

УДК 786.2 (477) “ХХ”

Марія Ярмо, кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри музикознавства та фортепіано
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка

ФОРТЕПІАННІ “ОБРОБКИ КОЛЯДОК І ЩЕДРІВОК” В. БАРВІНСЬКОГО: ІННОВАЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ ОБРОБКИ ФОЛЬКЛОРНОГО МАТЕРІАЛУ

Фортепіанні “Обробки колядок і щедрівок” В. Барвінського – унікальний зразок репрезентації фольклорного жанру засобом новітнього звукового образу фортепіано ХХ століття. Вирішальну роль при цьому має посильна участь темброво-регістрових барв фактури та безпосередньо гармонічна мова, що стилістично виходить за межі ладо-функціональної логіки фольклорного мислення. Суть інновацій, отже, – у віднайденому векторі репрезентації фольклорного матеріалу, який здобуває можливість резонування у щонайширшому історико-стильовому контексті.

Ключові слова: “модернізм”, стилізація, гармонізація.

Актуальність проблеми та міра її розробки. Постановка питання щодо методу композиторського опрацювання фольклорного матеріалу постає за наріжну, коли йдеться про певний стилетворчий момент. Так на етапі професійного становлення української композиторської школи (так звана Лисенківська фаза) важливим було адекватне співвідношення академічної та фольклорної традицій – в належному історико-стильовому контексті та національно-оформленою “фізіогномією”. Припускалося також резонуюче співвідношення – з пріоритетністю власне національного чинника, який визначав або вибір, або ж трансформацію певних класичних нормативів (як-от – композиційний пріоритет варіаційної форми, жанрова домінантність вокальної музики тощо). Представлений фортепіанними “Обробками колядок та щедрівок” В. Барвінського метод опрацювання фольклорного матеріалу – це, передусім, свідчення модерної фази професіоналізації національної композиторської школи, що має власний стосунок до принципів співвідношення в системі “композитор і фольклор”. Та саме ця обставина, що зумовлює постановку питання щодо В. Барвінського як адепта модерну, здебільшого не враховується і натомість протягуються паралелі з попередньою, класичною фазою національного стилеутворення (М. Лисенко, М. Леонтович, Ф. Колесса) – згідно з ладо-інтонаційними та фактурними моделями [10; 7]. Позаяк саме на прикладі “Обробок колядок і щедрівок” маємо нагоду розглядати феномен модернізації самого відношення

В. Барвінського до фольклорних джерел – перенесення їх естетико-етичних засад у виміри інших культурних контекстів.

Основний принцип, до якого вдається композитор, – це, здавалося б, порушення автентичності першоджерела, а саме: перенесення звичаєвої форми традиції (етнічна форма ідентичності – гуртовий спів) у культурницько-просвітницький контекст (під виглядом салонного камерно-інструментального музикування). І саме з цього моменту – усвідомлення практики певної “іншої” форми музикування й відбувається осягнення істинного сенсу застосовуваних композитором стилістичних прийомів, що відтепер своїм неповторним національним колоритом та характером жанрової форми (колядка і щедрівка) сміливо резонують із собі подібним – європейською камерно-інструментальною мініатюрою в цілому. Жанрова самостійність фортепіанної мініатюри – феномен, що вирізняється за пріоритетний в добу Романтизму головню завдяки принципу камернізації. Маються, отже, на увазі паралелі з фортепіанною мініатюрою зразка “Прелюдій” Ф. Шопена, “Новелет” Р. Шумана, “Ліричних зошитів” Е. Гріга, “Прелюдій” О. Скрябіна, “Швидкоплинностей” С. Прокоф’єва, “Пожовклих сторінок” М. М’яковського тощо.

Постановка мети та дослідницького завдання. Жоден з дослідників творчості В. Барвінського не оминув бодай згадки про виразно національний первінь його музики – зв’язок з українською народнописенною традицією, її оригінальною лексикою. Але, як

ФОРТЕПАНИННІ “ОБРОБКИ КОЛЯДОК І ЩЕДРІВОК” В. БАРВІНСЬКОГО: ІННОВАЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ ОБРОБКИ ФОЛЬКЛОРНОГО МАТЕРІАЛУ

слухно зазначає С. Павлишин, – подекуди це доволі опосередкований зв'язок, що лише, образно кажучи, мається на увазі (як у циклі “Любов”) [8, 22]. Щоправда найвагомішими при цьому є інші асоціації, а саме – настрої та дух народної пісні, її, як неодноразово казав сам композитор, “український характер”. А отже, недостатньо лише констатувати факт безпосереднього зв'язку з фольклорними першоджерелами; необхідно, власне, досліджувати й витлумачувати аспекти цієї взаємодії, а надто – з боку стилетворчих перспектив ХХ-го століття.

Мета статті, власне, й полягає в утвердженні унікальності творчого методу В. Барвінського в системі “композитор – фольклор”, засобом якого йому вдається (слідом за настановами М.В. Лисенка) досягнути необхідні для макроіндивідуального виміру координати, аби українська національна інструментальна мініатюра посвідчувала свою достойну причетність в контексті загальнокультурного здобутку.

Практична суть статті зводиться до постановки наступного дослідницького завдання: виявити та обґрунтувати інновації художньої обробки фольклорного матеріалу, що як ідея становить вирішальну роль в подальшому розвитку національного стилю.

Основні положення статті. (1) На сьогодні в дослідженнях творчої спадщини Василя Барвінського натрапляємо на вповні вичерпні характеристики його індивідуального композиторського стилю. Встановлено також і пріоритетність певних стилістичних прийомів. Проте, у цього питання – введення у науково-практичний обіг певної інформації щодо аналізу творчості В. Барвінського, – особлива передісторія. Насамперед сучасні дослідники були змушені пильно “вчуватися” у висловлювання живих учасників тодішнього мистецького життя, які містять вповні переконливі зауваги щодо оригінальності мистецького виразу самого Барвінського. Наприклад, у статті з журналу “Українська музика” за 1938 рік (№2) йдеться про “неперевершеність стилю”, який складено засобом “старанного й логічного” укладання й мелодизму голосових ліній, їх контрапунктичного сплетення. Відзначається також як традиційність (при опорі на тонікальність), так оригінальність його гармонічної мови – з її романтичним орієнтуванням (пріоритет виразового фактора супроти формотворчого) та “легким імпресіоністичним забарвленням”. Причому, автор статті наголошує на самостійності індивідуальних естетико-стильових рамок (“які собі свідомо накреслив”) й додає: “В порівнянні

із сучасниками-модерністами Барвінський не допускає ніяких гармонічних перевертів, скоків і несподіванок, але, не зважаючи на те, в еволюції своїх гармонічних функцій він досить відважний і завжди уміє вложити в них різноманітність та барвистість” [цит. за 11, 9].

У дослідницьких працях кінця ХХ-го та межі ХХ – ХХІ ст. натрапляємо на подальшу ґрунтовну розробку зауважених сучасниками композитора стилістичних прикмет його композиторського письма: вповні конкретні стилістичні прийоми надають підстави для їх інтерпретації в загальному стильовому контексті епохи – з урахуванням європейських стилетворювальних рухів: не лише як імпресіоністичних (О. Кушнірук [6]), але й як вислідів полістилістики (Л. Кияновська [3]). Найбільш переконливо, однак, проглядає обґрунтування індивідуального стилю Барвінського як сецесійного (М. Керестей-Каралюс, Н. Кашкадамова, Л. Кияновська, О. Козаренко [2; 3; 4]) – в образі “останнього відблиску романтизму” (слововираз М. Каралюс [1]) або ж нео- (В. Витвицький) чи постромантизму (Л. Кияновська).

Влучні зауваги щодо розуміння пріоритетів світу музики В. Барвінського містять дослідження Наталії Костюк (Івано-Франківськ), яка зазначає: “Оновлення естетичних засад національної виразовості стало одним із головних напрямків поглиблення модерністських тенденцій в творчості визначних представників тогочасної західноукраїнської музики” [5, 15]. Водночас дослідниця наголошує, що беззастережно застосовувати щодо творчості В. Барвінського термін “модернізм” (маючи, передовсім, на увазі розрив з традиційними нормативами класичного мистецтва) не слід: “Своєрідність західноукраїнського варіанту віддзеркалення цього типу мислення визначалась, насамперед, історично-культурною ситуацією та особливостями внутрішніх мистецьких чинників” [там само].

(2) Талантом з Божої ласки, причому талантом виразно українського характеру (“нашого рідного походження”), вважав Барвінського його видатний сучасник Станіслав Людкевич. Зокрема, стиль Барвінського означений ним як “барвінковий” – “квітасто-запашний”: в його очах Барвінський постає “ліриком від природи”, “з дуже розвиненим почуттям гармонії”. Чимало сучасних дослідників (Л. Кияновська, Н. Кашкадамова, О. Козаренко, О. Кушнірук) покріплюють цю тезу Людкевича: гармонічна мова Барвінського – це чи не найвагоміший засіб індивідуального музичного виразу, що надає підстави й для крупніших

ФОРТЕПІАННІ “ОБРОБКИ КОЛЯДОК І ЩЕДРІВОК” В. БАРВІНСЬКОГО: ІННОВАЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ ОБРОБКИ ФОЛЬКЛОРНОГО МАТЕРІАЛУ

узагальнень – як у зв’язку із загальним романтичним орієнтуванням, так і у зв’язку з модерними інтенціями (імпресіоністична стилістика чи експериментування взагалі).

Принагідно зауважимо: Барвінський означив саме початок нової (модерної) фази галицької музики, але не завершення попередньої епохи (як Станіслав Людкевич, наприклад). Тому стосовно індивідуальних прикмет стилю В. Барвінського доцільно ставити питання щодо інновацій – такого типу й складу творчого мислення, коли думка спрямована на нововведення. Стосовно художньої творчості, а надто – в контексті національного типу культури, – інновація як така вповні закономірно складає альтернативу традиційному або ж усталеному. “Обробки колядок та щедрівок для фортепіано” В. Барвінського – якнайкращий зразок для постановки подібного питання. Адже обраний для художнього опрацювання матеріал – це усталені усною народнопісенною традицією її звичаєві форми, що транслиують фольклорну традицію світорозуміння й співвідчуття. Однак, як адепт модерну, В. Барвінський здійснює те, що мовою філософії прийнято означувати як трансцендентальне (від лат. *transcendentis* – той, що виходить за межі): обрані для опрацювання фольклорні форми (або ж моделі) постають виведеними за рамки практичного досвіду (вокальна форма звичаю) та представленими у значно ширшому розумоосязному контексті. З цього приводу прикметним є наступне зауваження Л. Кияновської, яка стверджує: “Барвінський тяжіє до “полістилістичної” багатозначності фольклорного тематизму в контексті різних минулих стилів, в чому відчувається вплив сецесії та символізму” [3, 189 – 190].

А отже, насамперед, В. Барвінський змістив практичний фактор: вже не “гуртовий спів”, а інструментальна на спосіб обробка безпосередньо різдвяного звичаю постає в “знаковому” сенсі самого Різдва; і в саме такому вигляді може побутувати як в домашньому, так і концертному середовищі.

Наступні міркування з цього приводу пов’язані з питанням стилістичного фактора “Обробок”: усі вони, без винятку, представлені під виглядом гармонізацій – власних, та інших композиторів (переважно К. Стеценка – вихідця зі Сходу України); подекуди – із порівнянням авторських версій самої гармонізації, що загалом свідчить про намір стилізування фольклорної моделі (стилізація – одна з умов сецесійної естетики). І саме в питанні манери гармонізації, відтак – цілеспрямовано скомпонованої манери звучання, – криється відповідь на саме таким чином

поставлене запитання. Розглянемо ж декотрі з “Обробок”.

“Бог предвічний”, галицька (№1). Гармонізація цієї колядки, а також усіх решти зразків, це – також і цілеспрямовано творена фактура: саме у викладі або ж реальному фактурному вирішенні гармонізації криється важлива передумова інтонаційно-звукowego “образу” самої коляди (тут – як звичаєвої форми загальної традиції) – величання Різдва Христового. Духовний сенс традиції увиразнено величним й неквапним поступом та щільною акордовою фактурою. До того ж запропонована В. Барвінським гармонізація цієї колядки має настільки насичений суто гармонічними ідеями зміст, що спонукає до рівномірного озвучування фактури: вона цілковито складена із акордових комплексів, тобто не переслідує диференціювання на мелодичний голос і супровід до нього (подібна стилізація була б характерною для класика національної композиторської школи – М.В. Лисенка). Вельми примітно, що безпосередньо гармонізації підлягає буквально кожен “тон” наспіву. Це зумовлює доволі активний й навіть, здавалося б, надто щільний ритм гармонічних змін (прикмета, що не вельми схвалюється в рамках нормативно-академічної або ж класичної гармонізації). До того ж В. Барвінський включає улюблені комплекси: наприклад, напластування домінантової та субдомінантової гармоній, субдомінанти та ввідного зменшеного терцквартакорду тощо. А загалом – сполучає традиційний акордовий склад гармонічних зворотів із ладо-функціональними особливостями українського пісенного фольклору (гармонії так званих побічних ступенів, при групуванні яких поміж собою виникає ефект ладо-тонального переключення).

В результаті виконаної В. Барвінським гармонізації, колядка “Бог предвічний” постає у звуковому образі урочистого хоралу – монументальної та святочної звукової споруди в дусі бароко. Наголосимо також, що “знаковий” вираз барокового стилю забезпечено засобом як фактурної, так і гармонічної його стилізації – фактично вертикально-осібними комплексами.

Подібну техніку гармонізації – коли кожен “тон” мелодії здобуває, так би мовити, гармонічну підсвітку, – спостерігаємо і в інших колядках: наприклад – “Нова радість стала” (№№2; 4), “Небо і земля” (№3), “На небі зірка” (№5). Вельми примітно, що окрім вибагливих гармонічних конструкцій (подекуди – з ефектом еліптичного, без розв’язання, згромадження дисонуючих та альтерованих співзвуч) до фактури

ФОРТЕПІАННІ “ОБРОБКИ КОЛЯДОК І ЩЕДРІВОК” В. БАРВІНСЬКОГО: ІННОВАЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ ОБРОБКИ ФОЛЬКЛОРНОГО МАТЕРІАЛУ

гармонізацій увійшли також прикмети практики гуртового співу – із включенням підголоскової техніки, що доволі органічно сприймається в структурі реального гармонічного руху – як мелодичні поєднання співзвуч. Така суцільна мелодизація фактури – ще одна вельми суттєва прикмета гармонізацій.

Включені до циклу обробок також ефекти інструменталізації фольклорного зразка – його збагачення звуконаслідувальними ефектами. Наприклад, у другому варіанті гармонізації колядки “Нова радість стала” (№4) – це вкраплення кришталево-чистого й дзвінкого звучання у високому регістрі; а в гармонізації “Небо і земля” (№3) – широке регістрове охоплення фактури із глибокими призвуками (в контр- та великій октавах).

Ще більшої міри звуконаслідувальної наочності В. Барвінський сягає при обробці колядки “У Вифлеємі нині новина” (№19). Композитор творить, насамперед, святочну звукову палітру – звуконаслідування церковних дзвонів (авторське позначення *quasi campane* до міжоктавного перекидання арпеджованих терцевих та квінтових комплексів). І так само, як і в обробці колядки “Небо і земля”, сягає ефекту максимально просторового та щільного звукового масиву: друге проведення приспіву, окрім акордового ущільнення провідного голосу, містить осібно (на окремому нотному стані) виписані “дзвонарні” форми. Суттєво, що засобом включення інструментальної форми звуконаслідування Барвінський вибагливо структурує композиційний план самої колядки під виглядом інструментальної п’єси – зі вступом, експозицією, варіантним проведенням другого речення (тип динамічної репризи) та постлюдією (до збережених октавних перекидань підключено ефект відлуння – контрастні зіставлення звучань *сфорцандо* й *піано*).

Висновки. Фортепіанні “Обробки колядок і щедрівок” В. Барвінського належить тлумачити як такі, що адаптують модерний напрям стилетворення – з його інтенсивним залученням “знаків” загальнокультурного досвіду та представленням національного виразу в такій “тотожності різних” (вислів К.Г. Ясперса) як світова художня культура.

Художньо-стильова специфіка фортепіанних “Обробок колядок і щедрівок” як роду фортепіанної мініатюри надає можливість вбачати в постаті В. Барвінського яскравого та виразного адепта модерну, зокрема – засобів полістилістики. Фактично так само як національна камерно-вокальна лірика збагачується таким метажанром як молитва (“Отче наш” і “Богородице діво”

Н. Нижаківського, “Сонет (Благословенна будь...)” В. Барвінського на сл. І. Франка), так і національна камерно-інструментальна література репрезентує подібні метажанрові форми різдвяного звичаю (власне колядка та щедрівка), які адаптовано звуковим образом фортепіано початку ХХ століття.

При цьому суть інновацій в опрацюванні фольклорного матеріалу полягає не лише у цілеспрямованому відстороненні від звичаєвої стилістики гуртового співу (у його вокальній версії). Більш важливо, що такі жанрові форми фольклору як колядки та щедрівки трактовано композитором як виключно звуковий феномен самого Різдва й відтак репрезентовано засобом інструментального за типом тематизму – при опорі на фонізм співзвуч та регістрово-тембрального спектру гомофонно-гармонічної фактури.

В подальшому (в останній третині ХХ століття) подібний підхід спостерігаємо у Літургійній музиці Лесі Дичко, яка оперує сонорними (а не “лінійними”) моделями тематизму.

1. Каралюс М. Музичний модерн як останній відблиск романтизму // *Романтизм у культурній генезі*. – Дрогобич: Вимір, 1998. – С. 127 – 133.

2. Кашкадамова Н. Про інтерпретацію фортепіанних творів Василя Барвінського // *Василь Барвінський і українська музична культура*. – Тернопіль, 1998. – С. 25 – 30.

3. Кияновська Л. Стиль сецесії в українській музиці першої третини 20-го століття // *Musika galiciana*. – Rzeszow, 1999. – Т. III. – С. 225 – 236.

4. Козаренко О. Від модернізму до постмодернізму (парадигма розвитку галицької музики ХХ століття) // *Musika galiciana: kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)*. – Rzeszów: WSP, 2000. – Т. V. – С. 247 – 252.

5. Костюк Н. Музична культура Західної України 20 – 30-х років ХХ століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій. – Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. – Київ, 1998. – 23 с.

6. Кушнірук О. Василь Барвінський і музичний імпресіонізм // *Василь Барвінський і українська музична культура: Матеріали святкової академії*. – Тернопіль, 1998. – С. 19 – 24.

7. Макуцька Н. Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах В. Барвінського (на прикладі циклу для фортепіано “Колядки і щедрівки”) // Василь Барвінський. Статті. Листи. Спогади / Редактор-упорядник В. Грабовський. – Дрогобич: Посвіт, 2008. – С. 36 – 45.

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

9. 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.

10. Філоненко Л. Заграймо на Різдво // Музика. – 5 (269). Вересень-жовтень, 1990. – С. 15.

11. Філоненко Л. Рукописи не горять: Передмова // В. Барвінський. Три прелюдії / Ред.-упор. Л. Філоненко, В. Сенкевич. – Дрогобич: Ред.-вид. відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2006. – С. 4 – 13.

Стаття надійшла до редакції 26.11.2008.

УДК 78.09 (477) “ХХ”

Ірина Гринчук, кандидат педагогічних наук, доцент Інституту мистецтв
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка

РОЛЬ РОДИНИ БАРВІНСЬКИХ У ДІЯЛЬНОСТІ ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ “ПРОСВІТИ”

У статті висвітлюються віхи діяльності “Просвіти” на Тернопільщині, постаті видатних культурно-громадських діячів-просвітян, зокрема представників родини Барвінських.

Ключові слова: “Просвіта”, читальня, філія, товариства.

Постановка проблеми та аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження культури Тернопільщини, зокрема кінця ХІХ – першої половини ХХ століть, демонструє взаємодію двох тенденцій, обумовлених різними соціально-політичними факторами: доцентрової, спрямованої на утвердження національних культурницьких засад, та відцентрової, обумовленої впливами інших культур.

Під цим ракурсом коротко розглянемо діяльність українських громадських організацій, які діяли на території краю в означений період, зокрема, товариства “Просвіта”, яке утворилося в Галичині на противагу антиукраїнським течіям у культурному житті: колонізаторській та русофільській.

До вивчення історії “Просвіти” зверталосся ряд дослідників, серед сучасних слід навести імена О. Коновця, І. Мельника, Д. Свідника, Т. Комаринця, А. Середяк, Ж. Ковби, М. Кугутяжа, О. Германа, І. Зуляка [1] та інших.

Метою статті є висвітлення процесу становлення товариства “Просвіта” на теренах Тернопілля та ролі родини Барвінських у її діяльності.

Виклад основного матеріалу. Окреслюючи значення товариства для росту матеріального і духовного рівня українського населення краю, зокрема просвіти широких верств та розвитку національного шкільництва, наведемо слова Володимира Барвінського: “Це діло-то один із наших народних подвигів. Було це створення українського шкільництва, це були, так сказати, – цивілізаційні хрестини українського народу в новій добі. Але історія запише його з таким натиском, як свого часу хрещення Руси” [за 1, 60].

Активну участь в організації та діяльності “Просвіти” на Західній Україні відіграла Тернопільщина, її видатні представники. Так, одним із ініціаторів заснування “Просвіти” був о. Степан Качала (1815 – 1888), парох с. Шельпаки (тепер Підволочиський район), який став почесним членом “Просвіти”, співорганізатором “Руського педагогічного товариства”, членом-засновником Літературного Товариства імені Т. Шевченка (згодом – НГШ), послом першого Галицького сейму.

Українські народовські громади краю серед перших привітали загальний збір “Просвіти” 8 грудня 1868 року, одну із них підписано “Бережанці”, під іншою стоять підписи професорів