

ЛІТЕРАТУРА

1. Булат Т. Питання музично-поетичної єдності в солоспівах С.Людкевича // Творчість С.Людкевича / Упор. М.Загайкевич. – К.: Муз. Україна, 1979. – С. 54-82.
2. Булат Т. Український романс. – К.: Наук. думка, 1979.
3. Павлишин С. Станіслав Людкевич. – К.: Муз. Україна, 1974.
4. Павлишин С. Василь Барвінський і українська музична культура // Василь Барвінський і українська музична культура: Статті і матеріали / Упор. О.Смоляк. – Тернопіль, 1998. – С. 4-7.
5. Сов'як Р. Народнопісенні виразові засоби солоспівів С.Людкевича // Творчість Станіслава Людкевича: Збірка статей. – Львів, 1995. – С. 60-76.
6. Фільц Б. Гармонія солоспіву. – К.: Наук. думка, 1979.
7. Якуб'як Я. Василь Барвінський та Станіслав Людкевич // Василь Барвінський і українська музична культура: Статті і матеріали / Упор. О.Смоляк. – Тернопіль, 1998. – С. 53-61.
8. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич: Монографія. – Львів: ДВУ НТШ, 2003.
9. Якуб'як Я. Про мелодик С.Людкевича // Творчість Станіслава Людкевича: Збірка статей. – Львів, 1995. – С. 24-36.
10. Якуб'як Я. Солоспіви С.Людкевича // Українське музикознавство. – К.: Муз. Україна, 1972. – [Вип.] 7. – С. 39-57.

Oksana Bassa

NEWLY FOUND SOLO SINGING BY STANISLAV LYDKEVICH

For the first time the new discovered S.Ludkevich's solosong «Don't grieve trembita» is introduced in the scientific practice. On the material of this pearl Ukrainian romance lyrics the style feature and the peculiarities of S.Ludkevich's chamber vocal creative work are studied.

Світлана Салдан

КОМПОЗИЦІЙНІ ТА ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ «СЮЇТИ НА УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ТЕМИ» ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

У статті розглядаються характеристики циклів різних типів і аналізуються перехрещення їх своєрідних рис на прикладі «Сюїти на українські народні теми» для фортепіано В.Барвінського.

Різноманітність циклічних композицій і наявність загальних генетичних витоків їх основних різновидів (сюїта, партита, соната) є проблематичними при розробці їх типологічних визначень і достатньо повної класифікації. Наявність значної за кількістю літератури, що присвячена різним циклічним композиціям, не знімає вказаної проблеми. Більшість дослідників звертаються до конкретних творів, аналізуючи їх як окремі художні явища. Деякі узагальнюючі спостереження містяться в енциклопедичних статтях та навчальних посібниках, але вони обмежуються викладанням фактології виникнення та описанням основних етапів розвитку циклічних композицій різних типів. Праць же, у яких розроблялися б суто теоретичні питання особливостей цих явищ, не дуже багато. Серед останніх можна назвати «Сюїти Баха для клавіру» Б.Яворського [1], «Музична форма як процес» Б.Асаф'єва [2], роботи В.Цукермана з аналізу музичних творів [3, 4], Вл. Протопопова [5] та Л.Мазеля [6], фундаментальне дослідження української фортепіанної музики В.Клина [7] й монографію М.Калашник, яка спеціально пов'язана з вивченням сюїт і партит українських композиторів з точки зору специфіки й взаємозв'язків цих жанрів [8].

Узагальнюючи різні підходи до класифікації циклічних композицій, уявляється можливим запропонувати ще один її варіант, який дозволяє охопити досить широке коло вказаних явищ:

- | | | |
|----------------|-------------|-----------------|
| 1. Розімкнені | 5. Варіації | 9. Програмні |
| 2. Замкнені | 6. Сюїти | 10. Непрограмні |
| 3. Моножанрові | 7. Партити | |
| 4. Поліжанрові | 8. Сонати | |

Всі зазначені типологічні групи знаходяться у складних взаємовідношеннях. Кожна з груп більш узагальненого рівня включає до себе у якості складових типологічні ознаки наступної групи, що конкретизує загальну характеристику циклу: замкнуті та розімкнуті цикли можуть бути моножанровими або поліжанровими. Кожний цикл, що є визначеним за ознаками перших чотирьох позицій, базується на одному з перелічених композиційних принципів (позиції 5 – 8). Разом з тим можливі ситуації, коли різні композиційні принципи сполучені у межах одного циклу. Тоді можуть виникнути варіанти існування мікроциклів у великих циклах. І, нарешті, будь-який цикл є або програмним, або непрограмним. Звичайно, між останніми двома варіантами межа є досить умовною. Важко собі уявити твір, який би абсолютно не мав деяких програмних орієнтирів. Суть питання полягає у рівні конкретизації програмності, його коливанні між мінімумом і максимумом.

Протягом багатовікової історії формувалися дуже різні варіанти циклічних композицій – від досить довільних за кількістю складових і характеру їх зіставлення до таких сталих за принципами формотворення, як варіації, сюїти, партити й сонати. З цих чотирьох варіаційні цикли стоять дещо відособлено у зв'язку із специфікою композиційної техніки, яка не є притаманною сюїтам, партитам і сонатам, хоч сама по собі варіаційність може бути включеною до них. Останні три циклічні жанри на ранніх етапах формування знаходилися у тісних взаємозв'язках, але з часом вони все більше набували специфічних рис і згодом значно диференціювалися. М.Калашник, з'ясовуючи сутність жанрових інваріантів сюїти і партити, намагається дати їх визначення, які могли би сприяти найбільш чіткому їх розрізненню. Цілком правомірною буде спроба доповнити порівняння сюїтного і партитного інваріантів, що визначені М.Калашник [8, 14; 42], враховуючи інваріантні якості сонатних циклів:

Жанри	Сюїта	Партита	Соната
Загальне уявлення	Сукупність відносно самодостатніх одиниць	Сукупність відносно самодостатніх одиниць	Сукупність супідрядних одиниць
Жанрові одиниці	Жанрові моделі	Драматургічні плани (композиційні одиниці та їх групи)	Композиційні одиниці та їх групи
Тип циклу	Послідовність жанрових моделей	Послідовність стильових моделей	Диференційована драматургічна цілісність

Звертає на себе увагу поступове розходження визначальних характеристик цих трьох явищ. Перша позиція тотожна для сюїт і партит, але в сонатному циклі відразу відбувається заміна відносно самодостатніх одиниць на супідрядні, тобто такі, що обов'язково знаходяться у певних взаємозв'язках. Це можна загалом пояснити так: у сюїтах і партитах контраст розділяє, а в сонатах – об'єднує.

У другій позиції визначення сюїт і партит розходяться, циклічні одиниці у них різні. Зате вони спільні для партит і сонат (фіксація композиційних одиниць та їх груп). Це обумовлено посиленням інструментального начала й уникненням (особливо на ранніх етапах існування) програмності в партитах і сонатах. Треба зауважити, що сонатне мислення, як це видно із таблиці, посилює значення композиційних засобів, виводячи їх на перший план.

Кінцева позиція різна для всіх трьох жанрів. Сюїтні і партитні цикли складаються з послідовності хоч і різних, але відносно самодостатніх одиниць, що було закладено вже у першій позиції. Сонатні ж цикли завдяки супідрядності жанрових одиниць складають диференційовану цілісність розгорнутого драматургічного плану, тоді як, за М.Калашник, драматургічні плани сюїтних одиниць

відносно самодостатні.

Процес розмежування сюїт, партит і сонат у ХХ ст. змінюється на інтеграційні тенденції. Цьому сприяють різні фактори: виникнення неокласичного та необарокового стильових напрямків, наявність таких явищ, як полістилістика й фольклоризм різних типів, поява програмного симфонізму тощо. У цьому контексті зближуються програмні сюїти і сонати, утворюючи полюс протилежності непрограмним партитам і сонатам. Між цими жанровими угрупованнями також спостерігається мінливість меж і можливість виникнення різних «гібридних» явищ з домінуванням певних характерних рис. «Сюїта на українські народні теми» В.Барвінського є дуже показовим прикладом стосовно сказаного.

За певною сукупністю ознак цей цикл нібито повністю вписується у парадигматичне коло сюїт, що створені на народні теми: цикл складається з чотирьох частин за сюїтним принципом (повільно–швидко–повільно–швидко), темпові контрасти узгоджені з жанровими ознаками залученого фольклорного матеріалу. Але саме на цьому закінчується зв'язок з найбільш стабільними рисами наміченого вище інваріанта сюїти.

Передусім назви частин не є традиційними для сюїт такого типу (Прелюдія. Скерцо. Пісня. Варіація та фуга). Якщо прелюдія є цілком звичайним початком сюїт, то пісня – типове явище «фольклорних» сюїт, а скерцо і варіації з фугою явно належать до партит або до більш пізніх романтичних сюїт, коли суто інструментальні жанри замінили класичні сюїтні прототипи (танець, пісня). По-друге, кожна з частин досить масштабна, тобто це не є серія мініатюр, що відображено у самій назві твору. Коли композитор звертався до жанру мініатюри, він так і називав твір – «Шість мініатюр на українські народні теми», або «Мініатюри на лемківські народні пісні», а в даному випадку слова «мініатюра» немає, що підкреслює звернення до іншого жанрового стереотипу. Це повномасштабна романтична сюїта з наскрізним розвитком і авторською програмою. Саме тому назви пісень або їх жанрових ознак, окрім пісні, не виносяться у заголовки п'єс.

Програма сюїти сформульована так, що спочатку перелічуються залучені народні пісні, а потім даються розгорнуті пояснення щодо тематичних зв'язків між третьою і четвертою частинами та їх образного значення. Про це автор пише: «3-я і 4-а частини цієї сюїти настільки зв'язані між собою і тематично, і змістовно, 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 фуги. Змістовний зв'язок я уявляв собі таким чином, що залюблена дівчина співає своєму милому, який опісля вирушає з козаками в похід, пісню» [9, 203]. Такий авторський задум дозволяє вважати наявність в цьому творі елементів симфонічної поемності, яка так характерна для пізнього романтизму – одного з головних стильових чинників творчості композиторів Галичини і, зокрема, В.Барвінського.

У зв'язку з тезою про наявності у сюїті наскрізного розвитку виникає питання про драматургічне значення перших двох частин. Визначення першої частини як прелюдії говорить про її вступну функцію. За законами сприйняття скерцо, що контрастує прелюдії відносно темпу, є логічним продовженням сюїтної композиції. Оскільки сам автор, виходячи з програми, ділить сюїту на дві частини (Прелюдія – Скерцо) – (Пісня – Варіації та фуга), то можна припустити, що кожна з цих пар виконує певну драматургічну функцію. Для першої пари її можна визначити як контекстуальну, а для другої – персоналізовану. Тоді драматургічна концепція циклу стає повністю ясною:

Частини	I	II	III	IV
Функції	контекстуальна		персоналізована	

Контекстуальна функція реалізується через показ двох контрастних образів, що стає ясным з тексту пісень: знедоленої сиротини, що втратила своє кохання (перша частина), і парубка – трохи розбишаки, трохи залицяльника-невдахи (друга частина). Ці образи використані В.Барвінським передусім як психологічні замальовки побуту, між якими не встановлено ще жодних зв'язків. Персоналізація в третій і четвертій частинах виникає саме завдяки задуманій композитором програмі, точніше, у другій її половині, де задіяна ціла низка образних перехрещень, що втілені через різні форми

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

синтезу тематизму двох останніх частин. Цілісність драматургії циклу підтримується і всіма іншими мовними засобами музики.

Тональний план циклу є дуже концентрованим. Тональності перших двох частин знаходяться у тоніко-домінантовому співвідношенні. У третій і четвертій частинах фігурують паралельні тональності до попередніх частин із завершенням у мажорному варіанті основної тональності циклу:

Частини	I	II	III	IV	(Fuga)
Тональності	c – C	G	e	e-c-a....	вар. (c – C)

Зі схеми видно, що тональний план досить простий, замкнутий репризним повторенням і має чітко виражену розвиваючу частину, яка починається з третьої частини і досягає кульмінації у варіаціях. Фуга хоч і містить у собі розробковий потенціал, але в цілому виконує функцію синтезуючого завершення циклу. Прості співвідношення основних тональних центрів немовби міцними обручами обіймають численні тональні відхилення, модуляції та зіставлення і зберігають загальну цілісність.

Значну роль у вирішенні зазначених питань відіграють принципи роботи В.Барвінського з тематичним матеріалом. Жодна з використаних ним народних пісень не подається, навіть у експозиційних розділах, у безпосередньо цитованому вигляді.

Прелюдія починається двотактовим експонуванням початкового інтонаційного елемента пісні «Та нема гірш нікому», який вже наприкінці другого такту переходить у вільну імпровізацію, складену з окремих похідних оборотів. Імпровізаційність цього фрагмента забезпечує йому значення вступу.

Після нього пісня проводиться повністю у вигляді підголосково-поліфонічної обробки. Коротка зв'язка підводить нібито до репризи, але знов виникає побудова аналогічна вступу, імпровізаційне завершення якої підводить до значного за масштабами епізоду у фа-дієз мінорі. Тематично він будується на фактурно-гармонічному варіюванні інтонацій приспіву, а закінчується переходом до наступної значної побудови, що складається з чотирьох фрагментів, які основані на варіюваному інтонаційному матеріалі як куплету, так і приспіву пісні. Тональні центри цих фрагментів складають таку послідовність: a – b – c – C. Саме у до-мінорі звучать початковий мотив пісні і вся перша частина циклу. Заключний епізод має функцію коди, що підкреслено проведенням окремих інтонацій пісні у до-мажорі.

Якщо позначити куплет і приспів пісні літерами А і В, а вступ – літерою І (імпровізація), то форма першої частини буде виглядати таким чином:

Тематизм	I	A,B	Зв.	AI	B1	B2	B3	B4	A1	K
Такти	4	4+4	3	7	4	6	4	2	6	11
Тональності	c	c-c	e-c	B	Fis	Fis	a	B	c	C

З таблиці видно, що композитор значно трансформує звичайну для таких випадків куплетно-варіаційну форму. Послідовно проводячи принцип варіювання, В.Барвінський створює вільну імпровізаційну композицію, генетично зв'язану з поемністю музичного мислення пізніх романтиків.

Робота з фольклорним матеріалом у другій частині також має цікаві особливості. Пісня – «Ой ішов я вулицею раз» – має куплет і приспів. Починається частина зі вступу, який інтонаційно дуже близький до початку приспіву. Повторність і логічний підхід до основної тональності надає цим восьми тактам функцію вступу так, як це було у попередньому випадку. Далі проводиться матеріал куплету у цитованому вигляді з мінімальним супроводом. Принцип розгортання масштабної варіантно-куплетної композиції багато у чому схожий з тими, що спостерігалися у першій частині. Суттєвою ознакою є наявність центрального епізоду (Meno mosso), який контрастує за образно-емоційним складом, але зберігає певні інтонаційні зв'язки з вихідним матеріалом. Загальна реприза

починається з проведення початкового мотиву куплета, а подальше розгортання цього фрагмента продовжує варіаційні модифікації обох інтонаційних комплексів (куплету і приспіву). Загалом можна зробити висновок, що й у другій частині В.Барвінський привносить у стереотип куплетно-варіаційної форми багато чого від романтичної поемності. Домінуюче значення варіантності як композиційної техніки обумовлено тісним зв'язком стилю композитора з практикою народного музикування.

Третя частина сюїти займає особливе місце у циклі. Її тісний зв'язок з четвертою частиною, закладений програмою та втілений інтонаційно-тематичною фабулою, обумовив більш стислий характер вислову. Відкритість досягається завдяки м'яко дисонуючому закінченню, акордова структура якого є вихідною до початкової гармонії наступної частини.

Як і в попередніх частинах, В.Барвінський створює такий контекст використання народної пісні «Ой не світи, місяченьку», який є органічним для втілення задуманої програми. Вступ базується на інтонаціях близьких, але не тотожних до фольклорного матеріалу. Сама пісня проводиться три рази і постійно в основній тональності – мі-мінор. Два епізоди, що розділяють проведення пісенного матеріалу, не переходять в далекі тональності і не привносять тематичного контрасту. Тому вони передусім служать зв'язками, аніж засобами розвитку чи переключення. Все це надає цій частині цілісності й смислової спрямованості до четвертої частини.

Єдність третьої та четвертої частин заявлена вже з самого моменту їх зіставлення: ключові знаки не змінюються, початковий акорд вступу до варіацій є наслідком обернення заключного акорду попередньої частини, а початкова пунктирна фраза абсолютно яскраво експонує мі-мінор. Ця поспівка повністю домінує у вступі та проходить у різних варіантах більше десяти разів, підводячи врешті-решт до основної тональності частини (до-мінор), в якій і звучить вже повністю пісня «Засвітали козаченьки» – головний тематичний матеріал варіацій, фуги й всього фіналу в цілому. Таким чином, знову має місце, здається, улюблений композитором композиційний прийом: спочатку вступ, як контекстуальний фон, і тільки потім фольклорний матеріал, наділений персоналізованою образністю.

В.Барвінський сам дав коротку характеристику форми варіацій та фуги у програмі до цього твору. Тип варіацій ним визначений як варіації *in continuo*, тобто без перерв між поодинокими варіаціями. Фуґа також побудована досить вільно. Вона має чітку триголосу експозицію, яка переходить у розгорнутий і дуже інтенсивний розвиток. Його етапи позначаються проведенням головного мотиву пісні у новій тональності, що змінюється імпровізаційними епізодами, де використовуються елементи залученого фольклорного матеріалу і віртуозний фактурний фон. Заключним апофеозом є контрапунктне проведення разом пісенного матеріалу «Ой не світи, місяченьку» й «Засвітали козаченьки», яке виконує функцію коди.

Закінчуючи аналіз «Сюїти на українські народні теми» В.Барвінського, слід звернути увагу ще на один момент. Вслід за композитором дослідники здебільшого зосереджуються на тематичних зв'язках між третьою і четвертою частинами. Більш детальний аналіз показує, що свідомо чи підсвідомо у твір закладена система лейтінтонацій, яка охоплює всі частини. Базується вона на початкових мелодичних фразах обраних пісень. Там, де у фольклорних оригіналах ці зв'язки не дуже чіткі, композитор підсилює їх варійованими змінами. Так, наприклад, у початкових фразах пісень «Йшов я вулицею раз», «Ой не світи, місяченьку» і «Засвітали козаченьки» є ходи, що охоплюють значний інтерв'яльний простір (секста і октава). Октавний хід у темі фуги композитор доповнює квінтовим тоном, що наближує його до гармонічної структури й зближує з початковими інтонаціями перших двох пісень. З цією ж метою у вступі до третьої частини вводиться розкладений тонічний секстакорд. Разом з тим між першою та другою частинами також є інтонаційна арка – подібна до дуги мелодична фраза у сполученні із романсовою ліричною секстою. Ретельне простеження прояву цих інтонаційних зв'язків могло би стати темою окремого дослідження.

Підсумовуючи аналітичні спостереження, можна стверджувати, що у «Сюїті на українські народні теми» В.Барвінського тісно переплелися характерні риси композиційних принципів сюїт, партит і сонат. Згідно з наведеною вище таблицею інваріантів зазначених жанрів цей твір – сюїта не тільки за назвою, але й за такими ознаками, як жанровий й темповий контраст частин, зв'язок з пісенним фоль-

кларним матеріалом (фольклорні сюїти), конкретна програмність, що також є типовою для сюїт.

Композиційні принципи партит проявляються в основному через переосмислення жанрових характеристик частин у бік підвищення значення інструментального начала: прелюдія, скерцо, варіації й fuga. Аналогічна трансформація сюїтного циклу спостерігається й у М. Колесси, котрий визначив частини сюїти для фортепіано як пасакалію, скерцо і fuga. Інструментальність твору підкреслюється відсутністю будь-якої програми. Таким чином, сюїта М. Колесси за композиційними принципами передусім є партитою. Якщо взяти до уваги підвищення ролі композиційних одиниць та їх груп (див. вище згадану таблицю), то це також притаманно партитам і сонатам. У В. Барвінського це суттєво впливає на принципи роботи з музичним матеріалом: уникнення прямого цитування, копітка робота на мотивному рівні, метою якої є встановлення смислових зв'язків у процесі інтонаційно-образного розгортання твору, підбір таких принципів формотворення, які би найбільшою мірою відповідали меті створення цілісної музичної композиції. Останні міркування підводять до думки щодо прояву сонатних принципів мислення у сюїті В. Барвінського.

Перші дві частини циклу, що складають контекстуальний розділ композиції, дуже нагадують розгорнуту сонатну експозицію із зворотною послідовністю образних сфер: лірична – дійова. Це підтверджується також кварто-квінтовим співвідношенням основних тональностей частин (с-С - G). Другий розділ, що персоналізований з точки зору сонатних принципів мислення, виконує декілька функцій. Пісня має значення повільної частини сонатного циклу або вставного епізоду. Варіації четвертої частини можуть трактуватися як розробкова фаза, а fuga – синтезуючий фінал.

Таким чином, проведений аналіз показав, що «Сюїта на українські народні теми» В. Барвінського є яскравим прикладом пошуку органічного об'єднання в межах одного твору принципів сюїтних, партитних і сонатних композицій, що базуються на актуальних для європейської музичної культури ХХ століття полістилістичних і поліжанрових напрямках музичного мислення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. – М., Л.: Музгиз, 1947.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: Кн. 1 и 2. – Л.: Музыка, 1963.
3. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. – М.: Музыка, 1964.
4. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. – М.: Музыка, 1974.
5. Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы Бетховена. – М.: Музыка, 1970.
6. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1979.
7. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика. – К.: Наук. думка, 1980.
8. Калашник М. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века. – Харьков: Форт, 1994.
9. Кияновська Л. Стилєва еволюція галицької музичної культури ХІХ-ХХ ст. – Тернопіль: Астон, 2000.

Svitlana Saldan

THE COMPOSITION AND DRAMATURGIC PECULIARITIES «SUITES FOR UKRAINIAN FOLK THEMES» BY VASYL BARVINSKIY

The article views the peculiarities of the cycles of different types and intersection of their original features by the example of «Suites for the Ukrainian folk themes» for piano by Vasyl Barvinskiy.