

УДК 786.2 (477) “XX”

Ірина Шеремета, асистентка кафедри музикознавства, методики музичного виховання та
акторської майстерності
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка

ВЗАЄМОДІЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТА ВОКАЛЬНОГО СПОСОБІВ МИСЛЕННЯ У ЗБІРЦІ “УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО” В. БАРВІНСЬКОГО

Стаття висвітлює характер та особливості взаємодії вокального й інструментального способів композиторського мислення у творчості В. Барвінського на матеріалі циклу “Українські народні пісні для фортепіано”.

Ключові слова: Василь Барвінський, фортепіанна обробка народної пісні, вокальний спосіб мислення, інструментальний спосіб мислення, музична стилістика.

Мета запропонованої статті – висвітлити особливості взаємодії вокального та інструментального способів композиторського мислення на прикладі циклу “Українські народні пісні для фортепіано” В. Барвінського. Цю проблему доцільно розглядати на більш широкому джерельному матеріалі, однак своє звернення до зазначеної збірки творів мотивуємо її недостатньою вивітченістю в українському музикознавстві.

Виклад основного матеріалу. Василь Барвінський – видатний український композитор першої половини ХХ століття. У своїй творчості він опирався на інструментальні жанри, які в той час поступово почали займати панівне місце в українській музиці. Разом з тим у його творчості є і ряд високо-вартісних вокальних композицій, але все-таки вага інструментальних творів, особливо фортепіанних (або за участю фортепіано) є значно більшою.

Одним із перших таку велику увагу В. Барвінського до цього інструменту відзначив С. Людкевич, пояснюючи її особливостями творчого обдарування композитора та вважаючи, що В. Барвінський від природи є ліриком з дуже розвинутим почуттям гармонії: “найбільш характеристичною і zarazом найсильнішою прикметою його музичного таланту й інвенції є тонка й рафінована, але змістовна й виразиста лінія гармоніки, повна вразливих нюансів, таємних ходів по захисних закамарках лабіринту людської душі” [5, 366]. Мелодичний тематизм як і поліфонічна техніка є лише немов наслідковими аксесуарами гармонічного розвитку. Як зазначив Я. Якуб’як, саме тому Барвінський у своїй творчості тяжіє

до найбільш “гармонічного” інструменту – фортепіано [10, 56]. Вже в учнівський період творчості для цього інструменту композитором було написано ряд зрілих і художньо-довершених творів, серед яких соната До-дієз мажор, цикл “Любов”, п’ять прелюдій, “Українська сюїта”, цикл “Канцона. Серенада. Імпровізація”. У 20 – 30-ті роки для свого улюбленого інструменту він пише збірник фортепіанних обробок колядок і щедрівок, декілька варіаційних фортепіанних циклів, Шість мініатюр на українські народні теми, а також Фортепіанний концерт, який закінчив у 1938 році. Найчисленніше фортепіанна творчість Барвінського представлена циклами мініатюр, разом з тим є твори великої форми та дитячого педагогічного репертуару (збірка п’єс “Наше сонечко грає на фортепіано”).

В українській музичній науці є ряд наукових праць (О. Німолівич, М. Гегера, Л. Назар, Л. Ніколаєва, Л. Садова, Н. Макуцька, Н. Семків, Г. Мельник [2, 3, 4]), які освітлюють специфіку того чи іншого жанру або окремих рис стилю фортепіанної творчості композитора. У музикознавстві утвердилася думка, що Барвінський у своїй творчості проявляється в основному як композитор-інструменталіст. Однак, аналізуючи ряд його творів можна ствердити, що в особливостях творчого мислення композитора присутнє також і вокальне начало. Це особливо помітно в циклах фортепіанних обробок народних пісень, однією з яких є збірка “Українські народні пісні для фортепіано”.

З відомих причин ця сторінка творчості композитора в українському музикознавстві поки що залишалась недостатньо дослідженою. У 1929

ВЗАЄМОДІЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТА ВОКАЛЬНОГО СПОСОБІВ МИСЛЕННЯ У ЗБІРЦІ “УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО”

В. БАРВІНСЬКОГО

році збірка вийшла друком у нью-йорському видавництві “Українська музична накладня” і лише у 2000 році була перевидана в Україні [9, 41]. У музикознавчих працях, присвячених камерно-інструментальній творчості Барвінського [6, 7], майже немає відомостей про цей фортепіанний цикл. Лише у розвідці О. Смоляка “Українські народні пісні для фортепіано” виступили об’єктом етномузикологічного дослідження [9].

Виходячи із мети дослідження вважаємо за необхідне: 1) окреслити риси прояву інструментального та вокального способів мислення у композиторській творчості; 2) проаналізувати п’єси із збірки “Українські народні пісні для фортепіано” з позицій увиразнення того чи іншого способу мислення; 3) узагальнити отримані дані, виявивши закономірності взаємодії інструментального та вокального способів мислення В. Барвінського у зазначеній збірці творів.

Вокальний тип мислення, вважаємо, опирається на засади хорового письма – використання поліфонічного або специфічного акордового (зокрема в традиціях хорового жанру Liedertafel) типу викладу. У жанровому вирішенні мелодики домінує кантілена та декламаційність. Лінійне голосоведення конкретизується здебільшого у підголосовій та імітаційній поліфонії. В гармонії переважають акорди діатонічної системи та гармонічні засоби фольклорного багатоголосся (перемінність функцій, фрігійськість, плагальність). Метрика передбачає використання простих, складних та мішаних розмірів. Ритміка пливка, часто несиметрична; у ній трапляються як ритмічні так і гармонічні ситуативні синкопи. У плані темпу переважають повільні або помірні швидкості. Фортепіанний виклад великою мірою підкорений мелодичному першоджерелу.

Інструментальний спосіб композиторського мислення розкривається в іншому принципі використання музичної стилістики. Вважаємо, що на рівні фактури це проявляється у превалюванні гомофонно-гармонічного та акордового викладу¹, застосуванні розгорнутої піаністичної техніки; в опорі на танцювальні жанрові витоки та відповідні заданому жанру фактурні прийоми; також у позиційній зручності гри. Гармонія цього способу вислову збагачена використанням ширшого спектру акордових засобів хроматичної системи – відхилень, хроматичних секвенцій, еліптичних зворотів й послідовностей, і, звісно ж, тривуків й септакордів побічних ступеней. У В. Барвінського

це також і використання колористичної імпресіоністської акордики. Метроритмічні засоби інструментального походження – використання простих (або кратних простим) розмірів, рівномірна метрична пульсація, вживання характерних ритмічних фігур танцювального походження, періодично-логічна (а не ситуативна) синкопованість. Темпове вирішення – помірні та швидкі темпи. В інструментальному способі мислення немала роль відводиться елементам звукообразності.

У процесі аналізу комплексу засобів музичної виразності нами було виявлено три рівні взаємодії вокального та інструментального типу мислення у п’єсах збірки “Українських народних пісень для фортепіано” В. Барвінського:

- домінування вокального способу мислення над інструментальним;
- вокальне та інструментальне мислення співдіють на паритетних умовах;
- домінування інструментального способу мислення над вокальним.

Перший тип творів репрезентований п’єсами “Ой там за Дунаєм”, “Завзялись ляшки, гей”, “Зелене жито, зелене”, “Тей гук, мати, гук”, “Ой сяду я, сяду”, “Ой перепеличка”, “Уже сонечко закотилося”, “Котиться вінок”, “Ой, матінко моя”, “Були ми собі в Божому дому”, “На здоровля кумцю”, “Боже, Боже що ж мі з того”, “Коляда”.

Ці композиції найменші за розмірами й опрацьовані у простонародному характері. Сама фактура творів, логіка гармонічних послідовностей свідчить про близькість до традицій німецького хорового жанру Liedertafel: виразна мелодика, щільна звукова тканина, компактний чотириголосний виклад, ясна функційна гармонія, опора на консонантні співзвуччя, послідовності тривуків діатонічної спорідненості, гармонічна мова, що впливає із особливостей фольклорного багатоголосся. У творах цієї групи домінують помірні темпи (moderato й andante).

Другий тип репрезентовано творами “Ой ходить сон”, “Ой не рости кропе”, “Ягіл, Ягілочка”, “Чи ти вірно мене любиш”, “Ой і не гаразд”, “Ой і зрада”, “Ой не світи місяченьку”, “Половина саду цвіте”, “Ох і горе, горе, гей!”, “Дума про смерть Нечая”, “А вже тобі, Марусенько, неділька”, “Летять галочки”, “Ой добра годинанька”, “Кед я младу чепила”.

П’єси цього типу значно більші за розмірами і написані у традиціях лірико-психологічних

¹ Проте, звичайно, він якісно відмінний від акордики Liedertafel.

ВЗАЄМОДІЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТА ВОКАЛЬНОГО СПОСОБІВ МИСЛЕННЯ У ЗБІРЦІ “УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО”

В. БАРВІНСЬКОГО

замальовок романтичного, а подекуди імпресіоністичного характеру. В них українська народна мелодика поєднується із виразовими засобами західноєвропейської музики. Принципи інструментального та вокального мислення взаємодоповнюють один одного, відображуючись у пластичному лінійному голосоведенні підголоскової та імітаційної поліфонії (вокальна природа) та епізодичних розлогих пасажах та деяких інших особливостях супроводу (інструментальна).

Третій тип – фортепіанні обробки пісень “Гей там на горі Січ іде”, “Ой ішов я вулицею раз, раз”, “Ой ходила дівчинонька бережком”, “Добрий вечір, дівчино”, “Вийшли в поле косарі”, “Ох довго ж я та на світі прожила”, “Ой за гаєм зелененьким”, “Янчик, Янчик, що бись зробив”.

Цей тип найменш численний. У стильовому плані ці твори мають виразні риси індивідуального композиторського стилю – імпресіоністичного світовідчуття В. Барвінського. Фортепіанна фактура емансипована від мелодичного першоджерела, частково зустрічається дрібна піаністична техніка. Домінує гомофонно-гармонічний та акордовий типи викладу з опорою на танцювальні жанрові першоджерела. Гармонія у цих творах вельми колоритна, представлена широким арсеналом засобів (відхилення, секвенції, перегармонізації тощо). Також це і використання вже згадуваної імпресіоністичної гармонічної мови – чотири-, п’яти- та шестизвучних акордів, акордів із побічними тонами (серед яких композитор особливо полюбляє домінанту з секстою), еліптичні звороти й послідовності. Усі твори цієї групи написані у швидких темпах.

Окремі елементи звукозображальності в деяких із цих творів наводить О. Смоляк, вказуючи на звуковий шарм косіння в обробці “Вийшли в поле косарі” [9, 43] та своєрідне імітування гойдання козацької чайки на плесі ріки Дунаю в п’єсі “Ой там за Дунаєм” [9, 46]. Однак у кількісному співвідношенні їх вага незначна, що підсилює думку Н. Кашкадамової щодо меншої ролі звукозображальності у творчості В. Барвінського в порівнянні з іншими представниками імпресіонізму, оскільки його музиці характерний вираз внутрішнього пережиття, а не зовнішньої картинності.

Трактування Барвінським пісенних першоджерел у цій групі подекуди вельми оригінальне, що цікаво ілюструє п’єса “Гей там на горі Січ іде”. Ця стрілецька пісня асоціюється із маршовістю. Однак композитор виходить за межі такого стереотипно-прогнозованого

прочитання цієї жанрової основи і створює високохудожній взірць доволі рідкісного жанру інструментальної музики – п’єсу-променад. Серед яскравих попередників у цій ділянці – Прогулянка із “Картинок з виставки” М. Мусоргського. У В. Барвінського “променадність” досягається великою мірою за рахунок рівномірної метричної й гармонічної пульсації та обережного поводження з “маршовими” ритмічними засобами – тріолями й пунктиром.

Деякі твори третього типу віддзеркалюють жанрові сценки звучання фольклорних інструментальних ансамблів. Фактура п’єс “Ой ішов я вулицею раз, раз”, “Вийшли в поле косарі”, “Ой за гаєм зелененьким”, “А вже тобі, Марусенько” викликає аналогії з виконавської партитурою ансамблю троїстих музик із партіями скрипок, басолі, цимбалів та бубна. Інший прийом інструментального награвання – типову інструментальну перегру у весільному віваті “Даю я ті, доноу” відзначає О. Смоляк [9, 45].

Вокальний та інструментальний способи мислення пов’язані із стильовими рисами творів цих трьох груп та зумовлені жанровими особливостями обраних для обробок пісенних джерел. Так, вокальний тип мислення домінує у творах протонародного характеру із кантиленним та декламаційним типом мелодики. Пісні в стилі Liedertafel були характерними для хорової творчості галицьких композиторів XIX століття, тому перший тип п’єс зі збірки В. Барвінського асоціюються з партитурами М. Вербицького, І. Лаврівського, В. Мапока та ін. Поєднання двох способів мислення відбувається у п’єсах із романтичною романсовою стилістикою. Окремі твори цієї групи (“Ой і не гаразд”, “Ой і зрада”, “Ой не світи місяченьку”, “Половина саду цвіте”, “Ох і горе, горе, гей!”, “Летять галочки”) стилістично близькі до солоспівів М. Лисенка на вірші Т. Шевченка. Домінування інструментального способу мислення найяскравіше виявилось у п’єсах із жартівливо-танцювальними пісенними першовитоками, які передають імпресіоністичні елементи індивідуального стилю Барвінського-композитора.

Висновки. Найповніше композиторський талант В. Барвінського виявився у п’єсах з вокально-інструментальним та інструментальним способами мислення, тобто там, де композитор консолідував народну стихію з усіма засобами новітньої музичної техніки – у мініатюрах романтично-імпресіоністичного характеру.

Результати нашого дослідження можуть виявитись цікавими при дослідженні творчості

МУЗИКОЗНАВЧА СПАДЩИНА ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ТЕКСТОЛОГІЇ

В. Барвінського в цілому, однак ця проблема безумовно потребує більш глибокого та деталізованого вивчення.

1. Василь Барвінський (1888 – 1963) // Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. – Тернопіль, 2000. – С. 188 – 205.

2. Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: Статті та матеріали / Упорядник О. Смоляк. – Тернопіль: Астон, 2003.

3. Василь Барвінський і українська музична культура: Зб. статей / Упорядник О. Смоляк. – Тернопіль: Лілея, 1998.

4. Василь Барвінський. Статті та матеріали. Збірник. – Дрогобич. – 2000.

5. Людкевич С. // Дослідження, статті рецензії, виступи / Упор. З. Штундер. – Т. 1. – Львів, 1999. – 496 с.

6. Мисько-Пасічник Р. Камерно-інструментальна музика Василя Барвінського в контексті

розвитку жанру в Галичині першої третини XX ст. // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: Статті та матеріали. – Тернопіль. – 2003. – С. 57 – 63.

7. Мойсеєнко Л. Камерно-інструментальна творчість В. Барвінського // Василь Барвінський. Статті та матеріали. Збірник. – Дрогобич. – 2000. – С. 51 – 59.

8. Павлишин С. Василь Барвінський. – Київ: Музична Україна, 1990. – 88 с.

9. Смоляк О. Народномузична стилістика в “Українських народних піснях для фортепіано” Василя Барвінського // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: Статті та матеріали. – Тернопіль. – 2003. – С. 41 – 47.

10. Якуб'як Я. Василь Барвінський та Станіслав Людкевич // Василь Барвінський і українська музична культура: Зб. статей / Упорядник О. Смоляк. – Тернопіль: Лілея, 1998. – С. 53 – 61.

Стаття надійшла до редакції 26.11.2008.

УДК 78.09 (477) “XX”

Роксоляна Мисько-Пасічник, старший науковий співробітник
Музично-меморіального музею
імені Соломії Крушельницької
м. Львів

МУЗИКОЗНАВЧА СПАДЩИНА ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ТЕКСТОЛОГІЇ

У статті досліджується музично-критична спадщина Василя Барвінського в площині літературного стилю і правопису. Завдання сучасної української текстології полягає в тому, щоб подати в первісному вигляді літературні твори, наукові дослідження, публіцистику. Такої ж точки зору дотримується автор статті.

Ключові слова: музична культура, музично-критичні статті, академічний орфографічний кодекс, правопис.

Актуальність проблеми. Упродовж останніх двох десятиліть музикознавча спадщина Василя Барвінського викликає серед дослідників української музичної культури щораз жвавіший інтерес. Цій темі ще в 1960-х рр. була присвячена дипломна робота студентки Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка Марії Іванишин [3], але відтоді видання бібліографічного покажчика музично-публіцистичних статей В. Барвінського та літератури про композитора все ще перебуває на стадії підготовки до друку.

Актуальність даного дослідження зумовлена введенням музично-публіцистичної спадщини Василя Барвінського в науковий обіг, а також підготовкою її до друку.

Огляд основних досліджень і публікацій. Джерельною базою дослідження послужили опубліковані музично-критичні статті В. Барвінського 1914 – 1958 рр., які вийшли друком у львівських, краківських та київських часописах.

В кінці 1980-х рр. стали доступними раніше