Оксана Лешківна ЮЗЕФЧИК,
аспірант кафедри філософії Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка

НАРОДНЕ І ПРОФЕСІЙНЕ В ХУДОЖНІЙ ТРАДИЦІЇ

Народна творчість завжди передує професіоналізму і з часом набуває значення етнічного визначника індивідуальної музичної діяльності. В процесі взаємодії народного та професійного мистецтва фольклорні традиції живлять професійні мистецькі школи, зокрема, композиторські. Перші здобутки професіоналізму в сфері музики з'явилися в надрах народної творчості в діяльності народних співців, які оспівували героїчне минуле свого народу, виражаючи його потаємні прагнення і мрії. У Скандинавії це були скальди, у Стародавній Греції – рапсоди, в Україні – кобзарі. Для кобзарів у зв'язку з втратою зору музика ставала основною професією. Вони силою свого слова пробуджували в народі почуття національної самосвідомості, волю до боротьби за свободу і незалежність батьківщини. Плоди кобзарської творчості – думи й історичні пісні – стали найтиповішими музично-поетичними пам'ятками національних особливостей психології українського народу; в них народне і професійне начала "співіснують поки що органічно і злито" як "рівнодіючі імпульси музично-поетичного інтонування" [9, 144]. Під народним професіоналізмом тут слід розуміти традиційний колективний досвід усного музично-поетичного висловлювання, де професійне не зводиться до індивідуальної творчості, але включає в себе манеру вокально-інструментальної імпровізації і технічний рівень її виконання, які вимагають відповідної професійної підготовки.

Будучи новим фольклорно-професійним жанром, дума міцно спиралася на попередні традиції народної творчості; вона продовжувала традиції пісень і билин періоду існування Київської Русі. До давньоруських билин думи близькі своєю епічністю і патріотичним пафосом змісту, прославлянням героїчних подвигів, гіперболізованими образами-символами, епітетами, метафорами.

Високу музичну обдарованість українців визначали і їхні сусіди-поляки. Так, у рідкісній брошурі Парадовського "Розмова України

© О.Л.Юзефчик, 1999

з жовніром", надрукованій у Львові в 1644р., автор, незважаючи на неприхильне ставлення до дій українських козаків, визнає високу музичну обдарованість українців. Подібні думки висловлюються у книзі "Українські козаки", написаній через двісті років польським магнатом Г.Красінським, в якій, хоч очорнюється народ за його волелюбні прагнення, проте, одночасно і хвалиться його пісня – "хвилююча й захоплююча" [10, 62].

Думовий епос – фольклорно-професійне дитя культури української народності, однак безпосередньо він не став етностилеутворюючим фактором національної композиторської школи в Україні, як і інші школи, що "формувались в лоні художнього професіоналізму західноєвропейського типу" [8, 72]. Для професійної музики думи стали фольклорною традицією, життєздатною і прогресивною для всіх її етапів розвитку в Україні.

Безпосереднім стилеутворюючим фактором українського народного професіоналізму європейського типу, як відзначив український мистецтвознавець І.Ляшенко, судилося стати іншому народно-професійному жанру – канту, оскільки його художньо-образні властивості на той час становили найважливішу інтонаційну сферу міського музичного побуту [8, 72]. Кант виник на зламі XVI-XVII століть у середовищі учнів братських шкіл, переважно як триголосна прославляюча пісня релігійно-дидактичного змісту із слабо вираженою національною грунтовністю. Але він швидко опанував і інші тематики, зокрема, антиклерикальну, жартівливо-сатиричну, любовну та іншу. З кантових традицій побутової лірики виросла пізніше і міська пісня-романс, що була одним із найпопулярніших жанрів української професійної музики. В свою чергу, цей жанр мав зворотний вплив на сільський музичний побут, на подальший розвиток традицій любовної пісні.

У кінці XVII – на початку XVIII століття кант, як один з найпопулярніших лірико-побутових жанрів, міцно осідає в українському вертепі, в шкільних драмах. У ході подальшої демократизації він у цей період становив своєрідну обробку народної селянської пісні. Згодом кант впливає на процес зародження міської пісні XVIII – початку XIX століття, як хорової, так і сольної. Остання, з інструментальним супроводом, відома під назвою "пісні-романсу".

Кант впливав на лірико-філософську і сатирично-пісенну творчість Григорія Сковороди, яка виросла з кантової стилістики. Його знаменитий сатиричний кант "Всякому городу нрав і права" у вигляді одноголосної пісні став інтонаційно-смисловим стрижнем музичної характеристики Возного в п'єсі "Наталка Полтавка" І.Котляревського, а пізніше – в однойменній опері М.Лисенка.

Український кант мав велике значення не лише для розвитку українського музичного мистецтва, але й для російського. Він був завезений у Росію в XVII ст. і переосмислений у творчості перших російських професійних композиторів.

Велика заслуга у поширенні в Росії канта належить композитору Д.С.Бортнянському. Російський музикознавець Б.Асаф'єв писав: "Фінали концертів Бортнянського майже завжди в ритмі й темпі виявляють рух канта: похід. У них відчутні крокуючі люди, радісно схвильовані. Іноді в них відчувається танкова естетика, але майже ніколи музика цих фіналів не застигає... Недарма концерти Бортнянського були неймовірно поширені по всій Росії" [1, 286]. Відомий фінал з опери "Іван Сусанін" Глінки також створений на основі форми канта.

Авторами української національної музики в силу певних історичних обставин та особливостей національної психології від образно-стилістичної форми канта було взято переважно ліричну, інтимно-побутову інтонацію, притаманну романсовій та пісенно-хоровій творчості М.В.Лисенка, К.Г.Стеценка, Я.С.Степового та багатьох інших українських композиторів, вершина творчості яких припадає на пізніший період.

Таким чином, розгляд еволюції історичної пісні, думи і канта, – переконливе свідчення того, що народна творчість відіграє значну роль у формуванні професійної музики.

Для кращого висвітлення проблеми про взаємозв'язок народного і професійного в художній творчості зупинимося на одному з аспектів проблеми "композитор і фольклор". Даючи характеристику діяльності композиторів у творчій "переробці" зразків народної творчості, можна використати слова І.Земцовського, який вважає, що "звернення композиторів до фольклору завжди було двох основних типів – свідомим і несвідомим, очевидним і неочевидним, причому обидва

типи не існували ізольовано, а могли взаємодіяти в творчості кожного великого майстра і навіть існувати в рамках одного будь-якого твору" [4, 40].

Проникнення композиторів у музично-образне мислення народу, в його музику не виключає, а передбачає найрізноманітніші форми і методи використання музичного фольклору у професійній музичній практиці. У зв'язку з цим виникає проблема: чи цитування народних тем і запозичення фольклорних музичних образів не нижчий досконалий ступінь художньої творчості. Ще відомий російський композитор Римський-Корсаков писав: "Музичні рецензенти, підмітивши дві-три мелодії, запозичені в "Снігуроньку", а також і в "Майську ніч" із збірника народних пісень... оголосили мене нездатним до створення власних мелодій... Обробка народних тем і мотивів передана нащадкам Глінкою в "Руслані", "Камаринській", іспанських увертюрах... Чи і Глінку ми будемо обвинувачувати в бідності мелодичної винахідливості?" [11, 137].

На наш погляд, а з цим згідна більшість сучасних дослідників, "цитування" народної пісні не є певним етапом в осягненні митцем духу народної музики, а одним з найважливіших засобів у розкритті композиторського задуму.

Тенденція вивчення можливостей музичної народної творчості сягає своїм корінням початку XIX ст. – епохи Романтизму, для якої притаманне глибинне осягнення особливостей інтонаційно-образного змісту фольклорного мелосу, виокремлення найістотніших комунікаційних засобів народної музики з метою їх застосування в професійній. Форми "переробки" народної творчості вдосконалювалися на різних етапах розвитку музичного стилю. Фольклор у "перетвореному" вигляді набував нових відтінків та якостей у професійному музичному творі. Стиль композитора, що живився фольклором, отримував ряд додаткових імпульсів, які поступово вживалися в середовище авторського стилю і ставали його невід'ємною частиною.

Народна музика при взаємодії з професійною наповнюється новими фарбами. Серед них, в першу чергу, гармонічні. Сама мелодія вже несе в собі елементи гармонії. Але гармонічна вертикаль допомагає краще показати емоційний бік наспіву. "Гармонічна

вертикаль не тільки посилює виразну силу народного наспіву, але й повніше розкриває потенцію пентатонічної ладової системи, виводить народну музику зі стану одноголосся (в одноголосних національних музичних культурах – О.Ю.), збагачує її новими художньо-виразовими засобами мажоро-мінорних та інших діатонічних систем і дає можливість повніше виразити новий зміст" [2, 246].

Гармонія також впливає і на мелодику, яка, в свою чергу, розширює рамки пентатоніки за рахунок нових інтонаційно-ладових зворотів. Із взаємодією з професійним мистецтвом розвивається і структурно-композиційна сторона народної пісні.

Композитори-класики постійно зверталися до скарбниці музичного фольклору. Запозичені з народної творчості музичні теми (пісенні й танцювальні), обряди та звичаї, ритміка, мелодика та ін. займають велике місце в їх творчості. Одним з прикладів такого різностороннього використання музичного фольклору є творчість П.І.Чайковського; архаїка календарної та обрядової пісенності становить суттєве джерело етнічного забарвлення його стилю. В його творчості фольклорна традиція постала як зовнішня сторона його реалістичного методу. За її допомогою Чайковський малює типові обставини дій оперних персонажів. Так, в опері "Опричник" використовується старовинний російський весільний обряд, а в операх "Черевички" і "Чародійка" - традиційні голосіння і плачі, за допомогою яких автор показує нам горе і скорботу.

Для творчості видатного композитора притаманні прямі та опосередковані зв'язки з народною творчістю. Обидві форми таких зв'язків простежуються "як по лінії історичної полістилістики використовуваних інтонаційних шарів (від стилізацій під язичницький фольклор, класицизм до сучасного музичного побуту міста), так і по лінії їх етнонаціональної багатоскладовості (від північно-російського до "малоросійського", від вітчизняного селянського до міського італійського фольклору)" [8, 64].

Прямі та опосередковані зв'язки композиторів з народною творчістю завжди доцільні та закономірні. Вони несуть у собі діалектику об'єктивного і суб'єктивного, типового та індивідуального. Це необхідна умова художньої правди: інтонаційної близькості між

автором і середовищем, ідейно-емоційної природності, звуковисловлювання засобами народної музичної мови.

При прямому зв'язку з музичним фольклором у композиторській творчості значно посилюється об'єктивне начало в образно-тематичній сфері. Це стає причиною використання цілих народномузичних образів: "цитат" і тем-"цитат". Дана форма контактів переважає тоді, коли композитор намагається підкреслити в своєму творі об'єктивне начало, і в такому випадку за допомогою народної пісні чи танку досягається розкриття духовного світу народу.

Для опосередкованого зв'язку композитора з народною творчістю притаманна активізація художньої оригінальності і самостійності підходу до переінтонування фольклорного матеріалу. Етнографічність мислення в даному випадку виступає як певна естетична налаштованість, слухове "вживання" у цей матеріал.

Таким чином, становлення і розвиток музичного професіоналізму пов'язані з художніми традиціями народної творчості. Вплив фольклору на професійну творчість – закономірний процес, і цей вплив зазнала професійна музика різних народів. У фольклорно-композиторських відносинах впродовж історії становлення і розвитку національного стилю створилася своєрідна схема: прямий зв'язок – опосередкований зв'язок – зворотний зв'язок. Останній відбувається тоді, коли професіонали обробляють народні пісні й повертають народові вже "відшліфовані діаманти". Один з різновидів зв'язку – коли майстер у своїй творчості не просто обробляє, а лише використовує фольклор, а пізніше цей твір стає народним. Як приклад можна навести вищезгаданий твір Г.Сковороди "Всякому городу нрав і права". Його вірш був опрацьований народними співцями-лірниками.

Наочний приклад використання фольклору у професійній діяльності – творчість видатного українського композитора М.В.Лисенка. "Перейнявшись духом української народної музики та спираючись своєю творчістю на народну пісню, Лисенко дав найвірніший і найсильніший вислів психіці й почуванням українського народу і його розумінню краси в музичній сфері; він убрав у музичну форму те, що відчувають мільйони, а висловити уміє тільки геніальна одиниця. Отим-то Лисенкова музика заторкує таємні

струни нашої духовності, у ній відчуває кожний з нас щось своє, рідне, знаходить, неначе частину власної душі, власних почувань, і тому Лисенко нам такий близький, такий рідний і дорогий. Оце духовне споріднення, оцей невловимий контакт випливає спонтанно з Лисенкової музичної творчості навіть незалежно від народних мотивів" [6, 526].

Ідейно-художні настанови М.В.Лисенка та інших класиків втілювали і композитори XX століття. Свідченням утвердження українського народнонаціонального стилю музики на основі проникнення композиторів у глибини фольклору є такі твори, як опера "Золотий обруч" Б.Лятошинського, симфонічна сюїта "Веснянки" М.Вериківського, Друга симфонія Л.Ревуцького та його кантата-поема "Хустина".

Спираючись на традиції М.Лисенка і М.Леонтовича, Л.Ревуцький збагатив методи розвитку народної пісенності, використовуючи її формотворчі, перш за все, ладо-гармонічні та ритмічні елементи. Ним використано народну пісню і в основі драматургії Другої симфонії.

Тенденція до поглиблення зв'язків з музичним фольклором притаманна і в пізніший, повоєнний період, зразками чого можуть служити опери: "Украдене щастя" Ю.Мейтуса, "Тарас Шевченко", "Мілана" Г.Майбороди, "Лісова пісня" В.Кирейка та його балет "Тіні забутих предків", "Українська карпатська рапсодія" і Друга симфонія Л.Колодуба, кантата "Весна" М.Скорика та ін.

Проте принципи використання музичного фольклору в професійній творчості не могли залишатися незмінними, оскільки певною мірою змінювалася народна творчість: коло її образів та форма. Як відзначає С.Грица, "це було зумовлено рядом об'єктивних причин - активним поєднанням сільського та міського фольклору, взаємосхрещенням пісенності різних національностей" [3, 72].

Глибоке і багатостороннє вивчення музичної народної творчості передбачало на різних етапах "не просто теоретичний науковий аналіз окремих засобів музичної виразовості (що, безумовно, не виключається), а, передусім і головним чином, цілісний, тобто естетичний, аналіз і сприйняття всього інтонаційно-образного строю

народної музичної творчості" [7, 59]. Іншими словами, це означає проникнення в систему музичного мислення народу.

Суспільна практика народу породжувала не лише специфічні риси його характеру, але й особливу систему музично-образного мислення. Сюди відносяться такі музично-виражальні засоби як інтонація, ритм, лад, гармонія, поліфонія, інструментарій. Вони органічно поєдані зі змістом народних творів. Тому, щоб досягнути національної самобутності професійної музики, композиторові необхідно було завжди зануритися в сутність інтонаційно-образного строю народної творчості, у своєрідність музично-образного мислення. Лише так митець міг правдиво виразити почуття і думки народу.

Процеси, подібні до тих, що притаманні українському музичному мистецтву, відбувалися і в світовому мистецтві: в деяких галузях поєднання народного і професійного проявлялося набагато гостріше, ніж в українській музиці. Для прикладу можна навести негритянські мелодії, які набули широкого розповсюдження на початку XX ст. Негритянські народні музиканти внесли свіжий струмінь у сучасну західну музику, їх темпераментне мистецтво, гостроритмізовані синкоповані танці швидко завоювали успіх. Ці танці створилися в результаті складного синтезу європейських фольклорних елементів з ритмічними і ладоінтонаційними формулами, запозиченими з побуту негрів-рабів, їхні сольні ліричні пісні-блюзи характеризувалися специфічною ладовою побудовою. Оригінальна суміш африканських прадавніх ритмів з інтонаціями іспанських, кельтських, англосаксонських народів ставала законодавцем моди багатомовної аудиторії. З цих жанрів сформувався негритянський джаз, що швидко підкорив світ. Видатні композитори з захопленням прислухалися до оригінальної негритянської музики і використовували її у своїх творах, її відголоски можна було почути у пізніх партитурах Дворжака (симфонія "Із Нового Світу", квартет F-dur), в опері Пуччіні "Дівчина з Заходу", в ряді інструментальних творів Дебюссі, Равеля, Стравінського і Саті [5, 30-31].

Композитор засвоює народну творчість як "природну мову" і намагається шляхом узагальнення народної інтонаційної стихії надати їй нове звучання, співзвучне почуттям, думкам і прагненням сучасників. Якщо композитор досягає поставленої мети, тоді появляється твір,

в якому зберігається основа національного, традиційного, збагачена елементами сучасної музики: в ній втілені нові ідеї. Таке перетворення народної пісні, що відбиває прагнення сучасників, – яскравий доказ абсурдності тверджень про вичерпаність народної творчості, неможливість використовувати її далі для втілення нових ідей та образів. У першу чергу, все залежить від митця: чи буде він поводитися з народною творчістю, як з чимось застарілим, чи як з живим явищем, що розвивається. Головне у подібному процесі - вловити живі художні традиції, здатні до нових оновлень. Справжній митець під товстою верствою часових нашарувань знаходить у старому здатне виконувати нові суспільні функції, відображати нові завдання і відбивати пульс сучасного життя.

Засвоєння надбань народної творчості не закінчено і навряд чи будь-коли буде вичерпано, поки існує і розвивається сама народна творчість. Змінюються лише "взаємозв'язки професійної і народної творчості. Іншими стають і форми народного мислення, змінюються засоби і методи перетворення народного елементу композиторами-професіоналами. Але сам творчий контакт залишається" [2, 258].

Отже, процес фольклорно-професійних зв'язків несе в собі позитивну програму для нинішньої художньої творчості, незалежно від форм контактів: безпосередніх чи опосередкованих. Тому можна погодитися з твердженням І.Ф.Ляшенка відносно музичної творчості і перенести його на всі види мистецького професіоналізму, згідно з яким фольклорна традиція, утворюючи спільний фундамент для найрізноманітніших національних стилів, опріч самостійної суспільно-естетичної цінності, за нашої доби набуває виняткового значення не тільки як фактор і критерій етнічної специфіки музичного професіоналізму, але й як колективний художній досвід народних мас, що естетично надихає композиторів різних генерацій і різної стильової орієнтації на основі естетичних ідеалів сучасного мистецтва [9, 170]. Роль фольклорно-професійних взаємовідносин в етнічному і естетичному ракурсах зростає в міру того, як професійна творчість з'єднує в єдине окремі ланки музичного розвитку, в міру подолання ізольованості локальної вузькості народномистецьких традицій і нерівномірності розвитку етнічних відгалужень всередині самої нації.

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Кн. 1-2. – Л.: Музиздат, 1963. – 378 с.

2. Бахтиярова Ч. Обновление национальной традиции // Национальное и интернациональное в литературе и искусстве. – М.: Мысль, 1964. – 262 с.

3. Грица С. З'язки української радянської музики з народною творчістю / / Сучасна українська музика: Зб. статей. – К.: Мистецтво, 1965. – 244 с.

4. Земцовский И. Фольклор и композитор.: Теоретические этюды о русской советской музыке. – Л.-М.: Сов. композитор. 1978. – 174 с.

5. История зарубежной музыки. Вып. 5. Конец XIX – начало XX века. – М.: Музыка, 1988. – 448 с.

6. Колесса Ф. Спогади про Миколу Лисенка // Колесса Ф.М. Музикознавчі праці / Підгот. до друку, втуп. стаття, прим. С.Й.Грици. – К.: Наукова думка, 1970. – 592 с.

7. Ляшенко І.Ф. Народність і національна характерність музики. – К.: Вид-во АН УРСР, 1957. – 92 с.

8. Ляшенко І.Ф. Національне та інтернаціональне в музиці. – К.: Наукова думка, 1991. – 280 с.

9. Ляшенко І.Ф. Національні традиції в музиці як історичний процес. – К.: Музична Україна, 1973. – 326 с.

10. Нудьга Г. Українська дума й пісня в світі. Кн. 1. – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 1997. – 424 с.

11. Римский-Корсаков Н.А Летопись моей музыкальной жизни. – М.: Музгиз, 1955. - 397с.

Оксана Юзефчик. Народне і професійне в художній традиції. Народна творчість і професійне мистецтво – дві самостійні галузі художньої культури, в яких виявляється індивідуальна та колективна самосвідомість етносів. Вони склалися на різних щаблях розвитку суспільної свідомості для її духовних потреб. Елементи народної творчості несуть на собі певне семантичне навантаження, що в процесі взаємодії з елементами професійної творчості набуває нових відтінків. Така своєрідність фольклорного мелосу дозволяє йому бути невичерпним джерелом для професійної музики.

Оксана Юзефчик. Народное и профессиональное в художественной традиции. Народное творчество и профессиональное искусство – две самостоятельные отрасли художественной культуры, в которых проявляется индивидуальное и коллективное самосознание этносов. Они сложились на разных ступенях развития общественного

сознания для ее духовных потребностей. Элементы народного творчества несут на себе определенную семантическую нагрузку, которая в процессе взаимодействия с элементами профессионального творчества приобретает новые оттенки. Такое своеобразие фольклорного мелоса позволяет ему быть неисчерпаемым родником для профессиональной музыки.

Oksana Yuzefchyk. Folk and Professional in Artistic Tradition. People's art and professional art are the two independent fields of the artistic culture, in which individual and collective self-consciousness of the ethnos becomes apparent. They formed at different stages of the development of social consciousness for its spiritual needs. The elements of people's art bear certain semantic loading, and it assumes new shades in the process of interaction with the elements of professional art. Such peculiarity of the folklore's melody allows it to be an inexhaustible source for the professional music.