

РЕФЛЕКСІЯ НАЦІОНАЛЬНОГО В МУЗИЧНОМУ ДИСКУРСІ

Ольга Кушнірук

УДК 78.03+781.7(477)

У статті розглядається категорія націоналізму в музиці з погляду зарубіжного музикознавства, запропоновано ввести її до термінологічного апарату сучасного українського музикознавства.

Ключові слова: націоналізм у музиці, стиль, фольклоризм, неофольклоризм.

In this article was considered nationalism as a category of stylistic system in music from the point of view of the foreign musicology. There are proposed to introduce this category in the modern Ukrainian musicology.

Key words: nationalism in music, style in music, folklorism, neo-folklorism.

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 – дискусійна, а отже, не претендує на остаточність у своєму вирішенні. Звернення до неї зумовила низка об'єктивних і суб'єктивних обставин. По-перше, праця автора над статтями до Української Музичної Енциклопедії – п'ятитомного видання відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ (перший том опубліковано в 2006 р., другий – в 2008 р.), зокрема над визначеннями «стиль у музиці», «національний стиль», «націоналізм в музиці». Щодо останнього, то виникали тривалі дискусії стосовно доцільності його введення взагалі; натомість активно пропонували обмежитись одним концептом «національного стилю». По-друге, існували й особисті наукові інтереси автора даної статті щодо студювання стильових процесів в українській музиці ХХ ст. По-третє, і це найголовніше, звернення нашої уваги до цього питання спричинили спроби реабілітувати категорію «націоналізму в музиці», забезпечивши їй належне місце в категоріальному апараті стильової ієрархії.

З погляду світової, європейської науки, цей термін активно побутує, починаючи з моменту виходу критичних статей Р. Шумана і аж до сьогодні, зокрема він закріплений в енциклопедичних виданнях¹.

На жаль, у вітчизняному музикознавстві умови його побутування не були сприятливими. Вперше запроваджений С. Людкевичем² у статті «Націоналізм в музиці», опублікованій 1905 р. в «Артистичному віснику», у подальшому розвитку науки він через ряд політичних обставин (відсутність державності України) та ідеологічні настанови радянської імперії був підданий остракізму, а з доданням епітету «буржуазний» набув відтінку лайки стосовно художньої творчості.

Водночас теоретична наука не могла оминати увагою те, що реально звучало в музиці – прояв т. зв. Volksgeist, національної душі народу. Для осмислення сутності цих глибинних джерел на озброєння було взято 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. Нестьєв). Навіть в обох прогресивних новаторських дисертаціях О. Козаренка даний концепт завуальовано категорією «національна музична мова»³. Долучається сюди ж і поняття «народність» (у трактуванні І. Ляшенка, її критеріями є правдивість і передова ідейність змісту музики⁴). У добу п'ятирічок і звітування

до кожного з'їзду КПРС це справді був «робочий» термін радянського мистецтвознавства. У сучасних умовах постмодернізму, погодьмося, він не діє.

Дефініцію «музичний націоналізм» вперше в українському музикознавстві подав С. Людкевич, наголошуючи на обережності в судженнях про чистоту національного стилю в мистецтві та важливість засвоєння інонаціональних здобутків для власного розвою: «Націоналізм у музиці, штуці, поезії, як і взагалі в культурі, – се ніщо інше, як різномодна 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. є. залежна і відповідаюча племінним прикметам тої народної сфери, з якої вийшла, а яка витворилась серед певних географічно-історичних чи інших яких умов»⁵.

На нашу думку, термін «націоналізм» може стати саме тією категорією, що, власне, слугуватиме для розкриття всіх аспектів художнього прояву ментальності нації, у даному випадку, – української. Пропонуємо вважати націоналізм засадничою стильовою категорією, музичним пан-стилем, куди б долучалися ментальний (образно-художнє наповнення, зміст) і практичний (національна музична мова) компоненти. Сюди ж слід додати й **чотири рівні прояву націоналізму в музиці**, визначені Артуром Фавелом (Arthur Farwell).

1. **Народна пісня.** Саме з цього рівня слід розпочинати будь-яке вивчення, оскільки звідси найлегше пізнати емоційний світ нації (народна пісня лине із серця, спонтанно). Ментальний світ розкривається через форму, архітектуру, складніші компоненти.

2. **Музичний твір на основі народних пісень.** Подібно до початкового рівня національне виражене тут також дуже яскраво – завдяки експансії емоційного характеру та винахідливості композиторської думки щодо засобів і прийомів розвитку. Як приклад, Фавел наводить Е. Гріга.

3. **Музичний твір без цитування народних мелодій,** проте заснований на музичному матеріалі, що певною мірою відбиває характер народних пісень своєї нації (віденські класики).

4. **Твори композиторів, що жодного разу не були відлунням своєї нації, але в**

їхній музиці присутній «der Volksgeist»: І. Стравинський, О. Скрейбін, Я. Сибеліус, Е. Мак-Дауелл⁶.

Як бачимо, наскрізним скріплюючим показником у цій класифікації є феномен народної пісні та ставлення композитора до фольклорних джерел – потужної тенденції професійної творчості. Оцінюючи фольклор і професійну музику як дві системи художнього мислення, Г. Головинський зазначає: «Перевтілення народного мистецтва в професійне має на меті: відтворення не лише образу, але й певного фольклорного жанру; присвоєння (залучення) – підпорядкування народного наспіву чи інших елементів індивідуальному художньому задумові»⁷.

Власне, названа тенденція (зв'язок з фольклором) може бути однією з ознак всеосаяжності музичного націоналізму, його пан-стилевості. Так, в українській музиці вона стимулювала появу яскравих художніх феноменів – фольклоризму 1920–30-х рр. (наприклад, безпрецедентна на той час Друга симфонія Л. Ревуцького, де поєднано симфонічний метод розвитку з фольк-джерелами та імпресіоністичним інструментуванням), неофольклоризму 1960-х – початку 1970-х рр. (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», його ж «Карпатський концерт» тощо) і нарешті, назвемо його умовно, *пост-фольклоризм у сучасності* (основна його якість – фольклорне «як одне з» у феєрії композиторського арсеналу). Як показовий зразок останнього, наведемо «Frutto di abbacare» (canzoni dissonante) 1991 р. – «Плід безплідних фантазій (неблагозвучні пісні)» М. Ковалінаса для сопрано й інструментального ансамблю. Задум композиції винахідливо поєднує непокєднуване: тривале представлення «різноголосого» полілогу учасників дії поступово «опрозорується», приходить до оази гармонії класичного образу (поява тембру клавесину як натяк на віддалену епоху, канонічні репліки скрипки, залучення традиційної вертикалі з ознакою тонального зв'язку), що плавно, через накладення фонограми фольк-цитати в автентичному виконанні⁸ виростає до апофеозного тлумачення народного джерела як початку всіх початків.

Друга ознака всеосяжності націоналізму – зв'язок з національними традиціями професійного мистецтва. М. Михайлов конкретизує його у «спільності тематики, а відштовхуючись від неї, у трактуванні жанрів, форм, а також у зв'язках інтонаційних»⁹. Показовий з цього погляду приклад – фортепіанний цикл Б. Фільца «Музичні присвяти» (1993–2002), де авторська думка рефлексує на постаті видатних композиторів крізь їхні музичні візитівки: від цитати, втручання в цитату до переосмислення репрезентованої цитатою ідеї, імпровізаційності¹⁰. Так, ретропогляд на Д. Січинського-романтика, зосібна на цитату солоспіву «Бабине літо», постає в антуражі імпресіонізму (близького авторському стилеві Б. Фільца); сентиментальний А. Кос-Анатольський вгадується у вальсовості пісні-романсу «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» та стилізації фактурних особливостей (розкладені у фігурацію акорди), проте авторка спрямовує свою увагу на втручання в цитату (інтонаційна мутація в гуцульський колорит, ритмічна модифікація, гармонізація ланцюгом нерозв'язаних септакордів). Образ Л. Ревуцького близький композиторці ідеєю імпровізаційності – його мелізматична фігура «Пісні» (обрана за модель творчого перепрочитання) наповнюється масштабом медитативного речитативу з нахилом до філософського узагальнення.

Третьою рисою пан-стилевості націоналізму назвемо ставлення, творче опрацювання композиторами інонаціональних джерел. Це знайшло відображення в появі на теренах вітчизняної музики такого стильового напрямку, як неокласицизм («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), у його рамках – стильової течії неobaroco 1960–90-х рр. (камерна симфонія № 3 Є. Станковича, Симфонія № 3 «В стилі українського бароко» Л. Колодуба, Концерт «Сад Божественних пісень» І. Карабиця, камерна опера «Час покаяння» О. Козаренка), а також постмодерного ретроспективізму сучасності («Concertare-piccolo» № 2 для симфонічного оркестру та «Recitativo e Ariete» для дванадцяти виконавців М. Ковалінаса тощо).

Образна подієвість «Concertare-piccolo» № 2¹¹ формується навколо часто використовуваної теми зіставлення темряви та світла,

хаосу й гармонії, а також ностальгії за консонансністю барокового музичного світовідчуття. Звернувшись до відомого інструментального концерту А. Вівальді «Зима» із циклу «Пори року» як до ігрової моделі своєї фантазії, М. Ковалінас 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 «варіації на тему». Звісно, мова йде не про усталене розуміння форми варіацій, що 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 (що символізують у творі гармонійність його мікрокосму), готуючись від початку твору, потрапляє на кульмінаційну зону (цц. 15–16), стверджуючи в такий спосіб свій пріоритет у виборі між красою і хаосом.

Вражаючий факт: навіть у спорадичному існуванні в українській музиці мінімалізму (творчість 1980-х – початку 1990-х рр. О. Гугеля, О. Щетинського, О. Грінберга) знаходимо вплив націоналізму, зокрема у «Трьох литовських піснях» для фортепіано (1989) О. Гугеля¹².

На думку М. Михайлова, існує залежність строю музичного інтонування від інтонацій національної словесної мови¹³. Про це писав ще С. Людкевич у контексті української народної музики, називаючи її головними відмінностями діатонічність звукорядів мелодій і силабічність груп ритміки мелодій, що не відповідає європейському тактові¹⁴. Такий аспект поширюється на виконавство, присутність у ньому митців з яскравою національною інтонацією виразу (Н. Матвієнко, Р. Кириченко, М. Байко, тріо Мареничів та ін.).

Всеосяжність музичного націоналізму простежується в його здатності діяти на різних стильових рівнях – авторському стилі, стилі напрямку, епохальному. Зокрема, авторський стиль Дебюссі, який сучасне музикознавство ототожнює з імпресіонізмом, мав на меті відродити питому національну французьку традицію ясності музичного вираження на противагу перенасиченості тканини німецького зразка.

Дискурс націоналізму в зарубіжному музикознавстві й англomовних Інтернет-ресурсах

Wikipedia, як і переважна більшість джерел, позиціонує націоналізм у музиці як вживання музичних тем або мотивів, що можна ідентифікувати з певною країною, регіоном або етнічністю, інспіровані ними народні мелодії, ритми та гармонії. Також він може охоплювати застосування фольклору, як основи програмних творів, включаючи оперу. Як музичний феномен, націоналізм асоціюється з романтичною епохою, особливо середини XIX ст. – початку XX ст., як реакція на домінування німецької музики, а отже, – розвій рухів до національного самовизначення (Росія, Чехія, Скандинавія, Іспанія, В. Британія, США). З вищезгаданим кореспондує підхід енциклопедії Britannica online: «Націоналізм – розуміння характерних рис нації і намір показати, наголосити й уславити ці риси – зіграв визначну роль в музиці романтизму, частково як результат соціального й політичного розвитку».

Йозеф Мечліз (Joseph Machlis) диференціює націоналізм у музиці хронологічно, відмежовуючи націоналізм доби романтизму XIX ст. й екзотизм (захоплення європейських митців культурою Італії, Іспанії, Сходу) як форми націоналізму від т. зв. «нового націоналізму» в XX ст. залежно від інакшості завдань, що кожен з них мав на меті¹⁵. Перший ідеалізував життя народу, обираючи для змалювання лише привабливі елементи. Й. Мечліз виділяє роль жанру симфонічної поеми, внесок Б. Сметани, меншою мірою А. Дворжака, Е. Гріга¹⁶. Другий, глибший, проявився в науковому дослідженні народної пісні, відокремленні селянської музики від версій ресторанних музикантів. Сюди належить творчість Б. Бартока, М. де Фальї, Р. Воган-Вільямса. Показовими для нього є гостро дисонуючі гармонії, ударні ритми, архаїчні лади. Ці відкриття збагатили музичні ресурси та пом'якшили крах ідеалів XIX ст.¹⁷

Пол Гелселл (Paul Halsall. *Modern History Sourcebook*; 1997) для характеристики націоналізму в музиці обрав стадіальний підхід, що з його точки зору, кращий, ніж хронологічний, тому що націоналізм часто перебував у неоднакових стадіях у різних країнах. Він розрізняє етапи т. зв. «культурного націоналізму» (cultural nationalism), «ліберального націоналізму»

(liberal nationalism) та «тріумфуючого націоналізму» (triumphal nationalism). До першого Гелселл відносить розбудову ідей Гердера та розвиток романтизму з поетизацією фольклору в XIX ст. (Сибеліус, Сметана, Гріг, Шопен, Дворжак, Мусоргський, Бородин, Римський-Корсаков). Як приклад твору другого етапу, він наводить хор єврейських невольників «Va, pensiero» з опери «Набуко» Дж. Верді, що став італійським гімном свободи (у почуттях невольників композитор втілює прагнення свого народу до возз'єднання з Ломбардією, на той час окупованою Австрією). Ілюстрацією третього Гелселл вважає тріумфальну сцену перемоги Єгипту над Ефіопією в «Аїді» Верді; і хоча композитор був визнаним лібералом, згадана сцена демонструє деталі придушення націоналізму, тріумфуючого домінування одного народу над іншим.

Цікавий погляд містить один з розділів книги американського композитора Е. Мак-Дауелла¹⁸, де визначені шість різних проявів націоналізму в народній пісні: 1) орієнталізм; 2) стиль багатократного повторення (поширений у Росії та Північній Європі); 3) «Scotch snap» (т. зв. «шотландська жвависть»), певний ритмічний прийом стрибків голосу з одного в інший регістр, показовим прикладом у перебільшеному вигляді є швейцарська йодль; 4) змішування дводольного та тридольного метрів, особливо в іспанській, португальській і музиці країн Південної Америки; 5) безперервне вживання збільшеної секунди та зменшеної терції (арабська та музика північно-американських індіанців); 6) простота.

Довільно обрані інтернет-джерела вказують на те, що категорія націоналізму в музиці продовжує активно цікавити дослідників у світі (Друге видання Словника Грува [Лондон, 2001. – Т. 17. – С. 689–706] містить ґрунтовну статтю Річарда Тарускіна; восени 2003 р. в Іонійському університеті [Корфу, Греція] було проведено міжнародну конференцію «Романтизм і націоналізм в музиці» тощо), отже, вона цілковито заслуговує на широке впровадження у вітчизняний термінологічний дискурс, чим буде зроблено крок до її уніфікації в контексті світової музикознавчої науки, а надалі й до співпраці українських вчених із зарубіжними колегами.

¹ Див.: International Cyclopedia of Music and Musicians / Ed. by O. Thompson. – NY, 1946; Grove Music Online / Ed. by L. Macy. – Available from: <http://www.grovemusic.com>.

² Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Ред.-упоряд. З. Штундер. – Л., 1999. – Т. 1. – С. 35–53.

³ Козаренко О. М. В. Лисенко як основоположник української національної музичної мови. Дис. ... канд. мистецтвознав. – К., 1993; Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: Дис. ... д-ра мистецтвознав. – К., 2001.

⁴ Ляшенко І. Народність і національна характерність музики. – К., 1957. Порівняймо із композиторським тлумаченням К. Шимановського, що датується 1925 роком: «Народність – найглибші первісні риси даної нації у сфері естетичних вражень». А далі він закликає колег «звільнитись від впливу явної екзотики, прислухатись до вічно пульсуючого серця нації і відтворити у формі загальнозрозумілого 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 Фальї: «Я проти музики, яка базується на справжніх фольклорних джерелах [...]. Необхідно виходити із живих природних витоків і використовувати звучання і ритми в їхній сутності, а не в їх зовнішньому прояві» (Цит. за: Головинский Г. Композитор и фольклор. – М., 1981. – С. 90).

⁵ Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т. 1. – С. 35.

⁶ Farwell A. Nationalism in Music // International Cyclopedia of Music and Musicians. – P. 1234–1239. Із

запропонованими рівнями збігаються три типи композиторського перевтілення фольклору, виокремлені І. Земцовським: цитування, використання окремих мелодичних зворотів, створення музики національної без видимих прикмет народної пісенності. Див.: Земцовский И. Фольклор и композитор. – Ленинград; М., 1978. – С. 8.

⁷ Головинский Г. Композитор и фольклор. – М., 1981. – С. 51.

⁸ Пісня «Ішла вдова», записана композитором 1990 р. в с. Панасівці Полтавської обл.

⁹ Михайлов М. Национальный стиль // Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. – Ленинград, 1990. – С. 255–258.

¹⁰ Кушнірук О. Діалогічність дихотомії неокласицизм – постмодернізм у творчості Богдани Фільц // Українське мистецтвознавство. – К., 2005. – Вип. 6. – С. 21–25.

¹¹ Її ж. Апорія стильової множинності (до питання полістилістики в українській музиці // Студії мистецтвознавчі. – Число 4. Театр. Музика. Кіно. – К., 2003. – С. 7–10.

¹² Її ж. Прояви мінімалізму у доробку Олександра Гугеля // Там само. – Число 2. Театр. Музика. Кіно. – К., 2005. – С. 103–107.

¹³ Михайлов М. Национальный стиль. – С. 255–258.

¹⁴ Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – С. 47.

¹⁵ Machlis J. The Enjoyment of Music. – NY; London, 1955; ²1963; ³1970; ⁴1977; ⁵1984.

¹⁶ Machlis J. The Enjoyment of Music. – P. 89–95.

¹⁷ Там само. – P. 318–319.

¹⁸ Critical and Historical Essays: Lectures Delivered at Columbia University Book by Edward MacDowell, W. J. Baltzell. – Elkin, 1912.

В статтє рассматривается категория национализма в музыке с точки зрения зарубежного музыковедения, предлагается ввести эту категорию в терминологический аппарат современного украинского музыковедения.

Ключевые слова: национализм в музыке, стиль, фольклоризм, неофольклоризм.