

7. Пасічник В. Біля джерел квіткознавства (робота Володимира Гошовського над виданням праць Климента Квітки) // *Етномузика: Зб. ст. / Упоряд. Б. Луканюк.* – Львів, 2006. – С. 33 – 48.
8. Тихонюк Б. Короткий огляд музично-критичних публікацій Василя Барвінського / *Мін-во культури УРСР.* Львів. держ. консерваторія ім. М.В. Лисенка. Львів, 1991. – 27 с.
9. Тихонюк Б. “Примадонна століття” [Любка Колесса] в оцінці Василя Барвінського // *Дзвін.* – 1990. – № 9. – С. 144 – 146.
10. Тихонюк Б. “Примадонна століття” [Любка Колесса] // *Музика.* – 1993. – № 6. – С. 26.

Стаття надійшла до редакції 26.11.2008.

УДК 786.2.086 (477) “ХХ”

Лідія Федоронько, старший викладач кафедри музикознавства та фортепіано
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка

ФОРМА ФУГИ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ В. БАРВІНСЬКОГО

У статті заторкується проблема використання фуги у фортепіанних творах Барвінського, що репрезентують вітчизняну музичну культуру початку ХХ ст.

Ключові слова: фуга, інтермедія, контрапункт.

Постановка проблеми. В українській музиці органічною складовою музичної тканини завжди була підголоскова поліфонія, як одна з особливостей національного музичного мислення, що не виключало широкого використання прийомів контрапункту та імітації. Проте на рівні форм у вітчизняній музиці на початку ХХ ст. було порівняно небагато зразків. Фуга як одна з найвищих форм поліфонії застосовувалася українськими композиторами в хоровій музиці. В. Барвінський був одним з перших українських композиторів, які використовували жанр фуги в інструментальній творчості.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Про поліфонію і, зокрема, фугу, в музиці В. Барвінського згадується в музикознавчих розвідках, присвячених проблемам української музики, а також питанням творчості композитора. Так, в монографії Л. Кияновської “Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст.” [3] висвітлюються питання стилю композитора, одним з компонентів якого є використання барокових моделей, в тому числі фуги, а також прийомів поліфонічного розвитку. Однією з найбільш ґрунтовних на сьогоднішній день залишається праця С. Павлишин “В. Барвінський” [7], в якій дослідниця подає аналіз фуги з фортепіанної сонати *Cis-Dur*, а також в загальних рисах описує інші зразки цієї форми, присутні в творчості Барвінського. Про

особливості поліфонічного мислення Барвінського згадують в своїх статтях В. Козлов [4], С. Салдан [8] та інші. Проте на сьогодні залишається недостатнім висвітлення особливостей тематизму, контрапунктування, архітекτονіки та інших особливостей фуг Барвінського.

Метою статті є дослідити особливості фуги у фортепіанній музиці В. Барвінського в контексті стилю композитора та зв’язків з європейською музичною культурою.

Виклад основного матеріалу. Фуга відома як основоположна форма мислення бароко, певний всезагальний принцип організації музичної тканини і принцип розвитку. Вехою ХVІІ – ХVІІІ ст. вона існувала переважно як самостійний жанр, в Баха входила в склад циклу “прелюдія-фуга”. Як поліфонічна форма фуга здатна особливо ясно виявити безперервність розвитку музичного образу. В ХІХ столітті ця форма зазнала змін, як внутрішніх, так і зовнішніх – вона почала використовуватися композиторами як складова частина різних гомофонних форм.

В музиці В. Барвінського фуга завжди виконує функцію завершення у варіаційній формі. При цьому варіації виступають як частина циклічної форми або як самостійний твір. Використання фуги у варіаційній формі має свою логіку. В основі і варіацій і фуги лежить варіаційний принцип розвитку, і одна і друга ґрунтуються на розкритті образних можливостей однієї теми [6, 79]. Але якщо у варіаціях спостерігається більша або

ФОРМА ФУГИ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ В. БАРВІНСЬКОГО

менша свобода тематичного розвитку, то фузі властиві значна сконцентрованість образно-емоційного строю, лаконізм форми, більша узагальненість інтонаційного матеріалу порівняно з варіаційною формою. Тому композитори почали використовувати фугу в завершальних частинах різних форм. Використання імітаційної техніки як засобу узагальнення і стиснення тематичного матеріалу в максимально виразних інтонаціях дало нові можливості для розкриття художнього змісту.

Якщо згадати історію поєднання варіацій і фуги в європейській музиці, то першим застосував його Л. Бетховен у своїх 15 варіаціях ор.35. В музикознавчій літературі відзначається, що сміливі співставлення різних жанрів, посилення варіаційності, які присутні в пізній творчості Бетховена, стають типовими для романтиків. Зокрема, використання фуги як однієї з частин або як завершення у варіаціях зустрічаємо в Ліста ("Танець смерті"), Чайковського (Тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано-фінал), Брамса (Варіації з фугою на тему Генделя, ор.24) та інших.

Видається закономірним та логічним, що В. Барвінський для втілення своїх художніх задумів випробував саме такий синтез форм. З однієї сторони, для творчої манери композитора типовим було використання романтичної стилістики, прийомів та форм, з нею пов'язаних [3, 190]. З іншої, він був продовжувачем традицій національного музичного мислення – народного та професійного. Звідси його увага до варіантності-варіаційності на рівні тематичного розвитку та формотворчого засобу.

Перший твір, в якому В. Барвінський використав фугу, була Соната для фортепіано Сіс-дур. Цей твір написаний композитором під час навчання в Празі, на межі 1909 – 1910 років. Переважно у багатьох митців твори "учнівських" періодів є незрілими, позначені унаслідуваннями, тощо. Але у В. Барвінського цей ранній "празький" період відразу дав цікаві і новаторські за стилевими ознаками творчі результати. Л. Кияновська зазначає, що "ця частина спадщини може оцінюватися як найбільш нова, навіть "експериментальна" в пошуках нових засобів художньої виразності" [3, 194]. Властиво тоді написано перші дві частини Сонати. Сам автор згадував: "Однак, останньої частини

варіацій, які мали закінчуватися фугою, я не міг тоді ще закінчити, бо тільки проходив курс контрапункту і шойно пізніше, після студій про фугу написав дві фуги, з яких перша мені не вдалася (чорновик пропав) і шойно друга фуга закінчує цю сонату. Вона є найбільш цінною з цілого твору і за словами самого Новака (вчитель В. Барвінського – Л.Ф.) – це вдалий зразок сучасної фортепіанної фуги (це було в 1912 – 13 рр.)" [1, 140].

У фіналі Сонати фуга виступає в ролі вершинної варіації. Її відхід від початкового образу настільки значний, що композитор зазначив початок фуги в тексті. Спорідненість теми фуги з темою-образом варіацій полягає в тому, що вона виростає з початкового мотиву останньої (пр.1):



Тема фуги утворюється шляхом секундового заповнення висхідного квартового стрибка і наступних низхідних інтонацій (пр.2):



Інтонаційний контур теми і її ритмічний малюнок нагадує барокові, "бахівські" теми. Закінчується тема також в "бахівських" традиціях, на сильній долі, завдяки чому вона має чітко окреслений метричний контур. Швидший темп і дрібніші тривалості надають активності і руху, роблять фугу контрастною порівняно з попередніми варіаціями. В першому проведенні тема звучить в октавному подвоєнні і починається з акордової підтримки тонічним тризвуком на *ff*, підкресленням кожного тону в першому такті і через стрімке зниження гучності в другому такті вона закінчується на *p*.

Через те, що тема починається з V-го ступеня, відповідь до теми автор дає класичну – тональну, співвідношення тональностей теми і відповіді теж класичне – тоніко-домінантове (cis – gis). Після відповіді звучить коротка інтермедія, яка повертає

розвиток до основної тональності, так звана зворотня інтермедія. Останнє проведення теми в експозиції переходить в тривалішу інтермедію, яка фактурою пов'язана з першою інтермедією і розвивається на інтонаціях теми та проти складення. Перший раз тема в експозиції проводиться у сопрано, наступні проведення звучать в альті, тенорі, басу. Семантичне значення такої послідовності проведень в епоху бароко пов'язане з потемнінням звучання теми. В цілому експозиція фуги класична, голосоведіння строго чотириголосне, звучання насичене бароковими інтонаціями, різного типу затриманнями.

Середня частина більша за об'ємом, в ній відбуваються метаморфози і перетворення тематичного матеріалу, використовується гомофонна фактура, вводяться нові мотиви. Зміни і перетворення здійснюються, в першу чергу, в інтермедіях. Середина починається проведенням теми в сопрано, в тональності A-dur. Інтермедія, яка слідує за нею, ще не зовсім відходить від класичних норм, вона секвентно розробляє матеріал теми і проти складення. Вкінці інтермедії підготовлюється тональність C-dur, після неї в цілком несподіваному тональному співставленні замість очікуваної, заявленої вкінці інтермедії тональності звучить C-dur – в такому тональному забарвленні і октавному подвоєнні проводиться тема в нижньому голосі. В наступній інтермедії спочатку з'являються елементи гомофонного супроводу в нижніх голосах і рух паралельними терціями у верхніх. Потім багатоголосся зосереджується в двох планах – у партії правої і лівої руки, ці два плани концентруються в безкінечних канонах – спочатку в мажорі, потім в однойменному мінорі. Вершина-кульмінація на *ff* не зупиняє рух – у верхніх голосах звучать більш тривалі уривки теми, в нижніх – спочатку елементи контрапункту, потім знову гомофонна фактура. В тональному відношенні ця частина інтермедії нестійка, тональний рух спрямований в сторону дієзних тональностей. В цілому звучання чуттєво-емоційне, просвітлене, автор ніби апелює до музики романтиків. В наступній інтермедії, яка починається подібно до початку фуги, тобто тонічним акордом (але в тональності *fis-moll*) на *sff* і зниженням динаміки до *p* протягом одного такту, відбувається виключення голосів, крім одного, в якому рух шістнадцятими секстолями містить завуальовані інтонації теми. Надалі цей мотив при звучанні теми буде виконувати роль контрапункту до неї. Через три такти до верхнього голосу приєднується контрастна мелодія вісімками, а потім в ній з'являються інтонації теми в поліритмічному

співвідношенні до секстольного мотиву. Наступне поєднання голосів творить подвійний контрапункт (вони міняються місцями), а вгорі включається ще один контрапунктуючий голос. Останнім вступає нижній голос, що виконує функцію гармонічної опори, в той час як верхні голоси розвиваються в канонічній імітації. Спочатку нижній голос підкреслює звороти T-D, T-D-T в C-dur, а потім звучання переходить в h-moll і тим самим підготовлює проведення теми в цій тональності. Тема звучить в теноровому голосі, а водночас з нею поєднані ті голоси, які послідовно включалися в попередній інтермедії: в сопрано – мотив секстолями, в альті – низхідний рух вісімками, в басу – контрапункт довгими тривалостями, що підсилює роль гармонії. Наступна інтермедія основана на канонічному проведенні секстольного мотиву з інтервалом імітації малої септими. Далі тема проводиться у сопрано в F-dur, а наступна інтермедія напружена і нестійка в тональному відношенні, вона розробляє мотиви теми в зменшенні і збільшенні. Акордове “забарвлення” тематичного мотиву (септакорд та паралельні сектакорди), що супроводжується тонким візерунком верхнього голосу, створює алюзію до імпресіоністичних звучань Дебюссі; відмінністю однак тут виступає динаміка (*ff*) і акценти на кожному акорді, що надає певної експресивності музиці.

В репризі тема проводиться в акордовому викладі, в аугментації, в основній тональності сонати – C-dur, а після невеликої інтермедії в середніх голосах, в G-dur. Замість класичного квінтового співвідношення тональних проведень теми тут композитор використав тритонове.

Після цього проведення теми знову посилюються гомофонні елементи, і поступово розвиток переходить в код. В коді тема звучить вже в своєму первісному вигляді, в тональності C-dur, апофеозно і світло. Важливе значення для конструкції фуги мають темпові сповільнення. Автор використовує їх в моменти переходу до наступних частин. Розміщення *ritenuto* при переході від експозиції до середньої частини а потім на межі середини і репризи співпадає з тричастинною будовою фуги. Але є ще одне сповільнення темпу, яке міститься при підході до *fis-moll*'ного епізоду в середній частині, разом зі зміною фактури і появою нового тематичного матеріалу воно розділяє фугу на дві частини. Таким чином тут поєднується тричастинність з тональним критерієм поділу, типовим для класичної фуги і двочастинність за фактурною ознакою.

Хоча фуга написана після закінчення вивчення

ФОРМА ФУГИ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ В. БАРВІНСЬКОГО

контрапункту, її не можна віднести до “шкільних”. Використавши класичну модель фуги, композитор наситив її інтонаціями, близькими до народних [7, 20], поєднав методи імітаційної та контрапунктичної техніки з прийомами гомофонного розвитку та сучасної музичної мови, такими як раптові співставлення тональностей, в тому числі тритонові, імітація в інтервал септими, прийоми полі стилістики тощо.

В 1915 році Барвінський написав “Українську сюїту”, в якій остання частина має форму варіацій з заключною фугою. Так склались обставини, що fuga до варіацій з Сюїти була створена аж в 1922 році [1, 146]. В своєму програмному поясненні до останньої частини Сюїти композитор писав, що варіації ілюструють похід козаків, а у фугі зображений бій. Цитату теми з третьої частини Сюїти (мелодія пісні “Ой не світи місяченьку”) автор вводить як згадку козака про свою милу [1, 146].

Тему фуги композитор розвинув на основі початкового мотиву пісні “Засвітали козаченьки” (Пр.3):



Замінивши октавний хід двома стрибками I – V – I, композитор, отримав активніший і динамічніший зворот, більш придатний для наступної поліфонічної роботи над темою. В цілому тема має класичну будову “ядро-продовження”, замкнена на тоніці. Її перше проведення в нижньому регістрі басового голосу, в октавному подвоєнні, на фоні витриманих акордів у верхніх голосах, на *ff*, в швидшому темпі і в тональності c-moll, звучить драматично і темно. З кожним проведенням тембр теми просвітлюється (бас-тенор-альт-сопрано). Як і в попередній аналізованій фугі, чотириголосна експозиція тут не відступає від класичних норм. Тональна відповідь супроводжується утриманням проти складенням на матеріалі продовження теми. В експозиції звучить тільки одна невелика інтермедія перед останнім проведенням теми. Останнє експозиційне проведення теми

починається в g-moll (відповідь), але в другій половині теми відбувається деформування, внаслідок чого вона закінчується на ges (III ст. в тональності es-moll).

Середня частина більш об’ємна та інтенсивна за розвитком. В ній поступово збільшується доля гомофонної фактури. Вже в першій інтермедії середньої частини (яка починається в es-moll) композитор, крім використання елементів проти складення, теми і попередньої інтермедії, збільшує роль гармонії, внаслідок виникає аллюзія до романтичного стилю. Після проведення теми в Es-dur, наступна інтермедія містить розробку тематичних елементів, в ній початковий мотив проводиться в різних секвенціях, безкінечних канонах, контрапунктах та імітаціях, звучить в різних тональних і ладових (однойменних) зіставленнях. Звертає на себе увагу низхідний мотив паралельними секстами, який виростає з інтонацій утриманого проти складення, але в такому вигляді вперше з’являється в цій інтермедії, а потім використовується як контрапункт до теми. Він вносить ліричний

струмінь в звучання, ніби підготовлює появу ліричної теми.

Наступні інтермедії продовжують і розвивають згадані прийоми, в них використовуються канонічні секвенції з інтервалом переміщення в.7 та зб.8, значною є роль гомофонних прийомів розвитку. В останній інтермедії перед появою уривків пісні “Ой не світи місяченьку” мотиви теми фуги поміщені у інтенсивний гомофонний рух.

З появою теми “Ой не світи” (Meno mosso grandioso) починається заключний етап розвитку. Триразове проведення в контрапункті початкових мотивів теми “Ой не світи” (образ дівчини) і теми фуги (образ козака) демонструє поступове посилення драматизму звучання. Так, перше проведення дане в тональності e-moll (ще світла тональність, але з відтінком смутку), потім в B-dur (три тонове співвідношення), за третім разом контрапункт звучить в Des-dur. Драматизм і

темне забарвлення особливо підкреслені бемольною сферою і мелодичним видом мажорних тональностей. Звороти викладені акордово, в досить віддалених регістрах, з трюльними пасажами в середніх голосах. Перший раз проведення контрапункту ніби розчиняється в гомофонних формах інтенсивного руху, друге і третє проведення слідує безпосередньо один за одним і після цього знову аналогічне гомофонне “розчинення”. Важливими для драматургічного розвитку є дві короткі (двотактові) хоральні послідовності, які обрамлюють епізод з трьома проведеннями контрапункту. Крім фактурного, вони вносять темповий (Lento), тональний (C-dur, C-es-dur) і динамічний контраст. Семантика цих зворотів безпосередньо апелює до епохи бароко. Виокремлення якого-небудь значного моменту тексту шляхом введення в музичну тканину (поліфонічну) контрастного (акордового) фрагменту становило одну з музично-риторичних фігур XVII – XVIII ст. Такий прийом як стилізаторський використовувався композиторами XIX – XX століття [5, 195].

В наступному епізоді (Poco più moderato) початковий зворот теми “Ой не світі” модифікується, отримує риси маршовості через пунктирний малюнок в початковій інтонації і ритмічне збільшення (четвертні замість вісімок). Протягом триразового проведення мотиву поступово дисонується звучання, контур теми викривлюється, і за третім разом мотив теми “Ой не світі” звучить в характері траурного маршу (Lugubre). Поступово звучання просвітлюється завдяки переходу до світлих тональних сфер h-moll і D-dur, далі розвиток знову активізується імітаційними проведеннями зворотів мотиву “Ой не світі”, а потім маршової теми фуги, і нарешті підводить до кульмінаційного поєднання двох тем у повному вигляді в основній тональності фіналу c-moll, на *fff*. Заключний епізод Allegro, що виконує функцію коди, насичений мотивами основної теми фуги, а в нижньому регістрі вона звучить більш повно, в октавному викладі, наближено до початкового свого звучання. Вкінці c-moll’ні інтонації переходять в C-dur, завершуючи твір оптимістичним звучанням.

Висновки. Отже, підсумовуючи аналітичні

спостереження, можна сказати, що фуги у названих фортепіанних творах В. Барвінського, виконуючи функцію завершальної варіації, містять ряд типових для творчого методу композитора рис. Темі фуг виростають з початкових мотивів тем варіацій і містять початковий імпульс для поліфонічного розвитку. Експозиції зберігають норми класичних фуг, але в наступних частинах поліфонічні прийоми розвитку поєднуються з гомофонно-гармонічними, використовуються прийоми сучасної музичної мови. В умовах програмного задуму форма фуги стає розімкненою, підпорядковуючись сюжетному розвитку. В цілому фуги В. Барвінського суголосні тим еволюційним процесам, що відбувалися в європейській музиці початку XX століття.

1. Барвінський В. Коментований список творів // Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи / Упорядник В. Грабовський. – Дрогобич: Коло, 2004. – С. 136 – 174.

2. Кияновська Л. Творчість Василя Барвінського і художні стилі XX ст. // Василь Барвінський і українська музична культура. – Тернопіль, 1998. – С. 15 – 18.

3. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. – Тернопіль: СМП “Астон”, 2000. – 339 с.

4. Козлов В. Соната для фортепіано Василя Барвінського як відображення провідних ідей романтичної епохи // Питання стилю і форми в музиці. Наук. зб. – Вип. 4. – Львів, 2001. – С. 189 – 199.

5. Кон Ю. О двух фугах И. Стравинского // Полифония. Сб. статей. – Москва: Музыка, 1975. – С. 173 – 197.

6. Ляшенко Г. Роль фуги у драматургії не поліфонічних форм. – Київ: Музична Україна, 1976.

7. Павлишин С. Василь Барвінський. – К.: Музична Україна, 1990.

8. Садан С. Композиційні та драматургічні особливості “Сюїти на українські народні теми” Василя Барвінського // Наукові записки Тернопільського пед. університету. – 2005. – №3(15). – Тернопіль, 2005. – С. 22 – 27.

Стаття надійшла до редакції 26.11.2008.

