

теорія музики, сольфеджіо, музичний диктант та епізодичні лекції з історії музики, уроки колективного слухання.

Завдяки діяльності Музичної студії під керівництвом Й. Гольденберга розкрилось обдарування відомих скрипалів: професора Харківської консерваторії Р. Клименської, соліста оркестру Всесоюзного комітету Радіомовлення А. Бирчанського, артиста оркестру московського Великого театру І. Болтянського, викладача кіровоградської музичної школи й музичного училища А. Корсунського.

Отже, галузева модель струнної виконавської школи на Єлисаветградщині, що виникла й сформувалася протягом другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст., є важливою складовою історичного процесу еволюції українських виконавських шкіл взагалі та векторно визначає новий напрям для майбутніх досліджень.

1. Шимановський і Україна. Матеріали наукової конференції. – Кіровоград, 1998.
2. Бойко І. Н. Невідомий лист // Музика. – 1978. – № 4. – С. 7–9.
3. Долгих М. В. Юлій Мейтус: повернення на батьківщину [мультимедійний проект]. – Кіровоград, 2007.
4. Полячок О. І. Про традиції скрипкового виконавства і педагогіки в Єлисаветграді першої чвертини ХХ ст., або до предісторії одного з єлисаветградських творів Кароля Шимановського // Шимановський і Україна. Матеріали наукової конференції. – С. 67–72.
5. Фет А. А. Воспоминания. – Т. 3: Ранние годы моей жизни. – Репринт. изд. 1890 г. – М., 1992. – С. 276–528.
6. Преображенский А. В. П. М. Воротников и его статьи по церковному пению // РМГ. – 1902. – № 41. – Стлб. 966 – 978; № 44. – Стлб. 1062–1068.
7. РМГ. – 1901. – № 9. – 4 марта. – Стлб. 283.
8. Голось Юга. – 1909. – 9 декабря. – С. 3.
9. Голось Юга. – 1913. – 24 января. – С. 3.
10. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. – Т., 2000.
11. Тарковский А. А. Автобиографические заметки // Тарковский А. А. Собрание сочинений. – М., 1991. – Т. 2. – С. 180–182.
12. ДАКО. – Ф. Р 810, оп. 1, спр. 572, 20 арк.
13. Голось Юга. – 1905. – № 239. – 13(26) октября. – С. 1.
14. ДАКО. – Ф. Р 810, оп. 1, спр. 425, 5 арк.

*Ірина Зінків
(Львів)*

КОЛОМИЙКА У ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

В українському музикознавстві широко побутує думка, що коломийка є улюбленим жанром західноукраїнських композиторів, в основі якого лежить танцювальна пісня, поширена в районі Карпат [1, 5]. Однак народна етимологія зберегла інший, доволі чіткий жанровий поділ: 1) «до танцю» і 2) «до співу». Коломийка «до танцю» є більш архаїчним жанровим видом (аніж «коломийка до співу»), генетично пов'язаним з давньою епічною традицією, і не лише українською. Фольклористи окреслюють нетанцювальну коломийку як звичайну ліричну пісню «коломийкової форми, яка відрізняється від свого танцювального джерела розвиненішою мелодикою, розмаїттям ритмічних фігурацій, помірним темпом, а інколи – розширеною мелодичною формою» [2, 131]. Спробуємо це пояснити у зв'язку з давнім ареалом розповсюдження коломийкового архетипу, в основі якого лежить двічі повторений двовірш 4+4+6 однорідної (АА) або контрастної (АВ) будови.

Свого часу В. Гошовський указав на загальнослов'янське поширення коломийки, зазначаючи, що 14-складова структура і ритмічна модель коломийки сформувалися ще задовго до розселення слов'ян на своїх етнічних землях [2, 195]. Прототип її ритмічної моделі існував ще в давньоримському сатурнійському вірші, трапляється він і в гуситському хоралі ХV–ХVІ ст. [2, 184–185].

Це свідчить про те, що коломийкова ритмоструктура могла потрапити в античну поезію з якогось давнішого язичницького ритуалу, так само як і в давньочеський хорал, а сама ритмічна структура (коломийкова строфа) є набагато архаїчнішою, ніж назва самого жанру [Ф. К., Фольк. пр. 71–73]. Ф. Колесса зазначає наявність 14-складового триколінного вірша у всіх жанрах української народної пісенності – «від обрядових та історичних і скінчивши жартівливими, ... коломийками та пісенними новотворами» [Ф. К. 263]. І. Франко, вивчаючи генезу коломийкового вірша, уважав, що генетично він пов'язаний з козацькими піснями 10-складового розміру «із цезурою по четвертім складі, тільки з повторенням першої частини» [4, 152]. С. Грица називає коломийкову строфу епічною, оскільки нею складено більшість історичних пісень, співанок-хронік, а також частину балад [4, 152].

Найдавніші описи коломийки збереглися в чеських та німецьких джерелах XVI–XVIII ст. І. Крон, а за ним і Ф. Колесса додатково зацентували увагу наявності коломийкового архетипу у фінських танцювальних мелодіях. А творчість Е. Гріга та його послідовників – Лассе Торессена, Ралфа Валліна («Нінг» для камерного ансамблю) – показала, що коломийковий тип зберігся й у давніх шарах норвезького епосу, зокрема в рунічних піснях. Б. Барток у роботі «Музика Угорщини і сусідніх народів» зазначав вплив коломийкової структури на найдавніший шар угорського фольклору – пастуші пісні свинопасів, які, на його думку, виникли під впливом закарпатських коломийок [3, 27].

Загальноєвропейське поширення коломийки серед народів різних мовних груп індоєвропейської мовної сім'ї – слов'янської (українці, білоруси, росіяни, словаки, поляки, чехи), германської (німці, норвежці), кельтської (ірландці), угро-фінської (фіни, угорці), балтської (литовці) – свідчить про дуже давнє походження цього архетипу, який може сягати корінням доби індоєвропейської спільноти.

Стосовно до етимології самої назви В. Гошовський у праці «Коло витоків народної музики слов'ян» указав на двокореневість лексеми «коломийка», зауваживши її давньослов'янське походження. Перший корінь «кола» він виводить як похідний від давньослов'янського слова «колесо», що означає «круг», а другий – від дієслова «микати», що зберегло давню етимологію в словенській мові й означає «ходити», «рухатися», тобто «рухатися по колу» [2, 145]. Однак слово «коло» в слов'янських мовах має більш давню паралель – іранську, в якій воно означає «сонце» [Петров]. Слов'янське іранство було безпосередньо закорінене на українській території – «Геродотова Скіфія» розташовувалася в українському Степу і Лісостепу.

Давні чеські трактати зберегли іншу назву танцю – «коломайка»¹, в якому другий корінь «май» можна також пояснити з давньоіранської мови, в якій він означає «кінь» [Герценберг]². Кінь у скіфів українського Причорномор'я був священною солярною твариною, замісником першого царя скіфів Колаксія (у перекладі – «Сонце-царя»), з яким був пов'язаний культ вмирання і воскресіння природи, тобто культ плодючості. При цьому кінь в обряді був функційним «замісником» самого сонячного царя та дарованого йому священного вогню. Отже, у своїй генезі лексема «коломийка» може бути пов'язана з культом сонця. Кругові танці на честь сонця збереглися в гуцулів ще й дотепер і виконуються в день весняного рівнодення (за християнським обрядом – на Різдво), яке в давніх іранців було пов'язане зі святом Ноуруз (Новий рік).

Найдавніші описи коломийок указують на їх оргіастичний, язичницький характер, що суперечило догмам християнства. Будь-які оргіастичні культури пов'язані не лише з ідеєю плодючості, але й з принесенням жертви та зв'язком з поховальною обрядовістю. Ще в 70-х роках минулого століття фольклористи зафіксували язичницький гуцульський обряд з танцями над могилою померлого, символіка якого пов'язана з полегшенням переходу померлого у «верхній» світ. У гуцульському обряді дотепер зберігся унікальний речитативний епічний жанр – новини, або співанки-хроніки, засновані на коломийковому архетипі, найдавніша верства яких пов'язана з ритуальними плачами за померлими, а також з найдавнішою верствою українського думового епосу – невільницькими плачами. С. Грица зазначає, що в карпатському регіоні коломийковий архетип став «модусом мислення середовища», що охоплює практично всі музичні жанри, за винятком балад та обрядових пісень [Спів-хроніки].

Ідея колективного обряду на основі ритмічного архетипу коломийки збереглася до сьогодні в інструментальній музиці гуцулів – у так званих сюїтах-поемах, які виконуються капелами трійстих музик і які у фольклористичній літературі дістали назву «гуцулок» [В. Шухевич, «Гуцульщина». – Т. III].

Уперше в професійній музиці композиторів Східної Галичини ідею оргіастичного танцю відтворив М. Вербицький у своїх симфоніях, створених за типом в'язанок коломиїнок – принципом, широко розповсюдженим у народно-інструментальних «гуцулках». У жанрі фортепіанної циклічної композиції вперше цей принцип використав О. Нижанківський у п'єсі «Вітрогони», побудованій за зразком романтичних рапсодій (Ліста, Лисенка), де облямовуючі частини – розгорнений повільний вступ та заключна частина епіко-героїчного характеру – засновані на двох темах, а середня частина побудована за типом в'язанки танців (двох коломиїнок і козачка).

Симфонізоване трактування коломийки вперше втілено в «Симфонічному танці» С. Людкевича (1906), в якому крайні частини першого розділу складної тричастинної форми представлені метелицею, а друга тема середньої частини (соль мінор) – задержуватою коломиїкою з вишуканим мажоро-мінорним нюансуванням III ступеня («нейтрального» в гуцульському народно-ладовому мисленні). У ритмоструктурі коломийкової моделі, що лежить в основі теми, композитор винахідливо «вкорочує» найбільш гнучку щодо ритмічних змін 6-складову ритмогрупу до 5-складової: **схема**. Подібну трансформацію коломийкового 6-складника композитор застосовує й у коломиїці з третьої частини Фортепіанного тріо (1919) *Vivace giocoso* (в останньому реченні): **схема**.

Мистецька особистість молодого Барвінського формувалася під потужним впливом не лише ідей української ідеалістичної філософії (кордоцентризму Г. Сковороди та його послідовників-неоплатоністів С. Горгоцького та П. Юркевича), але й ідей позитивізму (французького філософа О. Конта та його українського послідовника В. Лесевича). Не оминув композитор і сучасних йому ідей італійського веризму (ідеолог – Дж. Верга), сприйнятого, вочевидь, крізь призму естетики чеської композиторської школи (А. Дворжака, Л. Яначека, В. Новака, Е. Сухоня). Тираноборчий позитив італійського мистецтва XIX – початку XX ст., започаткований ще «Сільською честю» Дж. Верді і підхоплений невдовзі композиторами-веристами, зробив величезний вплив на європейські композиторські школи початку XX ст.³, а також створив передумови солідаризації цього напрямку з модерном у таких його проявах, як сецесія, неофольклоризм, неокласицизм, символізм. Зокрема, сучасний неофольклоризм, занурений корінням у регіоналізм веристів, увів до арсеналу сучасної музичної мови лексику окремих музично-етнографічних діалектів, став суголосним і галицьким композиторам, які активно починають засвоювати західноукраїнські музичні діалекти (гуцульський, бойківський, лемківський), актуалізуючи з їх допомогою один з найдавніших архетипів української народної культури – коломийковий, який об'єднав найрізноманітніші жанри музичного фольклору – від інструментальних, пісенних до епічних.

Уже в перших опусах В. Барвінського коломийкова ритмічна модель стає об'єктом стильової гри. Онтологічна орієнтація мислення молодого композитора, що започатковувалась у період празьких студій, зосереджується на «драматургії гри», що сформувалась під впливом стилю раннього Бартока і Стравінського. Якщо у зрілому та пізньому періодах творчості (Фортепіанний та Віолончельний концерти, пізні обробки) вона кореспондує ще й з динамікою діалогу, то в ранній період творчості через принцип гри композитор відтворює риси колективного народного обряду, сповненого гармонії і радості буття, утіленого через коломийковий архетип.

Трактування творчості як гри можна вважати однією з нав'язливих ідей XX ст. Починаючи з Дебюссі, який уперше втілює цю ідею, скориставшись принципом монтажу, роботи з фрагментом, «поєднанням несумісного» (згадаймо хоча б «Менестрелі» з циклу фортепіанних прелюдій), до числа апологетів цієї ідеї можна зарахувати представників різних національних шкіл – І. Стравінського і Б. Бартока, С. Прокоф'єва і К. Шимановського, Д. Мійо і Б. Мартіну, з українських композиторів – В. Барвінського і М. Колесу, Н. Нижанківського і М. Скорика. Особливо вагомі мистецькі здобутки її реалізація продемонструвала в органічному сплаві неокласицизму з фольклоризмом нового типу. У творах молодого Барвінського неокласичні риси напрочуд органічно поєдналися із пізньоромантичною сецесійністю, а у трактуванні фольклоризму – з міцною опорою на національну музичну традицію.

При розгляді ігрового феномену в ранніх камерно-інструментальних творах Барвінського вражає не лише висока музична ерудиція митця, вишуканий інтелектуалізм, майстерність і фантазія в роботі з матеріалом. Гра в Барвінського набуває глибокого морального сенсу і пов'язана передусім з високим етичним призначенням національного музичного мистецтва, його виховною функцією, ідеєю відповідальності митця перед своїм народом.

Ідея гри, подана через архетип народного танцю, реалізується, з одного боку, через показ стихії свята, карнавальності, що можна простежити у фортепіанній прелюдії g-moll (1908), другій частині фортепіанної «Думки» та «Гуморески» з циклу «Шість мініатюр», фіналах Фортепіанного тріо та Секстету, а з другого – через глибокі драматично-філософські колізії та моделювання конфліктних ситуацій, які, на перший погляд, лежать поза авторським текстом. Останні трапляються і в ранньому періоді творчості митця (солоспів «Вечором в хаті» на слова Б. Лепкого), хоча є характернішими для зрілого і пізнього стилю (обробка «Там на горі два дубочки» (1943), Фортепіанний квінтет (1953)). Уже на схилі життя В. Барвінський сформулював принцип «сконденсованої драми», який перегукується з естетикою веризму: «Я стою на становищі, що звичайна пісня – або романс часто покривається з поняттям “сконденсованої драми” – і хто глибше зуміє вникнути в суть моєї музики ... , цей вичує, що це не тільки перекладення словного змісту на музику» [11, 182].

Через гру як вільну творчість митець у ранніх творах певною мірою травестіює дійсність, одночасно поєднуючи дисципліну зі свободою вислову, утілену через стихію імпровізаційності, виявляє власне ставлення до національної традиції, доволі вільно її трактуючи. Обравши за модель гри коломицьку ритмоструктуру, Барвінський працював з нею як з національним знаком традиції.

Розгляд утілення принципу гри почнемо з g-moll'ної фортепіанної прелюдії. У стислій преамбулі до твору композитор стилізує гру народного лірника лексею монодично-унісонної поспівки з типово епічною, дорійською барвою, яка ніби загальмовується звучанням бурдонних басів корбової ліри (тт. 1–2). Подальше переродження цієї лексеми (тт. 3–4) внаслідок інтонаційного стиснення супроводжується гармонічним колоруванням субдомінантовим та тонічним квінтсектакордами з розв'язанням у домінантовий нонакорд з квінтою «а» в басах. У результаті поява коломицької теми (Allegro), яка інтонаційно виростає з лірницької лексеми, виглядає ладотонально хисткою і невизначеною (d – g).

Обравши за модель гри тему, яка побудована за типом барокових motto, з риторичною фігурою кола у своїй основі, Барвінський водночас ніби «втискає» її завершення в коломицько-козачковий каданс, типовий для народно-інструментальних карпатських гуцулок⁴. Про вплив барокової стилістики свідчить також неперіодична наскрізна структура теми, невпинний «біг» якої здатен зупинити лише трикратно повторений мелодичний каданс, з імітацією бурдонної гри музик народного трієстого оркестру. Сопрано-остинатна техніка, застосована у творі як основа розвитку тематизму, стала згодом типовою рисою роботи композитора з тематичним матеріалом.

Кожна з наступних сопрано-остинатних варіацій щораз більше розростається в часі (тема – 7 тактів, g-moll, 1-ша варіація – 11 тактів, g-moll, 2-га варіація – 19 тактів, B-dur, 3-тя варіація – 25 тактів, g-moll). Четверта варіація різко вдвічі гальмує початковий двотакт теми новим «незграбним» кадансуванням трієстих музик – квазігопаком (4-й такт перед ремаркою a tempo). Кожна наступна варіація щораз більше розростається в часі – від 11-тактового проведення в першій до 40-тактового в останній варіації, включаючи зв'язку до коди (Veloce). Наскрізному розвитку прелюдії синергічно кореспондує надзвичайно барвиста гармонічна палітра, з використанням типової для стилю майстра техніки перегармонізації окремих побудов, та колористична поліакордика.

Гра з коломицькою моделлю передбачає її постійне вміщення в контекст трієстого інструментального музикування у фіналах Фортепіанного тріо та Секстету, де «пригравки» до коломицьки, як і сама коломицька тема, зазнають постійних ритмочасових трансформацій, здебільшого розширень. У фіналі Фортепіанного тріо композитор подає тему коломицьки на тлі незмінного фонового звучання трієстого народного оркестру, доволі незвично застосовуючи суміщення неоднорідних ритмічних груп на рівні фраз шляхом скорочення найбільш стабільної частини коломицької ритмоформули – чотирискладника. Тема набирає особливої пружності і компактності завдяки прийому наскрізного оновлення ритмоформули типу АВВІСС (що відповідає тактовій структурі 2+2+2+2+4), нагадуючи Бартокову техніку роботи з ритмоінтонаційними моделями, застосовану в його обох скрипкових рапсодіях.

У фінальній коломицьці з фортепіанного Секстету імпровізаційному вступові з імітацією настроювання трієстих музик відведено вагомішу роль, аніж у фіналі Тріо. Тематично вступна частина «Коломицьки» контрастно відмежована від самої теми, ритмічна структура якої доволі традиційна, тоді як інтонаційна будова монотематично трансформує матеріал попередньої, четвертої, варіації, заснованої на вступній темі сюїтно-варіаційного циклу.

Інші перетворення коломийкової моделі простежуються у фортепіанних п'єсах Барвінського для дітей, у стилістиці яких можна відзначити певний паралелізм з Бартоковським фортепіанним циклом «Дітям», заснованим, як і цикл Барвінського, на народнопісенному матеріалі (угорсько-му). У п'єсі «Телятко» автор, спираючись на структурну модель новоугорської пісні⁵, використовує «лемківську» коломийкову модель, відповідно скорочуючи однорідні чотирискладники (3+3+6). У «Думці» із циклу «Шість мініатюр» Барвінський застосовує коломийку в другій частині композиції. Ритмічну модель коломийки автор трактує аналогічно до Людкевичевої коломийки із «Симфонічного танцю», скорочуючи кінцевий шестискладник на одну ритмічну одиницю. Перегармонізовуючи тему за другим проведенням (g-moll – c-moll), композитор ніби зсередини розширює шестискладник до восьмискладника, не порушуючи ритмічної будови теми.

Цілком інше трактування коломийкової моделі простежується в зрілому періоді творчості митця. Звернення до народно-епічного жанру співанки-хроніки пов'язане в Барвінського з низкою ліричних і навіть трагічних образів його обробок лемківських пісень. Тематично-структурна модель карпатської хроніки актуалізована у творчості багатьох західноукраїнських митців: згадаймо «Украдене щастя» І. Франка, створене за мотивами народної співанки «Про шандаря», «Землю» О. Кобилянської чи «Новину» В. Стефаника. Для жанру співанки-хроніки характерним є особливий хронікальний метод оповіді з певною ескізністю, стрибкоподібністю розвитку сюжету, фотографізмом, кадровістю і монтажністю оповіді, образною стислістю і лаконізмом. Аксиомою естетики цього жанру О. Дей уважав відтворення «вірної правди» [6, 19–20]. Тип мислення, водночас афористично стислий і глибоко драматичний, багато в чому відобразився у специфіці мислення західноукраїнських митців, став частиною їх власного менталітету. Можна говорити також про вплив прикмет цього жанру на творчість представників західноукраїнської композиторської школи – стилів зрілого Барвінського, молодого М. Колесси, Н. Нижанківського, М. Скорика.

Композиційні принципи коломийкової хроніки Барвінський використав в обробці лемківської пісні «Там на горі два дубочки», запозиченої з фольклорної збірки Ф. Колесси «Народні пісні з Галицької Лемківщини», уміщеної під № 341 [10]. Із двох варіантів інтонаційної будови співанки-хроніки, поданих у записі Ф. Колессою, Барвінський обирає динамічніший, що адекватніше відповідав його творчому задуму (з підкресленою колоподібністю інтонаційного розгортання мелодії). Цей маленький шедевр, що відтворює веристський принцип сімейної драми, поданої на тлі сучасних композиторів бурхливих соціально-політичних подій Другої світової війни, має типову для народних хронік композиційну тричленну будову із зачином, розгортанням самих подій та завершенням (подібно до думового епосу).

Ідея національно-визвольної боротьби винесена ніби поза рамки оповіді – трагізм ситуації (загибель молодого жовніра) передається не так через одноманітний, монотонно повторюваний архаїчний наспів, як засобами фортепіанної фактури. Суворий епіко-ліричний фортепіанний зачин створює образ епічної архаїки засобами натурально-ладової гармонії, витриманої в системі строго мінорної діатоніки. Фактурне триголосся народно-хорового типу (несподівано порушується раптовим зламом – п'ятиголоссям «чужого» акорду (домінантового нонакорду) в каденції, символізуючи перший знак трагізму. Мелодика вступу заснована на вузькообсяговому трихордовому мотиві, трагічна семантика якого символізована бароковою риторичною фігурою кола (circulatio). Фатально замкнене кільце по-епічному неквапно розкручується, опускаючись у щораз нижчий регістр. У мереживі підголосків, що стікаються до кадансу, виникають ще дві риторичні фігури – жорсткого ходу і зітхання. Так у вступі-зачині конспективно провіщається увесь подальший перебіг трагічних подій.

Мелодика кожного куплету розвивається за сопрано-остинатним принципом (з варіабельною зміною окремих шаблів), типовим для варіаційного методу Барвінського. Кожен куплет, як і в думі, розвиває сюжет певними уступами за архаїчними законами народної мелодики поспівкового типу, з типовим для жанру хронік речитативним принципом (складонота). Специфічно модальні риси мелодики проступають у квартовому зчепленні початкової, двічі повтореної трихордової поспівки в першому реченні (А). Друге речення (В), яке відповідає другій строфі хроніки, дзеркально-тематично обернене до першого, замикає друге трагічне коло – уже на рівні коломийкового вірша (з ладовими опорами h 1 – e 2 – h 1 у першому реченні та e 2 – a 1 – e 1 e 1 – у другому). Експонування образу в першому куплеті супроводжується типовим для хронік прийомом психофізичного паралелізму між світом природи та внутрішнім станом героя оповіді: «Там на горі два дубочки,

третьої зелененький, лежить, лежить у шпиталю жовнір молоденький». Ніби намагаючись пролонгувати епічний плін часу, автор уводить до тексту прийом ретардації, характерний для закінчення строфу у хроніках (і типовий драматургічний прийом самого композитора), витоки якого можна шукати у традиційних «довгих» кадансах українського гуртового співу, які в жанрі хронік, відповідно до діалектної специфіки першоджерела, є ніби «згорненими», спресованими в часі. Драматургічне навантаження цього прийому, застосованого у фортепіанній «перегрі», підкреслене появою фригійської гармонії — «знаку смерті», закладеного ще у вступі (при зміні триголосого фактурного викладу п'ятиголосим).

У другому куплеті обробки («Лежить жовнір молоденький, буде умирати») змінюється характер фортепіанного супроводу через активізацію підголоскової фактури та перегармонізацію особливо маркованих поворотів сюжету на словах «а ви, мої камратоньки, дайте мамі знати» (т. 24, VI септ у e-moll, тт. 26–27, VII септ-T секунд у F-dur).

Фригійський «знак смерті» у верхньому фактурному голосі фортепіанної партії має значне образно-змістовне та формотворче навантаження. Раптова поява однойменного мажору (E-dur) на дисонантному звуці (d) в завершенні першої частини обробки (на словах «мамі знати») тонко підкреслює світле почуття любові сина до матері. Наступна перегра-ретардація до третього куплету, модулюючи в далеку тональність (fis-моль), раптово зазнає несподіваного енгармонічного зсуву в тональність фригійського II ступеня (f-moll). У даному випадку це не просто типовий для стилю композитора прийом секундового ладотонального зрушення, спрямований на нагромадження драматургічної напруги, а точно прорахований драматургічно «знак смерті», намічений ще наприкінці другого куплету (фригійська барва натуральної домінанти на слові «камратоньки», яка буде обіграватися упродовж третього куплету — тт. 36–38).

Розгорнена фортепіанна перегра між другим та третім куплетами (тт. 28–34, E-dur–F-dur) готує появу нового подієвого кадру, пов'язаного з образом матері. Відтворення фортепіанними засобами її внутрішнього стану (на словах «бардзя зажурила») у третьому куплеті супроводжується мерехтінням фригійських барв (натуральний VII терц квартакорд з низьким II шаблем), короткочасною появою однойменного мажору (F-dur) та низки відхилень у тональності субдомінанти та паралельного мажору. Ефект повернення до основної тональності третього куплету (через домінантсептакорд) знову підлягає різкому ладотональному зсувові, цим разом півтоном нижче, в основну тональність. Так замикається третє символічне коло, пов'язане зі знаком смерті, екстрапольоване на макрокомпозиційний рівень — формотворчий.

Перегра до четвертого куплету виконує в композиції функцію тональної репризи, дослівно повторюючи другу частину фортепіанної зв'язки між другим та третім куплетами (тт. 31–34).

Друга, третя та четверта дворядкові строфи тексту відтворюють типову для співанок-хронік діалогічність викладу. Спочатку це прохання жовніра до камрадів-товаришів передати звістку матері про його важкий передсмертний стан (другий куплет), згодом — діалог матері із сином (мати не впізнає власної дитини, а син пояснює їй власну приреченість (третьої і четвертий куплети). Цікавим драматургічним прийомом є своєрідний «розрив» цього діалогу (материної та синовіої ремарок) на пограниччі третього і четвертого куплетів, що збігається із золотим перетином композиції і поверненням початкової тональності (т. 69). Барвінський відтіняє діалог тонким ладотональним нюансуванням, різко маркуючи третій, центральний за семантичним навантаженням, куплет фригійським «знаком смерті».

Діалогічна репліка сина-жовніра збігається з початком тональної репризи (четвертий куплет, ремарка а tempo). Крім властивого творчій наскрізно-варіантного розвитку фортепіанної фактури, з невблаганним колоподібним рухом підголосків, композитор надзвичайно майстерно вибудовує ладотональну драматургію репризи, яка, неначе у кришталіку, фокусує попередні лінії ладотональної характеристики трагічної події. Передусім це зменшено-октавні сполуки в перегрі до четвертого куплету (т. 45), що відповідають аналогічній ладово-гармонійній ситуації фортепіанної перегри до третього куплету (т. 33), сполучені з хореїчною інтонацією зітхання (тт. 33, 45), схлипування (тт. 35–36). Прийом часового спресовування ладохарактерної гармонії з відхиленнями у ступені верхньої медіанти (G-dur), субдомінанти (a-moll) і VI ступеня (C-dur) на словах «кой я лежу у шпиталю, мушу умирати» стає зрозумілим у порівнянні з т. 14 першого і т. 24 другого куплетів. Стиснені у «просторі» останнього речення репризного куплету, зібрані в єдиний

пучок ладотональні барви попереднього розвитку ніби символізують останню передсмертну мить, коли у свідомості героя пропливає увесь попередній життєвий шлях перед відходом у вічність...

Ладотональний «калейдоскоп» четвертого куплету Барвінський компенсує додатковим драматургічним прийомом – повторенням останньої фрази («мушу умирати»), що відповідає кінцевій шестискладовій групі коломийкового вірша. Унаслідок ритмічної аугментації двох останніх складових, забарвлених гармонією фригійського II низького септакорду, коломийковий шестискладник викладений тритактовою заключною побудовою (аналогічно до мелодичної каденції епічного вступу-зачину обробки), створюючи додаткове психологічне відчуття епічності плину часу, утворює ще й смислову арку.

Семантично вирішальною в розкритті образного змісту народної хроніки є поява на заключних звуках куплету пунктованої маршової ритмічної фігури – символу поховального обряду (тт. 56–57, ремарка *meno mosso, marciale*), що плавно перетікає в заключний «кадр» оповіді.

Останній, п'ятий куплет обробки (тт. 58–73) виконує функцію коди. Витриманий у характері катарсичного хоралу, підсиленого остинатною ритмоформулою жалобного маршу, він виявляє різку образну дисгармонію між оповіддю помираючого жовніра, відтвореною в незмінному інтонаційному просторі фігури замкненого кола, і неблаганним остинатним рухом хоральної фактури з «терпкими» полігармоніями на тонічному органному пункті $e(t, t d, t VI, II, T, t VII, t T$ мажорний з доданою фригійською секундою – на словах «поховають», аналогічно до т. 60 – з текстом «не ховають»); $t|VII - T - e|II - T - t|II - e|II - t$.

Отже, на основі внутрішнього розширення коломийкової моделі, подібно до кінематографічного прийому стоп-кадру, Барвінський реалізує унікальну у своїй творчості ладову драматургічну модель на основі народно-епічного жанру співанки-хроніки, засновану на коломийковому архетипі. Коломийка як специфічний національно-семантичний ресурс (ритмоінтонаційний і жанровий) у системі художніх засобів Барвінського зазнала певної еволюції, зумовленої змінами в системі філософських поглядів митця – від об'єктивного ідеалізму, позитивізму в ранній творчості до ідей веризму і сучасного йому символізму (неореалізму з рисами веризму). За глибиною трагізму відтворення образів смерті обробку «Ой на горі два дубочки» можна поставити в один ряд із трагічними образами творів Рахманінова («Острів мертвих», «Дзвони» за Е. По).

¹ Хоча сучасна чеська «коломайка» має у своїй основі козачковий, а не коломийковий ритм, це може вказувати на зв'язок цих доволі подібних структур та їх спільне генетичне джерело.

² Суфікс «к» та закінчення «а» є пізнішим, суто слов'янським утворенням.

³ Впливу естетики веризму в оперній творчості зазнали А. Цемлінський, Ф. Пуленк, Л. Яначек, К. Данькевич.

⁴ У народно-інструментальних гуцулках коломийкові та козачкові ритмічні моделі досить часто тісно переплітаються між собою, що викликає полісемію в трактуванні жанрової природи тематизму професійної композиторської творчості.

⁵ Структуру новоугорської пісні Барвінський застосовує і в «Коломийці» з цього самого циклу ААІІ:ВА:11. Модифіковану новоугорську модель (з паралельним зіставленням тональностей соль мінор – сі-бемоль мажор) автор використовує в коломийковій структурі п'єси «Півники молотять».

1. Садова Л. Жанр коломийки у фортепіанній творчості В. Барвінського // Василь Барвінський. Статті і матеріали. – Дрогобич, 2000. – С. 5–8.
2. Гошовский В. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. – М., 1971.
3. Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов. – М., 1966.
4. Грица С. Мелос української народної епіки. – К., 1979.
5. Грица С. Функція музичного елемента в співанках-хроніках // Співанки-хроніки. Новини. – К., 1972. – С. 54–75.
6. Дей О. Співанки-хроніки. Новини // Співанки-хроніки. Новини: Українська народна творчість. – К., 1972. – С. 11–52.
7. Гергега М. Фортепіанні прелюдії В. Барвінського. – Т., 2003. – С. 7–12.
8. Назар Л. Обробки народних пісень для сольного співу В. Барвінського // Василь Барвінський. Статті і матеріали. – С. 8–22.

9. Колесса Ф. Наверстування і характеристичні признаки українських народних мелодій // Музикознавчі праці. – К., 1971. – С. 248–269.
10. Колесса Ф. Народні мелодії з Галицької Лемківщини // Етнографічний збірник. – Л., 1929. – Т. 39–40.
11. Барвінський В. Лист до Р. О. Лисенко від 22 квітня 1960 року // Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини. – Дрогобич, 2004. – С. 177–186.

Анатолій Калениченко
(Київ)

НАПРЯМИ, СТИЛІ, ТЕЧІЇ ТА ЕСТЕТИЧНІ СИТУАЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

Спочатку кілька вступних уваг.

Перша. Символічно, що пропонована стаття є своєрідним продовженням авторської розвідки з питань музичної нео- і постстилістики, опублікованої в першому випуску започаткованого чотири роки тому відділом музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України (ІМФЕ) періодичного наукового збірника «Музична україністика: сучасний вимір»¹. Тоді я дійшов висновку, що музичні нео- і постстилістика утворюють багаторівневу систему, де неокласицизм, неоромантизм та неофольклоризм є стилями, необароко й неоімпресіонізм – течіями, постмодернізм – естетичною ситуацією, тоді як, наприклад, додекафонія, сонористика, алеаторика чи графічна музика являють собою тільки техніки.

Друга. Розгляд української художньої культури у стильовому ракурсі, що особливо актуалізувався в українській науці, починаючи з другої половини 1990-х років, не лише дозволяє знайти спільний категоріальний знаменник мистецтвознавцям різних профілів, а й полегшує інтеграцію української мистецтвознавчої науки у світовий простір.

Потребує вдосконалення український науковий лексикон. В українській науковій (у тому числі музикознавчій) літературі й журналістиці нині домінує слово *відношення* в сенсі *відношення, відносини, взаємовідносини, стосунки та взаємини*, бо російською мовою, якою здебільшого навчались науковці, всі вони позначаються одним російським словом – *отношение*. Саме тому словосполучення *має відношення* у працях українською мовою кількаразово переважає над *стосується* або *дотично*. Так само – й часто вживане словосполучення *мова йде про* (калька з російського *речь идет о*) або – значно рідше і здебільшого в Галичині – *ходить про* (калька з польського *chodzi o*) замість нормативного для літературної української мови *ідеться про*. Варто згадати й про засилля, через ту саму причину, у науковій літературі українською мовою слова *книга*, бо російською *книжка* – це зменшене від *книга*. Насправді ж українською, на думку видатного знавця української мови, свого часу репресованого, а нині вже покійного письменника Б. Антоненка-Давидовича, на відміну від російської, під *книгою* ми розуміємо грубий формат, головну бухгалтерську книгу, книгу вхідних і вихідних паперів чи так зване Святе письмо. Найчастіше ми вживаємо слово *книжка*. Зрештою, не хочу миритися також із тим, як більшість українських видань, ідучи за російськими, наших шановних чарівних жінок чомусь перетворює на чоловіків – композиторок на композиторів, лауреаток на лауреатів, викладачок на викладачів і т. п.

Прошу не сприймати ці мої міркування, як старече буркотіння. Я усвідомлюю, що «не все так погано в нашому домі», і ситуація поступово змінюється на краще, але занадто потихеньку-помаленьку. Ми вже нарешті потроху вчимося *брати*, а не *приймати участь*; говорити *дякую Вам*, а не *дякую Вас* і, навпаки, *повідомляю Вас*, а не *повідомляю Вам*; писати *щабель*, а не *ступінь*; *Гіндемїт*, а не *Хіндемїт*; домовилися вживати *Стравинський*, а не *Стравінський*. Але ще ніяк не можемо звикнути до висловів *минає 100 років*, а не *виповнюється* (калька з російського *исполняется*); *як концертмейстер*, а не *в якості концертмейстера* (калька з російського *в качестве*); *він має*, а не *в нього є* (калька з російського *у него есть*); словосполучення *Карнегі-голл*, а не фонетично зросійшеного *Карнегі-холл*; міста *Гамбург*, а не *Гамбург* чи *Гамбург*; прізвищ *Букстегуде*, а не *Букстехуде*; зрештою, *Гуно* з проривним *г*, а не *Гуно*, що взагалі українською мовою звучить не дуже благозвучно, і т. п., і т. ін.