

УДК 78 (477) “ХХ”

Марія Ярмо, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музикознавства та гри на фортепіано
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка

ФЕНОМЕН “ФОЛЬКЛОРНОЇ ФОНЕМИ” ЯК МЕТОД ОПРАЦЮВАННЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ДЖЕРЕЛ У ТВОРЧОСТІ МИРОСЛАВА СКОРИКА

У статті ставиться питання аналітичної розробки теоретичної концепції композиторського фольклоризму, що як феномен формується на ґрунті “нової фольклорної хвилі” (60 – 80 рр. ХХ ст.) й потребує адекватного щодо модерністського канону звукомислення пророблення музикознавчої думки. Встановлено, що в опрацюванні фольклорних джерел М. Скорик вдається до такого реінтерпретаційного способу як відтворення “фольклорної фонемі”, що докорінно змінює вектор національного стилеутворення – в дусі етнонаціональної самоідентифікації.

Ключові слова: методи опрацювання фольклорних джерел, композиторський фольклоризм, фольклорна фонема, етнонаціональна самоідентифікація, концепція національного композиторського стилю.

Постановка проблеми. Питання методів творчого опрацювання фольклорних джерел – одне з генеральних завдань практичного музикознавства, а надто – при з’ясуванні напрямку стилеутворення в контексті національної композиторської школи. Так на етапі її професійного становлення (так звана Лисенківська фаза) за актуальну була настанова на об’єктивацію національної образності, її покріплення адекватним (за умов збереження автентичності першоджерела) співвідношенням академічного чинника щодо фольклорних джерел. У ХХ столітті подекуди (під дією авангардних технік письма) формуються альтернативні щодо академічної манери методи опрацювання фольклорних джерел, які сформували індивідуально-стильові проєкції самого фольклорного матеріалу. На цій підставі сучасне музикознавство ставить питання у зв’язку з дією реінтерпретації або ж репрезентації фольклору – його відтворення за певними моделями, що кожного разу свідчить про автономну (авторську) концептуалізацію самої системи “композитор і фольклор”. Поміж тим й на сьогодні збереглася

сформована ще за радянських часів процедура констатування фольклорних цитат чи їх відсутності, в тому ж числі – загальна описовість так званого опосередкування фольклорного матеріалу.

Теоретична база дослідження. Чималі зрушення в практиці аналізу зв’язку композиторської манери письма з фольклорними першоджерелами намітились у зв’язку з тенденцією “нової фольклорної хвилі” – другої фази неофольклоризму (перша – у 30-х рр.), кульмінаційний розквіт якої припадає на момент поширення новітніх технологій компонування музики (70 – 80 рр.). Щонайретельніший аналіз новітніх форм опосередкування фольклорного матеріалу (мовно-лексичні моделі¹, асоціативні жанри зразка фольк-опера, хор-опера, ораторія-літопис² й т.п.) складає підсумок теоретичних розвідок 80-х рр. (Г. Конькова, А. Терещенко) [2, 45 – 47; 6, 155 – 173]. Відтак у 90-х роках складаються підстави для суджень про “композиторський фольклоризм” (Г. Кочарова) – феномен, який постає за стадіальну прикмету національного стилю [3].

Особливий ракурс проблеми композиторського фольклоризму формується, водночас, з огляду на

¹ Першість в освоєнні “фольклорної фонемі” (вислів Є.Станковича) належить Леоніду Грабовському – у музиці до кінофільму “В ніч на Івана Купала”.

² Маються на увазі: фольк-опера “Цвіт папороті” Є.Станковича, хор-опера “Ятранські ігри” І. Шамо, ораторія “І нарекоше ім’я Київ” Л. Дичко.

ФЕНОМЕН “ФОЛЬКЛОРНОЇ ФОНЕМИ” ЯК МЕТОД ОПРАЦЮВАННЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ДЖЕРЕЛ У ТВОРЧОСТІ МИРОСЛАВА СКОРИКА

історичну перспективу творення національного стилю – за принципами етнонаціональної ідентифікації [8]³. Не вирішеним, отже, на сьогодні постає питання теоретичної концепції – такої ж репрезентативної як і композиторський фольклоризм.

Мета статті полягає в представленні реінтерпретаційних координат фольклоризму М. Скорика як провідного репрезентуючого національно-стильового фактора його творчості.

Основні положення. Впродовж кількох десятиліть композиторська творчість М. Скорика подекуди різко змінювала стильову напрямку. Так дослідники ведуть мову про неофольклоризм творів 70-х рр. та неокласичність – творів 80-х років. У 90-х роках творча манера М. Скорика настільки ж кардинально змістилася в русло постмодерну. Позаяк, в рамках виконаного дослідження варто торкнутися й такого аспекту як специфіка національного стилеутворення взагалі, яке в рамках ХХ століття має доволі непрості проєкції⁴. В цілому ж, модерний характер національного стилеутворення – це суть полісемантичні згромадження, що опановують провідну ідею епохи Модернізму – ідею глобального культурного синтезу. За пріоритетну, відтак, постає ретроспективна напрямна стильового моделювання (неоромантизм, неофольклоризм, неокласицизм). При цьому безпосередньо інноваційні нововведення покликані сприяти збагаченню національного досвіду та його адаптації до новітніх художніх завдань – в сенсі інтеграції національних надбань у європейські мистецькі процеси⁵. Суттєво, що розгортаючись на тлі загальноєвропейських процесів модерний напрям національного стилеутворення був спрямований, передусім, на збереження цілісності духовних засад української культури. Звідси – культивування ментально-тотожного типу образності, що зумовлювало пошук стилістично адекватних засобів її втілення. В числі найбільш

поширених – епістема пісенності, когнітивна природа якої забезпечувала належний полюс притягання. Примітною є також заувага й такого роду як епістемологічний розрив з традицією: для модерної свідомості виявилися неприйнятними настанови просвітянсько-культурницької парадигми (Франкова теза “одноцілості традиції”, забезпечуваної духовний досвідом етнічної культури), якій протиставлялася універсалістська модель Європейського Просвітництва [1]. Тому не дивно, що модерний характер національного стилеутворення вирішувала тенденція інтелектуалізації творчого пошуку та нею ж зумовлюваний пріоритет конструктивності мислення. Зокрема, уявлення про “стиль” все більшою мірою пов’язуються з особистістю митця (під виглядом “моностилу”, наприклад), а також зіставляються із процесами діалогу й навіть полілогу культур [7].

З останньої третини ХХ століття з ім’ям М. Скорика міцно пов’язана металогіка так званої “нової фольклорної хвилі” (нагадаємо, що це – друга, опісля модерну, фазу українського неофольклоризму) – стильової тенденції, яка ґрунтувалася на цілеспрямованому творенні резонансного співвідношення поміж прадавніми верствами національної культури й авангардними технологіями компонування: віддалені в історичному часі мислєформи забезпечували особову форму самоідентифікації, її кореспондування в ментальному полі національної культури.

Знаменно, що досягнення індивідуального композиторського стилю М. Скорика немислиме поза врахуванням лише йому властивий манери трансформування “фольклорної фонемі” (вислів Є. Станковича) – незмінно сміливого й завжди несподіваного стильового симбіозу. У Концерті для оркестру (“Карпатський”), наприклад, коломийкова ритмостихія сплавляється з урбаністичними ефектами; у “Речитативах та рондо” – з винахідливістю джазової акцентуації.

³ Так у 50–60-х рр. ХХ ст. була складена модель фетишизації фольклорного елемента – його “бажаної” присутності як свідчення українізації радянської музичної культури. Осібний етап композиторського фольклоризму становить фаза етнонаціональної самоідентифікації (80-ті рр.), котру довершує постмодерна тенденція ідеалізації національних традицій (90-ті рр.) – наприклад: “Галицький” концерт та камерна кантата “П’ять весільних ладкань” О. Козаренка.

⁴ Найбільш прикметним у цьому відношенні проглядає період, влучно названий В. Витвицьким як “півстолітня стрета” (від Перемиської школи – до адептів модерну): його суть зводилась до одномоментного співіснування різноспрямованих стильових тенденцій, що загально забезпечувало ефективність фахового покріплення національної композиторської школи [5]. Ефективно при цьому виявив себе метод “алюзійного розвитку стилю” (визначення Л. Лобанової), де власне непрямо цитуванню (алюзіям) підлягали відомі у загальнокультурному контексті жанрово-стильові та інтонаційно-тематичні “лексеми” (визначення О. Козаренка).

⁵ Знаменно, що взаємодія традиційного та модерністського у музичній творчості адептів модерну (В. Барвінський, Н. Нижанківський, М. Колесса) виявляла, насамперед, активність суто академічного чинника.

ФЕНОМЕН “ФОЛЬКЛОРНОЇ ФОНЕМИ” ЯК МЕТОД ОПРАЦЮВАННЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ДЖЕРЕЛ У ТВОРЧОСТІ МИРОСЛАВА СКОРИКА

Органічність національних прикмет індивідуального композиторського стилю М. Скорика забезпечується, водночас, особливим характером та складом творчого вислову – наближенням до архетипу “української душі” з її рефлексивною напрямною, що незалежно від вповні очевидної інтелектуалізації задуму не лише не губиться, але й набуває ще більшої сили. Саме ця обставина й визначає унікальність такої ситуації, коли попри відсутність очевидних фольклорних “знаків” – як прямого свідчення етнонаціональної ідентичності (у випадку Лисенкової моделі національної музичної мови – це інтонаційна підсвітка фольклорного походження, що додається до алюзії або ж “лексеми”), – остання структурується як цілісний й унікальний художній символ⁶. Неабияку роль при цьому відіграли новітні технології компонування: межа диференційованості “звукомислення” максимально забезпечує семантизацію смислу, оперуючи при цьому можливостями інтенціональної форми художнього образу [4]⁷.

На сьогодні за вповні очевидне постає те, що феномен “фольклорної фонемі” для М. Скорика є похідним від модерністського канону звукомислення. При цьому трансформації “знаків” фольклору зводяться до вповні конкретних “технік” звукомислення. Вирішальна роль при цьому відведена феномену звукової ідеї, яка й представляє, передовсім, сонорну та ментальну автентичність фольклорного жанру – його модальну форму (за приклад можуть поставати як п’єса “Лірник” з Дитячого альбому, так і хорові композиції циклу “Пори року”). Кожного разу – це особібно специфічна тембро-акустична модель, що конструктивним чином ідентифікується з певним фольклорним прообразом. Так своєрідного тиражування (засобом моделювання) набула у творчості М. Скорика коломийкова ритмостихія, що незмінно супроводжується вибагливим творчим проектуванням самого зв’язку з коломийкою як “знаком” етнічного. “Знаковий” сенс здобули й певні ладо-інтонаційні конструкції – як от медитативне “застрявання” на бітональних центрах у темі кохання з другої частини (“Іван і Марічка”) “Гуцульського триптиху”, засобом чого моделюється не стільки тематичний, скільки модально-звуковий образ

теми-мелодії. Суто звукову або ж сонорну якість здобули також артикуляційні прийоми, що ідентифікуються з манерою гри на народних музичних інструментах (ударна манера гри на цимбалах, трембітання тощо) та атмосферою природного ландшафту (стереофонія, наприклад – у Концерті для оркестру).

Фактично М. Скорик вдається до усіх можливих форм опрацювання фольклорного матеріалу – цитатної алюзії (вид непрямої цитати), засобом чого зберігається автентичний тип фольклорного першоджерела, ампліфікації його сонорної барви, відтворення-моделювання його модальної (жанрово-лексичної) форми – аж до повного їх “лексичного” зникання в ментально адекватних щиросердних експресіях (у Віолончельному концерті, наприклад). Остання обставина сприймається як ментально ідеалізований спосіб національної буттєвості – її “розгорнутої книги” національної психології.

Суттєво, що присутність фольклорних “знаків” у М. Скорика органічно єднається із загальним модусом інтонаційного світу доби модернізму – принципово множинним, мозаїчної будови, та головне – інноваційним. Власне “звуковий” феномен музичної творчості М. Скорика сприймається як органічне відтворення модерністського канону звукомислення, що історично (й безапеляційно) змінив академічну систему мовомислення. Більше того, ХХ століття – це особлива модель як світу, так і самої людини, що потребують їх розкриття в термінах історично конкретного світовідношення.

Принципова сонористичність музики М. Скорика – це не лише технологія компонування; це – вид музичної організації, в якому культивуються такі провідні поняття як “звукова ідея”, “звукова пляма”, “звукова подія” тощо. Звідси – поширене трактування тембрової палітри, її самостійне тематичне та композиційно-драматургічне значення. І власне тембр є чинником узагальнення звукового матеріалу дійсності, що має важливе асоціативно-психологічне значення. Інакше кажучи, вагомість сонорності проглядає у свідомому творенні певного звукового інваріанту, який здійснює рух звуковими пластами. За таких умов фольклорний “знак” (чи це ладоінтонаційна, чи ритмо-формула) здобуває самодостатню звукову перспективу, що варіюється в звукових

⁶ Символ є значно місткішим супроти “знаку” й не зводиться до “лексики” чи “лексеми”. І якщо безпосередньо “знак” вказує на самого себе (характеризаційна функція), то символ – на щось принципово “інше”, що стосується смислового узагальнення (трансцендентне буття істини, наприклад).

⁷ Іntenціональний (від лат.: *intentio* – намір, прагнення) – той, що онтично втрачає зв’язок з реальним предметним світом, хоча осмислюється у співмірності з ним: “Мистецтво – це не імітація речей, а їхнє творіння” (Оргтега-і-Гасет).

ФЕНОМЕН “ФОЛЬКЛОРНОЇ ФОНЕМИ” ЯК МЕТОД ОПРАЦЮВАННЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ДЖЕРЕЛ У ТВОРЧОСТІ МИРОСЛАВА СКОРИКА

перетвореннях і є, передусім, типом звучання. В результаті стійкі фольклорні моделі мають кількоступеневі перетворення – у ритмо-тембрах, у гармоніях-тембрах, у фактурі-тембрі. Їх неповторний “Скориківський” колорит – це певна сума тембро-характеристик, їх звукова модель, де фольклорний “знак” буттєє в ролі “тематичного атому”, що як форма інтонування втручається у тематичну функцію тембру, ритму, музичного синтаксису тощо.

Висновок. В методі опрацювання фольклору М. Скорик виявляє адекватний щодо парадигми модерністського канону звукомислення спосіб оперування самим фольклорним “знаком” – в якості “фольклорної фонемі”. І саме з врахуванням цієї обставини слід здійснювати дослідження буттєвості самого фольклорного першоджерела – його послідовної присутності в звукомисленнєвій манері композитора, для якого ампліфікація фольклорного елемента є засобом ідеалізації національного чинника в його ментально-архетипному сенсі. Перспективи таких досліджень закорінені в саму суть питання національного композиторського стилю, що наприкінці ХХ століття змінив вектор національного стилеутворення в напрямі етнонаціональної самоідентифікації.

1. Гуменюк Т. Модернізм/постмодернізм – від дискурсу до дискурсу // Київське музикознавство. – К.: Видання Київського державного музичного училища, 2001. – В.6. – С. 227 – 242.

2. Конькова Г. Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики. – К.: Музична Україна, 1985. – 80 с.

3. Кочарова Г. Композиторський фольклоризм як концепція національного стилю: проблеми музикальної етнології (на матеріалі молдавської музики) //Музично-теоретичні концепції у минулому і сучасності. – Львів: Сполом, 1997. – С. 65 – 73.

4. Опанасюк О. Смысловая аура інтенціональної форми //М. Колессі – у сторічний ювілей. – Дрогобич: Коло, 2003. – С. 115 – 119.

5. Стельмащук Р. Нові напрямки і тенденції європейської музики в творчості українських галицьких композиторів першої половини 20 століття (до 1939 року) //Союз Українських Професійних Музик у Львові: Матеріали і документи. – Львів: Сполом, 1997. – С. 19 – 30.

6. Терещенко А. Українська радянська кантата і ораторія (1945 – 1974). – К.: Наукова думка, 1975. – 176 с.

7. Чудутова А. Современная украинская симфония: в поисках утраченного времени // ART line. – 1996. – №9. – С. 2 – 3.

8. Ярмо М. Парадигма етнонаціональної ідентичності української музичної культури // IV Міжнародний конгрес україністів. Одеса, 26 – 29 серпня 2000. – Одеса-Київ: Видавництво Асоціації етнологів, 2001. – С. 484 – 495.

Стаття надійшла до редакції 04.04.2009

a b c d a b c d a b
v v v v v v v v v v v v v v v v

До дня народження Івана Франка



Світлина музею – садиби І. Я. Франка

“В хаті піч трохи не в пів кімнати
З запічком і припічком із глини,
“На Підгір’ю села невеселі”.
Вічно тепло – то жолудок хати,
Величезний, як живіт дитини, –”

Відривок з вірша
“На Підгір’ю села невеселі”.
Іван Франко

v v v v v v v v v v v v v v v v
a b c d a b c d a b