості як копії загальнорадянської, аж до виникнення поняття «донбаський народ».

Завдання мистецтва, у тому числі й музичного, – всіляко в художніх образах відбивати дух народу, який проживає на означеній території, у даній ситуації фетишизованого під донбаський ореол. Тому виникають такі характеристики: «З визнання самого композитора (С.Рагнера. – О.Ш.), головна ідея «Про героїв Донбасу» (симфонічної поеми. – О.Ш.) – прагнення відтворити у музичних

МУЗИЧНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА

образах велич ратних і трудових подвигів шахтарів Донбасу, оспівати ідеї миру та братства. Змістовне музичне середовище поеми таке: ранкова зоря, схід сонця, що поступово висвітлює степові простори, шахти, копри Донбасу, виникають спогади про роки війни, про страждання і героїчні подвиги, завершує твір кода, що символізує безсмертя народу-переможця, народу-творця» [2, 11-12].

Треба зауважити, що тематичний матеріал інструментальних творів має космополітичний характер, як, наприклад, у Сюїті для ксилофона з оркестром С. Ратнера (1965 р.), де музика базується на інтонаціях, які побутують у Донбасі, переважно російсько-українських пісенно-танцювальних мелодій. Це простодушні, життєлюбні, дотепні пісні, улюблені слухачами танцювальні ритми.

Етнографічний інтерес А.Водовозова до фольклорної екзотики проявляється у вокальній творчості та обробках народних пісень «Взяв би я бандуру», «Летіла зозуля», «У воріт, воріт...».

Композитор О.Рудянський після тривалого перебування у Казахстані вже на донецькій землі komponує інструментальні твори, у яких значне місце посідає казахський національний елемент. Це «Казахська токата» для фортепіано (1977 р.), Струнний квартет «Жовтий степ», 2-а редакція (1978 р.), Сюїта з балету «Цілина» (1982 р.); Концерт-поема для віолончелі з оркестром (1983 р.). Відчуваючи актуальність створення української музики в Україні, О.Рудянський пише Шість фрагментів для симфонічного оркестру з опери «Чумацький шлях Тараса» (1993 р.).

Як ми вже зазначали, інструментальна музика, побудована у формі сонатного, сюїтного циклів, часто-густо характеризується різноманітним підходом до народнопісенного матеріалу. Саме у циклах проявляється таке використання музичного фольклору, добір якого як тематичного матеріалу має бути надзвичайно ретельним, цілеспрямованим для переконливого вираження художньої концепції твору. Тому, вибираючи народні мелодії або окремі мелодичні звороти, композитор виходить з власного ідейно-образного задуму. Даним методом в інструментальній музиці користувалися практично всі українські композитори, що зверталися до циклічних інструментальних форм Л.Ревуцький, Б.Лятошинський, В.Костенко, М.Скорульський, А.Філіпенко, Д.Клебанов, М.Колесса, С.Людкевич, композитори 60-х – 90-х років ХХ ст.

Таку ж тенденцію у презентації жанрової номінації струнного квартету виявляє Квартет Г.Ляшенка (1974 р.). Композиційно-художньою особливістю Квартету є тісний зв'язок з народною музичною творчістю Карпат. Варто згадати, що початок у використанні карпатського фольклору поклав М.Колесса у Фортепіанному квартеті (1930 р.), який привніс у камерний ансамбль новий стильовий різновид, пов'язаний із гуцульською пісенністю. Перетворення особливостей народної музичної творчості цього краю – один з аспектів музичного світогляду у жанрових номінаціях творів М.Скорика, Є.Станковича, Л.Дичко. Народно-національний зміст Квартету Г.Ляшенка втілюється через специфічні інтонації, метроритм, ладові особливості, фактуру, фонічні ефекти, виконавські прийоми, що утворюють фольклорний комплекс музичних засобів.

У музиці О.Некрасова національний елемент також проявляється через орієнтацію на фольклор Волині, Галичини. Перебуваючи тривалий час у цьому регіоні, композитор знайшов тут справжнє джерело натхнення, що стало близьким природі його художнього мислення, дало можливість проникнути у специфіку національного світовідчуття. Фольклоризм, до якого має схильність композитор, притаманний його творчій фантазії, а народна пісенність і народнотанцювальне начало впливають на характер тематизму та на способи його розробки в оригінальних творах.

Інструментальна музика О.Некрасова особливо активно репрезентує український фольклорний матеріал у фортепіанних циклах – «Карпатська сюїта» (1978 р.) та «Гуцульська сюїта» (1985 р.). Коло музично-художніх образів цих творів різноманітне, трактування вербальної номінативності має певні особливості. За задумом й образним змістом вони є взаємодоповнюючими. «Карпатську» сюїту можна розглядати як образно-інтонаційний пролог до «Гуцульської», а «Гуцульську» сюїту з її образними і жанровими узагальненнями логічно-значеннєвим продовженням «Карпатської».

У підході до народнопісенних зразків композитор Є.Мілка виробив власні естетичні критерії. Винятковий інтерес за своєрідністю матеріалу після українського фольклору для Є.Мілки представляє словацький - народні пісні й танці. Послідовність написання «Симфоніети» (1974 р.) та Концерту для флейти з оркестром (1978 р.) розглядається як закономірний результат захоплення компози-

тором українським і словацьким фольклором. Це ясно відчувається у мелодії тричастинного Концерту для флейти, де широко використані інтонації і теми українських народних пісень. Характерні поспівки, колоритні гармонії, метро-ритмічна невимушеність гуцульського фольклору дали художнє життя самотньому твору донецького композитора. Разом з тим цей діалектично-побутовий за стилем опус, що виник як результат творчого розвитку народної виконавської манери, виявився здатним пустити корені у творчості Є. Мілки завдяки міцним зв'язкам з віяннями часу, характерними особливостями національного життя. Виникненню задуму Симфоніети і роботі над нею передувало серйозне вивчення словацького фольклору. Характерний для композитора процес переосмислення побутових танцювальних ритмів та мелодій виявився у Симфоніеті з повною очевидністю. Є. Мілка є плідним послідовником високого ступеня нагромадження інтонаційного досвіду інтонаційного фольклору, що у подальшому, безумовно, дало йому творчий заряд у розвитку нових ідей.

Таким чином, в інструментальній музиці композиторів Донеччини фольклорне «розмаїття» виявляється у досить космополітичному змісті, де переважають національні чинники, відповідні загальному тезаурусу регіональної свідомості Донбасу. Поряд зі зверненням до традиційних витоків російської, української музичних культур спостерігається певне захоплення «сходом» (С. Ратнер, О. Рудянський, О. Некрасов), також відбувається орієнтація на деякі слов'янські коріння (Є. Мілка і словацький музичний фольклор – як продовження, скажімо, фольклорних традицій П'ятої симфонії Б. Лятошинського). О. Тюрикова у статті, присвяченій проблемам сучасного буття фольклорних традицій у музичній культурі Донецького краю, зазначає: «Варто підкреслити, що навіть у такому «нефольклорному» (і в прямому, і в переносному, і в об'єктивному, і в суб'єктивному значеннях цього слова) регіоні вони живуть природним життям, зберігаються у багатьох формах, відтворюються у різних стильових рішеннях сучасного музикування» [4, 63].

ЛІТЕРАТУРА

1. Арановский М. Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. – Л., 1977. – С. 55-95.
2. Киреева Т. И., Савари С. В. Композиторы Донбасса (очерки жизни и творчества). – Донецк, 1994.
3. Ляшенко І. Ф. Національне та інтернаціональне в музиці. – К.: Наук. думка, 1991.
4. Тюрикова О. В. Сучасне життя фольклорних традицій в музичній культурі Донецького краю // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра. Збірка наукових статей. – Київ-Донецьк, 2001. – С. 54-65.

Olena Shapovalova

FOLKLORE IN THE INSTRUMENTAL PIECES OF THE COMPOSERS OF DONETSK REGION

The article shows the problem of using the folklore by the composers of Donetsk region. The author tried to display the specifics of influence of folklore onto instrumental music of the local composers using national folklore and the folklore of the other nations, which live on the territory of Ukraine.

Key words: musical folklore, composer, instrumental music, melody, nationality, genre, artistic image.