

НАРОДНОМУЗИЧНА СТИЛІСТИКА В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА ВЕРИКІВСЬКОГО

Проблема фольклоризму в творчості українських композиторів має багатолітню історію. Вона, без сумніву, бере свій початок від написання найпершого композиторського твору. Адже фольклорний твір – це те джерело, з якого черпали свої знання і формували музично-стильову техніку всі без винятку композитори різних часів та народів. Прикладом розкриття цієї проблематики в достатній мірі може послужити творчість видатного українського композитора першої половини ХХ ст. Михайла Вериківського (1896-1962).

На фольклорну основу творчості композитора М. Вериківського звертали увагу ще перші дослідники. Вагоме слово у цьому аспекті сказала видатний український музикознавець Н. Герасимова-Персидська в монографії «М.І. Вериківський. Нарис про життя і творчість» [1]. Опісля ця проблематика почала попадати в поле зору таких українських вчених-музикознавців, як А. Рудницький [2], Б. Фільц [3], Н. Щурова [4], А. Терещенко [5] та ін. На жаль, проблема фольклоризму в творчості М. Вериківського висвітлена названими дослідниками ще недостатньо, переважно спорадично і лише в контексті загальної характеристики його творчості.

Мета цієї статті – висвітлити способи використання народномузичної стилістики М. Вериківським у своїй композиторській творчості. З мети впливають такі завдання: виявити основні елементи народномузичної стилістики, якими користувався композитор при розкритті того чи того художнього образу, зацентувати увагу на найважливіших із них, використовуючи структурний макро- та мікрорівень.

Ще з юних літ народна музика Волині (композитор народився в м. Кременці, що на Тернопільщині) стала тим джерелом, з якого майбутній композитор черпав насагу протягом усього творчого життя. Вже в студентські роки його першими опусами були обробки народних пісень для хору. Саме в цих обробках М. Вериківський використовує елементи народного багатоголосся, що повністю випливали із традиційного народного волинського музикування (найбільш показовими в цьому плані є обробки народних пісень «Ой піду я понад лугом» та «Ой в чистім полі»). Тут композитор вперше застосовує місцевий традиційний підголосковий спів, що стане основним народномузичним прийомом в усій подальшій його творчості.

У 20-х роках у його творчому доробку з'являється «10 народних пісень без супроводу», цикл весняних обрядових пісень для солістів, хору та фортепіано «Кроковес колесо» та чотири окремі хорові обробки весняних обрядових пісень для хору без супроводу. У 1934 р. М. Вериківський видав збірку «20 волинських народних пісень». Як бачимо, народна пісня з його рідного краю була тією основою, що давала можливість користуватися традиційною народномузичною стилістикою як домінантною особливістю його творчого стилю. Самобутність у підході до обробки народної пісні в першу чергу полягає в індивідуалізації хорових партій, в максимальному наближенні до традицій волинського народного гуртового музикування (маємо на увазі, коли хорові голоси незалежно один від одного творять оригінальну підголоскову звукову палітру).

М. Вериківський також є тонким майстром поєднання гамоподібних контрапунктів з різноманітними імітаційними розспівами підголоскового чи інвенційного характеру (цей прийом композитор наслідує від традицій одночасного співу декількох вуличних хорів-гуртів, особливо жіночого та чоловічого – коли молодь збиралася на вуличні гуляння). Тому у хоровій фактурі з'являється ритмічна асинхронність голосів, яка сильно індивідуалізує хорові партії, робить їх самостійними. Такий фактурний прийом впливає на куплетно-варіаційне формування в його обробках, стає значно ширшим від автентичного оригіналу. Такого роду стильова новація притаманна його «Колісковій» та щедрівці «Ой в чистім полі». «Хорові обробки, – за спостереженням Н. Герасимової-Персидської, – позначені глибоким проникненням у суть народної пісенності, в характер народного багатоголосся» [1, 8].

В обробках народних пісень для хору М. Вериківський надає важливого значення формотворчим елементам. Зокрема, він найчастіше використовує куплетно-варіаційну форму, що є найбільш

природною в розгортанні фольклорного матеріалу. У цих формах він створив пісні «Ой дзвони дзвонять», «Та й не жалько мені», «Ой піду я понад лугом», «На горді та все білі маки» та ін.

Гармонічний аналіз обробок українських народних пісень для хору, зроблених М.Вериківським, дає змогу констатувати, що автор був тонким і прискіпливим у виборі ладотонального плану. Це, зокрема, відчувається у тих піснях, які закінчуються на V шаблі. В таких випадках домінантне закінчення надає творові безперервного розвитку та природного переходу від однієї варіації до іншої. У деяких моментах композитор надавав домінантному звукосполученню фрігійського забарвлення у мажорних нахилах, що особливо підкреслювало в творі автентичні поєднання двох звукорядних ланок. «Це один із виявів народної ладовості, до яких композитор ставився дуже уважно» [3, 92]. В обробках народних пісень для хору М.Вериківський часто вживав натуральні діатонічні лади, що є переважним пластом у традиційній народній музиці Південної Волині.

На фольклорних засадах також базується духовна музика М.Вериківського. Хоча за обсягом вона незначна, зате за колоритом та виражальними засобами – вагома. Найоптимальніше її представляють двоголосі церковні жіночі хори «Розбійники», «Тілом заснувши» та «Воскресни, Боже», що за колоритом близькі до весняних обрядових волинських пісень. Народнопісенний струмінь відчутний і в оригінальних частинах зі Святої літургії – «Нині відпуславши» та «Хваліть ім'я Господнє».

М.Вериківський є автором першої в українській музиці ораторії «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку», побудованої на фольклорних елементах. У цьому творі він вперше серед українських композиторів звертається до складних асиметричних епічних форм. Зокрема, драматургічна та мелосна основа ораторії базується на матеріалі дум «Маруся Богуславка», «Самійло Кішка» та невольницькому плачі «Ой та у святу неділеньку». До речі, ця ораторія повністю підпорядкована думовій композиції. Зокрема, симфонічна інтродукція та перший хор виконують функцію «зашлячки». Експонування самого матеріалу втілене у хорових епізодах, сольних та ансамблевих частинах, а симфонічні інтермедії виконують інтерлюдійну функцію. Фінальна частина, що прославляє рідну землю та її героїв, повністю споріднена із думовим традиційним «славословієм».

В ораторії «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку» використовує традиційні елементи виконавсько-видової типізації. Так, груповий портрет козаків-невольників відтворює чоловічий хор, жіночий хор символізує голос матері-України, а роль оповідача сконцентрована у мішаному хорі.

Розмаїття в ораторії також і картинна зображальність. Вона переважно базується на традиційних звукових ефектах. Зокрема, оркестрове арпеджіато відтворює перебори бандур, багаторазові повтори сталих ритмічних фігур асоціюються із плескотом морських хвиль, а ритмізоване стакато окремих звуків втілює капання дощу.

В ораторії М.Вериківського також вперше у цьому жанрі використані елементи фольклорно-фрагментарної цитатності. Найбільше вони відчутні у змалюванні головних героїв, зокрема в образі Марусі Богуславки, окремих козаків та турків.

Ораторія М.Вериківського «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку» є яскравим прикладом втілення фольклорних елементів у героїко-патріотичну тематику в українській музиці. Композитор оригінально фольклоризує ораторіальну форму, по-новому трактує епічне фольклорне багатство, піднімає виконавсько-видові жанри до символічного узагальнення.

Фольклорні елементи стали основою для написання М.Вериківським масової пісні. Це особливо відчутно у їхніх ритмоформулах, ладогармонічній та фактурній основах. Прикладом можуть послужити відомі масові пісні М.Вериківського «Ми вдалеч ідемо твердою ходою» та «За горою кам'яною».

Народномузична стилістика простежується і в сюїтній музиці М.Вериківського для симфонічного оркестру. Показовою в цьому жанрі є сюїта «Веснянки», написана в 1924 р. В її основу покладено 5 стародавніх обрядових весняних пісень. Перша частина базується на мелодії веснянки «Із-за гори чорна хмара», друга – на жвавому хороводному танкові «Царівно, ми твої гості». Веснянки «Ягілочка», «Ой весна, весна, весниця» та «Зелений шумо» симфонізовані у третій, четвертій та п'ятій частинах. Зауважимо, що принципи симфонізації музичного матеріалу максимально наближені до традиційного компонування. Зокрема, в сюїті переважає варіаційний розвиток, що виступає

своєрідним наслідуванням традиційного хорового розгортання. Тут композитор часто застосовує фактурну варіаційність, розширюючи таким чином темброву палітру. Частими в сюїті є октавні дублювання різних інструментів, що повністю ідентифікуються із награваннями традиційної трієстої музики. Ці прийоми особливо відчутні у другій та п'ятій частинах. До речі, весь фольклорний (вихідний) матеріал цієї сюїти був узятий із збірника К.Квітки «Українські народні мелодії» [6].

Особливо багатую на народномузичну лексику стала лірико-психологічна опера М.Вериківського «Наймичка» за однойменною поемою Т.Шевченка. Треба зауважити, що лише традиційні народнопісенні жанри стали найбільш виразними в психологізації героїв. Зокрема, колискова та пісня-романс стали головними образними характеристиками оперної героїні Гапни. Вони (образні характеристики) домінують і в оркестрових лейтмотивах, які подані у різних інтонаційних трансформаціях, пов'язаних із відповідними драматургічними ситуаціями. Лейтмотив Гапни найчастіше реалізується через пісенно-романсову лірику, що звучить у кульмінаційних моментах опери, особливо, коли розкривається її трагізм (фінал опери).

Зауважимо, що в опері «Наймичка» фольклорні наспіви виконують функцію пісень-символів. Найчастіше вони символізують людські страждання, певичерпну силу материнської любові, тяжку долю сиріт та зраджених. Зокрема, долю зрадженої дівчини в опері символізує пісня «Ой у полі та туман-димно», з якої розпочинається увертюра.

Особливо показовими в опері «Наймичка» є пісні соціально-побутової тематики, зокрема чумацькі. Тут «в хорі чумаків Вериківському вдалося відтворити конкретний характер чумацьких пісень, а куплетно-варіаційна будова дала йому змогу використати в хорі типові прийоми народної пісенності (паралельний рух голосів, варіантно-підголосковий склад тощо)» [1, 49]. Також більш органічно наближений до першоджерела і весільний обряд, в якому майже повністю збережена народномузична лексика (елементи підголосковості та формотворення).

Аналізуючи оперу М.Вериківського «Наймичка», ряд українських музикознавців підкреслюють, що в оперних аріях постійно летить жива народна мова. Це пояснюється тим, що музична тканина у нього перейнята інтонаціями пісень, які безперестану переходять від однієї музичної картини до іншої і таким чином наближають її до стенографічного середовища.

Показовою в плані використання народномузичної стилістики є і музична комедія М.Вериківського «Вій», де фольклоризація традиційного матеріалу відбувається напливовими засобами – кантами та псалмами «Сказав Господь Святим Духом», «Ми нині, лиш од сна возстав», «Хто вбогому всечасно помагає» та ін. Цікаво, що деякі канти у зв'язку із комічними ситуаціями виступають у пародійних представленнях. Як і в опері «Наймичка», головні персонажі – Хома і Панна – змальовані пісенно-жанровими засобами, особливо любовними піснями. Комедійні ситуації також розкриті через традиційну народну танцювальну музику, зокрема через пісні та танці «Гречаники», «Три діди», «Сяк-так до вечора буду жить», «Гопак», «Козачок». У музичній комедії «Вій» використані слічні елементи та лейтмотивна символічна музика, що характеризується, в основному, інструментальними засобами: хроматичними пасажами, дисонасними акордами та крайніми регістрами.

Народномузичною лексикою наскрізь пронизаний і балет М.Вериківського «Пан Каньовський». В першу чергу це пояснюється тим, що основою лібрето балету стала широковідома в Україні народна балада про трагічну долю красуні Бондарівни, яка гордо відкинула залицяння невгамовного магната. Домінуючу роль у партитурі зайняли танцювальні сюїти, що базуються на українських народних пісенних та хореографічних елементах.

У ліричних картинах, котрі відображають весняні ігри молоді, використані обрядові пісні «Ягілочка» та «Царівно, ми твої гості». У сценічному варіанті вони постають як майже автентичні зразки. В них композитор з максимальною достовірністю зумів зберегти гомофонічні та оркестрові барви інструментальних награвань, колористичні відтінки та моторну танцювальність. Для підкреслення цехового свята ремісників композитор застосовує відповідні народні танки «Шевчик», «Козачок», «Гопак».

В цьому балеті народна пісня є характерною ознакою головних персонажів: Бондарів-

ни, Яроша та косарів. Тут вона також виконує функцію епіграфа, який є основним визначальним чинником усього твору. У балеті «Пан Каньовський» саме сюїтними засобами розкрито нові пласти українського фольклору, що стали основним джерелом збагачення виразових засобів національного балету.

М.Вериківський сказав своє вагомe слово і в фольклоризації музики до кінофільмів. Особливо це відчутно в музиці до кінофільму «Назар Стодоля», створеного за п'єсою Т.Шевченка. Музика цього твору майже повністю базується на українських народних піснях та інструментальних мелодіях. Тут, зокрема, звучать такі пісні та мелодії з них, як «Ой наступала та чорна хмара», «Ой зійди, зійди, зіронько вечірня», «Чи я не хороша» та ін. Треба зауважити, що в цьому фільмі представлено широкe коло народнопісенних жанрів – думи, псалми, колядки, весільні, любовні пісні.

У музиці до кінофільму «Назар Стодоля» М.Вериківський зацентрував увагу на використанні лейтмотивів, як головного чинника в розкритті сюжетної канви. В одній із статей він зазначав: «З'являтимуться вони (лейтмотиви – О.В.) в кульмінаційних моментах фільму «Назар Стодоля» і подаватимуться динамічно, себто не в одній якійсь статичній формі, не в одній, висловлюючись технічно, гармонізації чи розробці, а щоразу міняючи свою форму, свій характер – в залежності від змін кадра епізоду. Отже, всі куски музики, побудовані на пісні-лейтмотивові (...) і звернені в порядкові уяви їх у фільмі в одне ціле, дадуть музичний твір...» [7, 25].

Аналогічні прийоми використання фольклорних джерел М.Вериківський застосував і в кінофільмі «Кармелюк». Тут народна музика виконує важливі виразово-драматургічні функції – це творення психологічного настрою, драматизація розвитку і кульмінаційного спаду тощо. Спосіб збагачення кінофільмів фольклорними елементами близький із жанром народних масових вистав, що за своєю природою є максимально демократичними, сприятливими для природного засвоєння.

Усе вищесказане дає підстави стверджувати, що народномузична лексика в композиторській творчості М.Вериківського є тим стилетворчим фактором, який робить його націетворчим та самобутнім. Особливу роль у цих процесах відіграють такі засоби, як традиційна народна підголоскова поліфонія, куплетно-варіаційні формотворчі елементи, компоненти думового епосу, інструментальні форми традиційного награвання тощо. Особливе місце в композиторському стилетворенні відіграє традиційна жанрова цитатність, що великою мірою впливає на образну характеристику конкретного героя певного твору або творить фон символічного узагальнення. А найбільший чинник традиційного стилетворення – це імітування народномузичних тембрів, що роблять твір жанрово типовим і майже повністю наближеним до першоджерела. Все це в кінцевому результаті дає підстави віднести композитора М.Вериківського в ряд славних творців-патріотів української національної музичної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Герасимова-Персидька Н. М.І.Вериківський. Нарис про життя і творчість. – К.: Держ. вид-во образ. мист-ва та муз. літ-ри УРСР, 1959.
2. Рудницький А. Українська музика. Історично-критичний огляд. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963.
3. Фільц Б. Обробки народних пісень для хору // Історія української музики в шести томах / Ред. колегія: Л.О.Пархоменко, О.У.Литвинова, Б.М.Фільц. – К., 1992. – Т.4. – С. 78-105.
4. Щурова Н. Михайло Вериківський. – К.: Муз. Україна, 1972.
5. Терещенко А. Кантата і ораторія // Історія української музики в шести томах / Ред. колегія: Л.О.Пархоменко, О.У.Литвинова, Б.М.Фільц. – К., 1992. – Т. 4. – С. 204-229.
6. Квітка К. Українські народні мелодії. – К., 1922.
7. Вериківський М. Композитор про музику до кінофільму «Назар Стодоля» // Радянське кіно. – 1936. – № 4.