

УДК 78.071.1(477)

*Н.Пастеляк*

## ПОЕМНІСТЬ У ФОРМОТВОРЧИХ ЗАСАДАХ ФОРТЕПІАННОГО ДОРОВКУ В.БАРВІНСЬКОГО

Жанр поеми відіграв ключову роль в українській літературі, але він виявився достатньо важливим і для музичної культури – насамперед для синтетичних жанрів, нерозривно пов'язаних зі словом, тобто вокально-хорових. У камерно-вокальних творах риси поемності проявляться вже значно пізніше, деякі паростки поемно-монологічного мислення можна помітити у солоспівах М.Лисенка (зокрема у знаменитих «Гетьманах»), проте більш послідовно ці риси будуть втілюватись у творчості постлисенкової генерації – К.Стеценка, С.Людкевича, В.Барвінського, Б.Лятошинського та ін.

Композитори кінця XIX – початку XX ст., попри барвісту стильову палітру художніх пошуків, розмаїті впливи імпресіонізму і символізму, модерну, урбанізму переважно зберігають основні романтичні засади, опосередковано сприймаючи їх крізь призму нового світовідчуття. Поемність у всій повноті – і як жанрове поняття, і як концептуально-образна категорія, і в вокальній, і в камерно-інструментальній, і в оркестровій музиці – отримує на цьому етапі значно різноманітніше втілення. У фортепіанній, оркестровій і вокально-хоровій спадщині більшості з митців, зокрема С.Людкевича, В.Барвінського, Н.Нижанківського, Я.Степового, Б.Лятошинського, Л.Ревуцького, як і у вокально-хоровій творчості інших митців, для яких звернення до фортепіанних жанрів менш притаманне (К.Стеценко, М.Леонтович, М.Вериківський та ін.) помічаємо індивідуальну модифікацію поемно-романтичних основ у різноманітних жанрово-тембральних іпостасях, творах, призначених для різного виконавського складу. Вона знаходиться у руслі тих загальних процесів, які влучно зауважив О.Козаренко: «У парі із змінами в музичній лексиці (перших десятиліть XX ст. – Н.П.) розвивався національний «музичний синтаксис». Маємо на увазі пошук відповідних засобів організації музичного потоку: принципів розвитку, типу драматургії, формотворчих моделей» [3; 144].

*Метою статті є* вияв специфіки індивідуального переосмислення засад поемності у фортепіанному доробку В.Барвінського, що знаходиться в руслі спостереженого явища творення національного музичного синтаксису.

У багатьох із музикознавчих публікацій, присвячених доробку В.Барвінського, приділяється увага провідній галузі творчості композитора – камерно-інструментальній музиці, адже твори цього жанру за різноманітністю жанрів, кількістю, професіоналізмом і художнім рівнем на початок XX століття перевершували творчі надбання композиторів не лише Галичини, але й загалом України [4; 6]. Серед них – статті Н.Мойсеєнко, В.Грабовського, Р.Мисько-Пасічник [4], які розглядають особливості камерних ансамблів, роботи С.Павлишин [5], Л.Кияновської [2], О.Козаренка [3], спрямовані на проблеми стилістики і виконавства, дослідження саме фортепіанних жанрів Н.Кашкадамової [1], Т.Шуп'яної, Н.Макуцької.

Серед фортепіанних творів поемного типу митців одного покоління та регіону – С.Людкевича, В.Барвінського, Н.Нижанківського, що виникають у хронологічному вимірі майже одночасно до аналогічних опусів провідних митців Східної України, немає фортепіанних композицій, безпосередньо окреслених як «поема». Проте в багатьох опусах із жанрово-спорідненими назвами можемо помітити драматургійні засади поемності, розвиток тих характерних типів образності, котрі породжені поемним світовідчуттям і викликають аналогії з поемою, як іманентно музичні – з творчістю композиторів-романтиків, О.Скрябіним, так і ширшого плану, міжмистецькі, кореспондуючі з широкою сферою літературних творів у тій їх жанрово-стильовій багатоманітності, котра сформувалась саме в

XIX ст.

У доробку видатного композитора Галичини першої половини XX сторіччя, Василя Барвінського тенденція до вільно-імпровізаційних форм проявилась на підставі зв'язку романтичних образно-стильових засад із більш пізніми, зокрема, імпресіоністично-символістичними і сецесійними проявами. Риси нового музичного мислення особливо помітні у гармонічній мові, у складності, багатопластовості фактури, ускладненні наспівної мелодичної лінії конструктивними елементами тощо. Проте в драматургічному плані, розгортанні інтонаційних подій, композитор залишається близьким до романтичних першоджерел, до інтенсивності «калейдоскопічної» зміни епізодів, радикальної образно-емоційної зміни провідної теми-зерна, суб'єктивної трансформації фольклорних прототипів. Відтак поемність як принцип організації мистецького твору простежується у більшості масштабніших композицій Барвінського, серед них у циклі «Любов», окремих номерах із «Сюїти на українські народні теми», «Серенаді», Фортепіанному концерті, що тяжіє до редукції традиційного багаточастинного циклу у контрастно-складову, безперервно-наскрізну за типом розвитку форму з послідовною модифікацією теми-епіграфу.

Зупинимось детальніше на циклі «Любов», що репрезентує ознаки поемності на кількох взаємодоповнюючих рівнях – на рівні умовно-сюжетної цілісності циклу і в окремих частинах, найбільше у фіналі. Історія його створення пов'язана з особистими переживаннями автора – написаний у Празі в 1914-1915 рр. твір відобразив власні сумніви, очікування і хвилювання, що огорнули його після розлуки з нареченою, Наталією Пуллою, тугу за Батьківщиною під час Першої світової війни.

Як слушно вказує Л.Кияновська: «...три частини циклу – «Самота. Туга любові», «Серенада», «Біль. Бій. Перемога любові» – виявляють безсумнівну спорідненість з образно-емоційним колом романтизму. Провідні почуття, задекларовані програмою, нагадують сотні поетичних одкровень романтиків попереднього XIX сторіччя. Проте на жодну конкретну літературну програму композитор не спирався» [2; 178].

Так з'являється у циклі вишукана гра інтонаційних знаків-символів, що виводить на типовий для музичної поеми рівень літературно-сюжетного ряду, а також театральність та психологізм, втілені через м'які, поступові переходи у грі пастельної світлотіні поруч із сильним і безпосереднім виявом особистих переживань. На цю особливість вказує Н.Кашкадамова у контексті традиції виконавської інтерпретації: «В циклі «Любов» ...музична мова наближається до ліричної поезії, важливу роль відіграють мотиви-символи, які, розвиваючись протягом твору стають носіями поетичного підтексту» [1; 95].

Принципи формотворення в більшій чи меншій мірі у всіх трьох частинах пов'язані з засадами вільних романтичних форм, та, насамперед, поемності. Всю сюїту об'єднує наскрізний інтонаційний зворот-лейтмотив, котрий у межах першої частини та наступних структурних розділах набуває істотної модифікації. З цих причин його варто розглядати не як лейтмотив у строгому розумінні цього терміну, а швидше як імпульс до безперервного розгортання ланцюга тематичних асоціацій. Це ніби узагальнена тема любові, а її семантика вказує на лірико-експресивне спрямування.

Водночас ця тема в її повному викладі і контекстовому тлумаченні істотно змінює можливі для ідентифікації, доволі банальні прототипи, її зв'язок із романсово-пісенною сферою опосередкований, окремі характерні «знаки» монтуються в досить вишукану загальну картину. Початковий зворот із низхідною сентиментально-ламентозною інтонацією, що сприймається як епіграф усього циклу, одразу навіює відповідні асоціації. Проте композитор одразу створює не лише константу, але й ілюзію сприйняття – цей невибагливий мотив повторюється декілька разів у різних регістрах у варіантних видозмінах, із новим гармонічним супроводом і підголосками, вдягаючись у шати символічної багатозначності.

Можна знайти численні паралелі до такого прийому в літературі (зокрема в поемах Лесі Українки чи І.Франка), коли початковий, традиційний зачин відразу набуває іншого сенсу завдяки підкресленій нетривіальності наступної строфи («Десь колись в якійсь країні» –

канонічний початок казки чи казкової поеми, «проживав поет нещасний» – перший «сигнал протиріччя», мало б бути «король» чи «мудрий селянин», без емоційних характеристик, «тільки й мав талант до віршів, не позичений, а власний» – цілковита змістовна модуляція, романтичний образ самотнього творця: так починається «Давня казка» Лесі Українки).

Подальше розгортання, драматургія логіка частини підказана першим епізодом – Барвінський надає перевагу розмаїтим перетворенням тематичного ядра, весь ланцюг образних видозмін – досить активних, з частими драматичними кульмінаціями – стисло пов'язаний з першим образом, як своєрідною «*idée fixe*», котра переслідує ліричного героя. Стан самоти, терпко приправлений тугою любові, відповідно до програмного прообразу, передається через психологічно достовірну раптовість, неочікуваність, видиму «алогічність» емоційних переходів, яка, проте, створює потрібний емоційний тонус, детально описану в численних поетичних зразках ліричного монологу.

Сім варіантно видозмінених проведень тематичного ядра зіставляються між собою ніби «за принципом маятника», хитанні від елегійної рефлексії до бурхливого страждання, від апофеозу спогадів до тихого просвітлення. Хвилеподібна плинність наскрізного розгортання суміщається з чітко окресленими епізодами, побудованими за принципом варіаційної видозміни теми, дозволяє констатувати тут поемність пісенного типу. Важливе місце, попри суто експресивне спрямування програмного орієнтуру, займають тут також прийоми картинності, барвистості викладу (окрім згаданого декоративно-фактурного розцвічування теми на початку, увагу привертає ефектна гармонічна світлотінь перед другим тематичним проведенням), а також жанрової конкретизації у варіаційних епізодах (ноктюрнові звороти третього проведення, баркарольність четвертого), що теж опосередковано свідчить про поемний тип мислення.

Заторкнемо також «Серенаду», яка мала б найменше стикатись із засадами поемності внаслідок самостійної жанрової семантики. Проте в циклі В.Барвінського символіка серенади, як одного з найдавніших галантно-світських жанрів європейської культури, потрактована вельми незвично. В ній можна встановити певні сюжетні алюзії, з традиційним для літературних поем раптовим «полюсним» зіставленням різнопланових сфер, чудернацьким переплетенням експресивного і зображального, в зв'язку з чим можемо умовно окреслити в ній окремі елементи поемної драматургії.

Дослідники зазначають, що: «...цю частину слушно було б назвати «Перерваною серенадою» чи «Ельфною серенадою», так «капризно» змінюються в ній епізоди. В експозиції складної тричастинної форми (форму теж можна визначити лише умовно, бо епізоди середнього розділу і репризи «монтуються» з мотивів, що прозвучали раніше, досить довільно) багаторазово виринають і так само несподівано ніби «розбиваються» осколки «вражень», короткі мотиви, що не мають ні точно визначеного тонального стрижня і дуже примхливі ритмічно» [2; 180].

Цей принцип раптовості, несподіваності зіставлення мотивів, дотримується композитором протягом всієї частини. Раптом з'являються несподівані танцювальні (ніби коломийкові) мотиви, які поглинає стрімка стихія грайливо-фантастичного скерцо. В найнесподіваніший момент, посеред вакханалії скерцозних образів (16 тактів епізоду *Meno mosso cantabile*) виринає жалісна і болюча пісенна мелодія – аж ніяк не споріднена з європейською серенадою, а швидше, близька до українських фольклорних джерел (вона є вільним переспівом народної пісні «Ой ти, дівчино, з горіха зерня»). Її мелодія на 3/4 з характерним акцентом на другій долі такту наприкінці двотактової фрази, що надає цій сентиментальній ліриці трохи дикого, таємничо-загадкового характеру.

У подальшому розвитку ці дві провідні сфери – скерцозно-фантастична, танцювальна і народнопісенна – будуть ніби змагатись між собою, почергово витісняючи одна одну, щоби врешті в кодї з'єднатись контрапунктично. Незвичність трактування жанру можна пояснити в програмному контексті всього циклу – це, ймовірно, може бути спогад про минулі зустрічі з коханою, «вибрики» пам'яті, в котрій різні рефлексії зіштовхуються між собою, утворюючи

строкатий калейдоскоп подій, стиснених і немовби переставлених у часі і просторі особистих спогадів.

Як вже згадувалось, найбільш ясно окреслені етапи розвитку, виразні сюжетні вузли, має остання частина циклу. Така драматургія передбачена і програмним поясненням – адже тут виразно зазначені три ступені: «Біль» – «Бій» – «Перемога любові», отже застосовано принцип *«per aspera ad astra»*, традиційну концепцію великих драматичних інструментальних форм, співвідносних до поемності. Композитор надає цій частині особливої вагомості та активності зміни контрастних епізодів, що пояснюється її функцією як розв'язки усієї образної концепції, причому цей ефект створюється завдяки багатьом прийомам, зокрема завдяки видозміненому тематичному епіграфу з першої частини, від якого залишається на початку лише характерний низхідний хід, однак, з активним енергійним ритмом, а пізніше – триваліший відрізок у фактурно багатому, розкішному викладі, теж із ритмічною видозміною.

Інші тематичні асоціації з попередніми частинами відіграють важливу роль у розвитку і образному становленні фіналу циклу. Так, в якості просвітленого «контрполусу» до драматично експресивних епізодів композитор використовує інтонації із «Серенади», алюзійну квазіцитату «Ой ти, дівчино». Окремі фактурні і жанрові знаки, зокрема просторово розосереджена фактура з тріольними фігурами *a la* баркарола (в епізоді *Menu mosso con intimissimo sentimento quasi poco timoroso*), перекидають асоціативний місток до першої частини та утворюють арку до початку.

Таким чином цілісна концепція циклу тяжіє до поступового переосмислення не лише початкового лейтмотиву, але й деяких інших інтонаційних, фактурних та жанрово-характерних прийомів, що теж притаманно поемному викладу – перекидання змістовних арок, точний чи видозмінений повтор деяких ключових слів для створення ефекту багатоплановості композиції. Отже, поемність постає як провідний принцип об'єднання всіх трьох частин циклу сюжетна наскрізність, ланцюговий зв'язок тематичних елементів з різних частин, похідних від початкового епіграфу, і їх підсумування та своєрідне «розв'язання» у фіналі.

У цьому творі бачимо застосовані різні принципи поемності, перевтілені у кожній частині зокрема, з орієнтацією на різні літературні прототипи – на лірико-експресивний монолог («Самота. Туга любові»), жанрово-характерний «образок з натури», своєрідна пасторальна («Серенада») і драматично-дієва поема з бурхливим розвитком подій і зіставленням конфліктних сцен («Біль – Бій. Перемога любові»). Але і цілісна тричастинна композиція циклу в цілому теж може розглядатись як поема з декількома самостійними розділами (як це було, зокрема, в літературі, наприклад у «Гайдамаках» Т.Шевченка) і з послідовними етапами розвитку єдиного умовного сюжету.

У даному випадку можна його відтворити таким чином: Самотній герой, що страждає у розлуці з коханою, згадує, ніби в химерному калейдоскопі, різні моменти їх побачень і врешті наважується змінити існуючий стан речей, наважитись на боротьбу і завоювати своє щастя. Тут В.Барвінський виразно апелює до романтичної сюжетності. Адже узагальнений сюжет винятково часто трапляється саме в романтичних поемах, а з музично-сюжетних асоціацій подібного типу найшвидше виникає «Фантастична симфонія» Г.Берліоза, вокальний цикл «Любов поета» Р.Шумана, Мандрівник» Ф.Шуберта.

Те, що для В.Барвінського образно-конкретні, часто фабульно-сюжетні особисті асоціації бувають важливим імпульсом для розбудови композиції більших творів, найкраще підтверджує висловлювання самого композитора щодо умовного сюжету «Сюїти на українські теми». Коментар автора детально характеризує програмні підстави авторського задуму і поемну драматургію як твору в цілому, так і окремих його частин, що видається самодостатнім для характеристики твору: «1 ч. Прелюдія на тему української народної пісні «Та нема гірш нікому»; 2 ч. Скерцо на тему народної пісні «Ой ішов я вулицею раз-враз» і другої, якої слів не пам'ятаю і якої мотив я цитую спершу в мажорній тональності. 3 ч. Пісня

залюбленої дівчини (на народній пісні «Ой не світи, місяченьку») і 4 ч. Фінал. Варіації і fuga на тему «Засвистали козаченьки». 3-я і 4-а частини цієї сюїти настільки зв'язані між собою і тематично, і змістово, що вступ до маршової теми фіналу введений мотивно, як обернення фрагменту з «Ой не світи», а уривки, і пізніше і ціла пісня «Ой не світи» появляються під кінець fugи. Змістовий зв'язок я уявляв собі таким чином, що залюблена дівчина співає своєму милому, який опісля вирушає з козаками в похід, пісню. Самі ж варіації на тему «Засвистали козаченьки» (які є типом варіацій *in continuo*, т.е. без перерв між поодинокими варіаціями) ілюструють похід козаків і бій (який зображений у т.зв. «проведенні» fugи), і в часі бою милий згадує свою милу (цитата і тема «Ой не світи» проходить в одночасному звучанні з пісню «Засвистали козаченьки»)» [5; 23].

Можемо помітити, спираючись на вказівки самого композитора, що, з одного боку, важливою передумовою утворення цілісного циклу, розташування в ньому окремих частин у певному порядку, інспіроване пісенно-літературним задумом, і можемо як в народних піснях і баладах знайти аналогічні сюжети («Козак від'їжджає, дівчина плаче»), так і в професійній поезії («Петрусь», «Варнак» Т.Шевченка). Окрім того, вже саме прагнення композитора синтезувати декілька типів відкрystalізованих історично багаточастинних циклів, утім сонатно-симфонічний, сюїта, прелюдія і fuga, варіації – з огляду на програмну ідею, нагадує процес поступового «наближення» до поемності в клавирній творчості ранніх і зрілих романтиків, зокрема Ф.Шуберта, К.М.Вебера («Konzertstück» прямо викликає сюжетні аналогії з фабулою, запропонованою В.Барвінським для своєї «Сюїти на українські теми»), Ф.Шопена, Ф.Мендельсона.

Розглянемо детальніше варіації і fugу та фінал сюїти з позицій розгортання поемної драматургії. Героїко-епічна тема «Засвистали козаченьки» отримує в тривалому варіаційному ланцюгу і поліфонічному переосмисленні настільки численні колористичні, експресивні і динамічно-дієві видозміни основного тематичного ядра, що врешті початкова мелодія може трактуватись лише як конструктивна інтервальна канва з невичерпними можливостями «сюжетних» і емоційних перетворень.

Композитор не одразу впроваджує остаточний варіант пісенної мелодії, спочатку він змушує слухача поступово вловлювати знайомі інтонації, завуальовані у типово «вступній» фактурі – аналогічно до доволі поширеного літературного прийому поемності, коли, перш ніж представити героя, описати його зовнішність, автор поступово подає розмаїті згадки, розповіді, навіть натяки про нього, щоби заінтригувати читача. Ці «розкидані» епізоди, що раптово і несподівано переходять один в один, готують урочисту і величну появу самої пісенної мелодії (звернемо увагу, що не так часто зустрічається варіаційна форма з вступом, де не одразу з'являється повна, цілісна структура мелодії).

Спрямованість варіаційного розгортання полягає у поступовій втраті кантиленної наспівності і плавності мелодичної лінії. Хоча В.Барвінський так, як і С.Людкевич у згаданих вище творах, дотримується переважно жанрового типу варіаційної видозміни, ще більш виразно підкреслює стильові асоціації в окремих варіаціях, однак, на відміну від Людкевича не повертається до первісного прообразу, а завдяки поліфонічній лінеарності приходить до цілковитої втрати початкової безпосередності звучання і до «модерної» загостреної інтервально конструктивізації теми «Засвистали козаченьки».

Цілісний цикл, так само як і у випадку з попередньо аналізованим циклом «Любов», розташовується як послідовно вибудована сюжетна схема, на цей раз із «подієвими» етапами розгортання, а відтак менше місця відводиться багатозначній символічності, а більше – звукообразальності, картинності, спрямуванню на виникнення доволі конкретних асоціацій.

Розгорнута поемно-сюжетна форма<sup>1</sup>, що в українській фортепіанній музиці зустрічається не занадто часто, перевтілюючись у наскрізному, об'єднаному провідною програмною ідеєю циклі знаходить своє індивідуальне втілення у фортепіанній творчості

В.Барвінського (цикли «Любов», «Сюїта на українські народні теми»). Це підтверджує, що поемність, як категорія художнього мислення з усіма її важливішими чинниками, була близька творчій індивідуальності В.Барвінського, гнучко застосовуючись ним у масштабних композиціях відповідно до конкретного образного задуму, незважаючи на те, що особисто він використовував із цього жанрового окреслення.

### Примітки

<sup>1</sup> До нечисленних квазісюжетних, інтенсивних за драматургією різновидів фортепіанного жанру може бути віднесена «Елегія» С.Людкевича.

### Джерельні приписи

1. Кашкадамова Н. Про інтерпретацію фортеп'яних творів Василя Барвінського / Н.Кашкадамова // Кашкадамова Н. Фортеп'яне мистецтво у Львові. – Тернопіль: Астон, 2001. – С. 94-109.

2. Кияновська Л. Еволюція галицької музичної культури ХІХ-ХХ ст. / Л.Кияновська. – Тернопіль: Астон, 2000. – 340 с.

3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О.Козаренко. – Львів: НТШ, 2000. – 284 с. – (Серія: Українознавча бібліотека НТШ. Число 15).

4. Мисько-Пасічник Р. Камерно-інструментальна музика Василя Барвінського в контексті розвитку жанру в Галичині першої третини ХХ ст. / Р.Мисько-Пасічник // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: Статті і матеріали / Ред.-упор. О.Смоляк. – Тернопіль: Астон, 2003. – С. 5-17.

5. Павлишин С. Василь Барвінський / С.Павлишин. – К.: Музична Україна, 1990. – 88 с. – (Серія: Творчі портрети українських композиторів).

### Резюме

Здійснено аналіз специфіки індивідуального переосмислення засад поемності у фортепіанному доробку В.Барвінського, що знаходиться в руслі спостереженого явища творення національного музичного синтаксису.

**Ключові слова:** поемно-сюжетна форма, фортепіанний цикл, індивідуально-жанрова модифікація.

### Summary

**Pasteluak N. Features of the poem in the formative principles of piano heritage W.Barvinsky**

The paper made an analysis of the specific manifestations of the individual signs of rethinking song in a piano heritage W.Barvinsky that is consistent with the observed phenomenon of creation of the national musical syntax. It is proved that the features of the poem, as a category of artistic thought with all the important factors are close to the artistic personality W.Barvinsky flexibly used them in large-scale figurative compositions according to the specific plan.

**Key words:** flood-plain narrative form, piano cycle, individual genre modification.

### Аннотация

Осуществлен анализ специфики индивидуального переосмысления основ поэмности в фортепианном наследии В.Барвинского, находящееся в русле исследуемого явления созидания национального музыкального синтаксиса.

**Ключевые слова:** поемно-сюжетная форма, фортепианный цикл, индивидуально-жанровая модификация.