

УДК 784.3 (477) "XX"

Марія Каралюс, старший викладач кафедри музикознавства та фортепіано
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка

СТИЛЬОВІ РИСИ МОДЕРНУ В КАМЕРНО- ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

Стаття присвячена стильовим тенденціям модерну в камерно-вокальній творчості Василя Барвінського. Найбільш показовими з погляду наявності рис стилю модерн є твори зрілого періоду творчості композитора (1918 – 1923 рр.): “Сонет”, “Пісня пісень”, “Щаслива будь”, “Колисанка” та “Псалом Давида”.

Ключові слова: модерн, композитор, міф, солоспів.

Актуальність. Стиль модерн в музиці – одне з яскравих художніх явищ культури XX століття. Нині, в період активного оновлення українського мистецтвознавства, в полі зору дослідників опиняються імена та явища, що через ряд обставин були вилучені з дослідницького простору радянського періоду, тож потребують переоцінки та докладного вивчення. Серед них – стиль модерн в українській музиці, зокрема – в камерно-вокальній творчості композиторів першої третини XX століття. Ще один чинник актуальності теми – це потреба якомога ширшого вивчення творчої спадщини Василя Барвінського, дослідження її в контексті стильових засад українського мистецтва 20-х років XX століття.

Мета статті – виявити естетико-стильові риси модерну в камерно-вокальній творчості Василя Барвінського.

Огляд останніх досліджень і публікацій. Більш ніж сторічна дистанція надає стилю модерн все виразніших рис, і найновіші теоретичні дослідження сміливо висувують гіпотезу про модерн як історичний стиль з тенденцією до епохальності. До таких праць відноситься монографія Д. Сараб'янова [7], яка є актуальним, методологічно засадничим підґрунтям у вивченні особливостей стилю модерн в різних видах мистецтва. Серед музикознавчих досліджень, в яких так чи інакше прослідковується увага до проблематики модерну (або сецесії) в українській музиці першої третини XX століття слід виділити праці Л. Кияновської [3; 4], О. Козаренка [5], М. Ржевської [6], М. Каралюс [1; 2], які повноцінно вводять певні явища української музики в контекст модерну (сецесії).

Виклад основного матеріалу. Стильові тенденції модерну проявилися чи не найповніше в камерно-вокальній творчості українських композиторів першої третини XX століття. Цьому,

в першу чергу, сприяло звернення музикантів до поезії своїх сучасників – “молодомузівців”: Б. Лепкого, В. Пачовського, П. Карманського, “хатян”: Олександра Олеся та Грицька Чупринки, а також І. Франка, М. Семаки та Р. Купчинського. Саме у їх творчості композитори знаходили такі ідеї та образи, які вимагали для свого втілення відповідно і нових засобів музичної виразності.

Особлива увага приділяється психологічному аспекту в розкритті настроїв, що панують у кожному романсі-солоспіві. Поряд з реальними людьми, героями солоспівів нерідко стають міфологічні персонажі. Розвиткові українського солоспіву початку XX століття сприяють і принципи міфологізації, пересотворення реальності та театралізації, які притаманні модерну.

Для Василя Барвінського сфера камерно-вокальної лірики стала своєрідною творчою лабораторією, у якій йому вдалося “знайти небанальні форми застосування українських фольклорних інтонацій і жанрових стереотипів у контексті модерної системи музично-виразових засобів” [4, 190]. І хоча обсяг жанру романсу у творчості композитора невеликий (всього 16 зразків), саме в ньому проявилися найхарактерніші ознаки обдарування та стилю композитора. Культ краси, властивий модерну, імпонує В. Барвінському, зумовлює багату палітру ліричних відтінків та вимогливість до поетичних джерел своїх творів. Композитор звертається переважно до текстів сучасних йому українських поетів: Б. Лепкого, Грицька Чупринки, І. Франка, Лесі Українки, В. Маслова-Стокіза.

Розгорнена форма більшості солоспівів, наближення їх до поем (за С. Павлишин) зумовлюється не лише прагненням В. Барвінського якомога повніше розкрити зміст поетичного тексту, але й виявом однієї з тенденцій мистецтва модерну – саморозвитку форм. Найбільш показовими з погляду наявності рис стилю модерн

СТИЛЬОВІ РИСИ МОДЕРНУ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

є твори зрілого періоду творчості композитора (1918 – 1923 рр.): “Сонет”, “Пісня пісень”, “Щаслива будь”, “Колисанка” та “Псалом Давида”.

“Псалом Давида” (94-й), що його “переспівав” П. Куліш, свідчить про широту жанрового діапазону вокальної творчості В. Барвінського і був створений у двох варіантах – з фортепіанним і оркестровим супроводом. Образ біблійного героя Давида композитор трактує як образ месії, провісника божої кари за всі біди, що випали на долю людства під час Першої світової війни. 1918-й рік – час написання солоспіву – був роком створення ЗУНР внаслідок перемоги національно-визвольного руху в Галичині. Наближення міфу до сучасності, трактовка образу Давида як національного героя свідчить про виявлення в цьому творі характерної ознаки стилю модерну – міфотворчості: “Художник немовби створює свій міф, покладаючись на досвід міфології, намагаючись дотримуватися її законів та вироблених норм. Міф відповідає пошукам художника цього часу – його потягу перетворювати реальність, зберігаючи натуральними деякі її риси. Міфом цікавилися символісти, вважаючи, що міф є “символом, який рухається” (В’ячеслав Іванов).

Для втілення героїко-епічного образу царя Давида композитор обирає жанр маршу, який протягом всього твору зазнає значних метаморфоз. Характер суворого, похмурого похоронного маршу в інструментальному вступі створюється за допомогою традиційного для цього жанру комплексу музично-виразових засобів: мінорного ладу, низького регістру, повільного темпу, пунктирного ритму, рішучої тріольної фігури в басі, “стогнучих” низхідних секундних та побудованих на тризвуччї інтонацій, а також імітаційно-поліфонічної переклички хроматично “сповзаючих” мотивів. Затемненню колориту сприяють і відхилення у далекі до початкового до мінору тональності (До-бемоль мажор та ля-бемоль мінор наприкінці шеститактового вступу). Натомість в останньому розділі солоспіву (“Блаженний той, кого Ти, Боже, Твоїм законом наставляєш”) панують зовсім інші настрої: енергійні висхідні квартові ходи, пружний пунктирний ритм та урочистий акордовий супровід створюють оптимістичний настрій життєствердного ходу переможців.

Для вокальної партії “Псалому Давида” характерний надзвичайно широкий діапазон трактування наспівного та речитативного принципів. Тональна драматургія солоспіву проявляється у протиставленні тональностей

бемольної сфери (початкового до мінору, До-бемоль мажору, ля-бемоль мінору, фа мінору, ре мінору, Ре-бемоль мажору, Сі-бемоль мажору, мі-бемоль мінору та Ля-бемоль мажору) та До мажору. Цікавим є і застосування гармонічного До мажору наприкінці твору – як згадки про переважання бемольних тональностей. У “Псалмі Давида” композитор широко використовує ладову альтерацію (наприклад, у 2 – 3 тактах) та дисонуючі співзвуччя багатотерцевої структури, не порушуючи, однак, тональних рамок. Таким чином В. Барвінський, використовуючи контрасти стереотипів похоронного та переможного маршів та тональностей бемольної сфери та До мажору у крайніх частинах, вибудовує єдину неухильну лінію наростання, яка через подолання перешкод приводить до широко епічного та життєствердного фіналу. Солоспіву притаманні символістичність, поемність, наскрізний розвиток, симфонізація супроводу, масштабність – риси, що в цілому є визначальними для стилістики європейської музики епохи модерну.

Романс “Щаслива будь”, написаний на вірш Б. Лепкого, є яскравим зразком секесійної любовної лірики. Для розкриття змісту поезії – томління романтичного героя у розлуці з коханою – В. Барвінський обирає улюблені прийоми оперування засобами музичної виразності, за допомогою яких він добивається відтворення найменших змін настроїв, продиктованих текстом. Так, драматургія солоспіву відбиває еволюцію психологічного стану героя від чорної меланхолії (у першому розділі) та елегійної мрійливості (у другому розділі) до майже релігійного екстазу (в останній частині). Цим зумовлена і структура музичної форми романсу – поєднання наскрізного розвитку із тричастинністю. У мелодії твору воедино зливаються мовно-виразний речитатив та романсова наспівність. Композитор вдається до увиразнення семантики інтонацій, поширених як в українській народній, так і в професійній музиці: жалібно-сентиментальність по співки, побудованої на сполученні малої секунди та зменшеної кварта, енергію квартових за тактових висхідних стрибків, пізнаваність висхідних та низхідних секст – неодмінного атрибуту романсу. Розвиток мелодичної лінії підпорядкований згадуваній вище еволюції психологічного стану героя, і в ньому надзвичайно велику роль відіграє ритм: часті зміни метру (4/4, 6/4, 5/4) та пунктирних ритмів надають мелодії особливої схвильованості. Паліпра тональностей, обраних композитором для втілення свого задуму, вражає своєю розкішшю: чергування однойменних, паралельних, однотерцевих тональностей

СТИЛЬОВІ РИСИ МОДЕРНУ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

протягом короткого відліку, зіставлення тональностей на віддалі секунди, терції, часті відхилення у тональності протилежного ладового нахилу створюють насичену гру світлотіні. Як і в інших романах, композитор акцентує за допомогою дисонуючих співзвуч драматизм окремих фраз, підкреслює колористичність звучання септакордів, нонакордів та еліптичних послідовностей. Крім того, градація почуттів тривоги у дублюванні мелодії паралельними секстакордами та кварт секстакордами у інструментальному вступі, яскрава ілюстративність деяких епізодів (розливи пасажів після слів “а серце стоптане нехай біля воріт святого раю блудить” або “довгих, довгих днях розлуки”), створюючи елегантний настрій програш перед середньою частиною у дусі шопенівських імпровізацій та введення виразної мелодії – символу кохання – у верхньому голосі заключного розділу, доповнюють стильову характеристику солоспіву.

“Пісня пісень” В. Барвінського на слова В. Маслова-Стокіза – яскравий приклад розкриття теми кохання в царині традиційної для модерну іконографії. В поезії закохані отожднюються з Соломоном та Суламиф’ю, про що свідчить назва гори Кармель, проте це не перешкоджає відчитувати цю вічну історію напрочуд сучасно, “тут і тепер”. Перенесення міфу у сучасність є показовим для сецесійної поезії початку XX ст. Так, наприклад, у творчості “молодомузівців” ми постійно натрапляємо на міфологічних та літературних героїв і героїнь усіх часів та народів (Ероса із однойменного вірша П. Карманського зі збірки “Осінні зорі”, Ладу і Марену, Каліпсо та Беатріче зі збірок відповідно “Ладі і Марені терновий огонь мій” та “Розгублені звізди” В. Пачовського). Крім того, мистецтво модерну любить виявляти людську пристрасть, відтворювати прояви безпосереднього і часто неусвідомленого почуття, подекуди еротичні настрої і мотиви. Про це свідчить надзвичайна популярність мотиву поцілунку у творах образотворчого мистецтва описуваного періоду. Ще одна прикметна риса модерну виявляється в особливому трактуванні часу особливо виразно проявилася у творах зрілого періоду творчості В. Барвінського і, зокрема, у “Пісні пісень”. Як зауважує Сараб’янов, у модерні “це трактування сильно відрізняється від того, що було в середині – другій половині XIX століття. Реалізм фіксував час у цілком конкретному його прояві. Іноді навмисно загострювалась ця часова конкретність... Імпресіонізм немовби переймає конкретність тлумачення часу у реалізмі, але

переносить акцент з конкретності дії на конкретність і короткочасність, майже миттєвість сприйняття. У модерні час розтягнутий, заповільнений, концентровано-формульний. У більшості випадків живописець, зафіксувавши момент, зупиняє час або затримує його... для того, щоб максимально виразним зробити психологічне напруження” [7, 265]. Розтягненість та заповільненість часу проявилася у драматургії та розвитку сюжету “Пісні пісень”, а це в свою чергу зумовило вибір засобів музичної виразності. Споглядальне милування опоетизованою картиною вечірнього пейзажу, схвильоване очікування і розповідь про довгі пошуки коханого і, нарешті, радість і захоплення від зустрічі з ним, – такими є етапи розвитку сюжету солоспіву. Зазначимо, що у сюжеті абсолютно відсутні зовнішні дії, оскільки весь розвиток дії відбувається у свідомості закоханої дівчини, і ми спостерігаємо за ним крізь призму її сприйняття. Зосередження на психологічному аспекті при розкритті образу героїні романсу зумовлює використання композитором особливого психологічного прийому, який полягає у дорученні вокальній партії передачі думок, а інструментальній – відтворення багатопалітри відчуттів закоханої дівчини. Для підсилення ефективності дії вищезгаданого прийому В. Барвінський до звичайного ансамблю вокалу і фортепіано додає ще й скрипку, – інструмент, який по своєму тембру ідеально співпадає із високим жіночим голосом. Рівноправність вокальної та інструментальної партій, зумовлена посиленою увагою до психологічного аспекту у трактуванні образу героїні, відповідає канонам модерну щодо рівноцінності зображення і фону в образотворчому мистецтві. Цим зумовлені наскрізна побудова твору на переливах пасажів, трелей, арпеджіо, у які органічно вплітається вокальна партія, зв’язок романсового епізоду із попереднім інтонаційним розвитком та включення до нього зворушливо-мелодійних розспівів скрипки із інструментального вступу. Вокальна партія в процесі становлення образу послідовно проходить три стадії розвитку: від речитативності через романсовість до мелодичних фраз, які являють собою широкі розспіви на довго витриманих звуках. Аналогічна образна трансформація відбувається і в інструментальних партіях. Для відтворення чарівної атмосфери тихого літного вечора композитор використовує фортепіанні арпеджіо на акордах різної структури (тризвучках, септакордах і нонакордах), нерідко альтерованих, та характерну для його творчості багату палітру тональностей. У партії скрипки на

СТИЛЬОВІ РИСИ МОДЕРНУ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

цьому фоні у високому регістрі звучать трелі, імітуючи пташиний спів, та надзвичайно виразні поспівки, пов'язані з образом літнього вечора, які неодноразово з'являються у музиці романсу. Кульмінація твору звучить на тлі суцільних тріольних акордів, які передають радісне хвилювання закоханих після їх зустрічі, а мелодія дублюється вже не тільки у скрипковій, але й у фортепіанній партії. У заключному епізоді в акомпанементі повертаються фортепіанні арпеджіо у високому регістрі. До них у коді додаються витримані септакорди на фоні басової Мі-бемоль мажорної квінти та ніжні скрипкові двозвуччя. Останні змінюються поступово заміряючим звучанням флажолетів.

Висновки. Перша третина XX століття стала завершальним етапом складного періоду національного самоствердження в українській музиці, ознаменованого становленням музичної мови, композиторської школи європейського зразка, зрештою, самої структури музичної культури в усій її системній повноті. Природно, що, відтворюючи у своїй історії відтинки шляху, який проходили й інші країни, українські музиканти певною мірою відтворювали і тенденції, для таких періодів характерні. Якщо спростити, довести до схеми комплекс світоглядних настанов, що домінували тоді, можна стверджувати, що провідного значення набули дві з них: послідовний музичний "націоналізм" та прагнення до повноправного функціонування у системі світової музичної культури, входження до світового культурного контексту. Шляхи реалізації цих настанов полягали у своєрідній національній

моделі модерну. Поряд з пошуками адекватної інтонаційної реалізації "української душі" у професійній музиці вибудовувалася жанрова система музичного мистецтва, в якій солоспів відіграв чи не найосновнішу роль.

1. Каралюс М. Деякі риси стилю модерн в українській музиці (кінець XIX – початок XX століття) // *Діалог культур: Зб. наукових праць.* – Вип. 3. – Львів: Каменяр, 1998. – С. 388 – 394.

2. Каралюс М. Музичний модерн як останній відблиск романтизму // *Романтизм у культурній генезі: Матеріали міжнародної наукової конференції "Німецький романтизм і європейська культура XX століття".* – Дрогобич: Вимір, 1998. – С. 133 – 137.

3. Кияновська Л. Стиль сецесії в українській музиці першої третини XX сторіччя // *"Musica Galiciana": Матеріали III наук. конф.* – Rzeszow, 1999. – С. 225 – 237.

4. Кияновська Л.О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. – Тернопіль: СМП "Астон", 2000. – 339 с.

5. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів: В-во НТШ, 2000. – 284 с.

6. Ржевська М. Стильові пошуки в українській музиці 20-х років: авангард чи модерн? // *Київське музикознавство: Зб. статей.* – К., 2001. – С. 110 – 122.

7. Сарабьянов Д. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. – М.: Искусство, 1989. – 294 с.

Стаття надійшла до редакції 26.11.2008.



*"Пісня і праця – великі дві сили!
Їм я до сьону бажаю служить".*

*"Книги – морська глибина,
Хто в ній пірне аж до дна,
Той, хоч він труд мав досить,
Дивні перли виносить".*

*Іван Франко
видатний український письменник,
громадський і політичний діяч*

*Іван Франко
видатний український письменник,
громадський і політичний діяч*

