

УДК 78.491

В. В. АНДРІЄВСЬКА

**КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ АНСАМБЛІ ВАСИЛЯ ВИТВИЦЬКОГО
40-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ**

Стаття присвячена образно-стилістичним та композиційним особливостям камерно-інструментальних творів Василя Витвицького 40-х років ХХ століття (Струнний квартет № 1 та Фортепіанне тріо, 1942 – 1943).

Ключові слова: камерно-інструментальний ансамбль, тріо, квартет, львівська композиторська школа, фольклор.

В. В. АНДРИЕВСКАЯ

**КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ АНСАМБЛИ ВАСИЛИЯ ВИТВИЦКОГО
40-Х ГОДОВ ХХ ВЕКА**

Статья посвящена образно-стилистическим и композиционным особенностям камерно-инструментальных произведений Василия Витвицкого 40-х годов ХХ столетия (Струнный квартет № 1 и Фортепианное трио, 1942 – 1943).

Ключевые слова: камерно-инструментальный ансамбль, трио, квартет, львовская композиторская школа, фольклор.

V. V. ANDRIYEVSKA

**CHAMBER-INSTRUMENTAL ENSAMBLE OF
WASYL WYTWYCKY IN 1940–TH YEARS**

This article is devoted to problems of style, imagery and compositions analysis of chamber-instrumental works by Wasyl Wytwycky in 40-th years of the ХХ century (The String Quartet № 1 and Piano trio, 1942 – 1943).

Key words: Chamber-instrumental ensemble, trio, quartet, L'viv composer's school, folklor.

Камерно-інструментальна спадщина Василя Витвицького (1905–1989), композитора і музикознавця, залишається недостатньо висвітленою. Розвідки М. Зубеляк [5, с. 3-8], Л. Лехника [8, с. 8-18]¹, Я. Михальчишина [10, с. 27-29], В. Пилиповича [11, с. 7-18] присвячені загальній характеристиці постаті митця. Камерно-інструментальний спадок Витвицького (два тріо, два струнні квартети, Сюїта для скрипки, віолончелі та фортепіано, Диптих для струнного оркестру), крім побіжних згадок, не знайшов у них всебічної оцінки.

Тому найважливішим інформаційним джерелом для нашого дослідження стали праці самого Витвицького [1, 2, 3, 4].

Метою розвідки є висвітлення особливостей образного світу та специфіки драматургії камерно-інструментальних творів композитора, їх місця та значення в контексті розвитку західноукраїнської інструментальної музики 30–40-х років ХХ століття.

Камерно-інструментальна творчість Витвицького «доамериканського» періоду розгорталася на розмаїтому музичному тлі східногалицької культури кінця 30–40-х років ХХ століття, в безпосередньому зв'язку із камерно-інструментальною музикою його сучасників – С. Людкевича, М. Колесси, В. Барвінського, Н. Нижанківського, Р. Сімовича [6, с. 285].

¹ Розвідка Л. Лехника [8] лише оглядово характеризує камерну творчість митця.

Струнний квартет № 1 було написано в 1942–1943 роках [3, с. 109]. Перше його виконання відбулося у Львові в 1943 році квартетом Володимира Цісика¹. Твір складається з чотирьох частин, що мають програмні назви, і має своєрідну композицію: перша частина – Прелюд; друга – Скерцо; третя – Ноктюрн; четверта – Фінал. Риси програмності у Квартеті мають місце лише на жанровому рівні.

Перша частина – Prelude – виконує у циклі роль своєрідного вступу. Широка, наспівна початкова мелодія у партії першої скрипки, що неспішно розгортається на тлі коротких мелодичних фраз другої скрипки та віолончелі, асоціюється із образами народних журливих пісень². Цьому сприяє і темп (*Andante sostenuto*), і прозорість фактури, і спосіб розвитку музичного матеріалу. Можна погодитися з думкою Л. Лехника [9, с. 2], що форма цієї частини позначена рисами варіаційності (семитактова тема та вісім варіацій). Зрозуміло, що варіаційність в даному випадку є досить вільною аналогією, межуючи із наскрізною формою вільної будови.

Цікавою є сама тема (*C-dur*). Лінійний принцип (розширено-тонального) мислення у поєднанні із використанням контрастної поліфонії стають визначальними у цій частині. Виклад теми та перших двох варіацій утворює вступний розділ варіаційного розгортання. Починаючи із третьої варіації, розвиток інтенсифікується: вона приваблює простотою ліричної теми, поданої в натуральному *C-dur*. За рахунок фактурних фігурацій (у партії альт) характер мелодії стає наспівніший та спокійніший, лише контрапункт другої скрипки та віолончелі вносить певну гармонічну дисонантність у вертикаль. Друге речення теми (в тональності *e-moll*) підводить до четвертої варіації, де автор змінює темп і тональність (*Piu mosso espressivo, fis-moll*), а також фактуру (тему проводить друга скрипка, потім перша). Завдяки цьому змінюється і сам її характер: вона стає більш схвильованою та драматичною.

Четверта варіація разом із п'ятою утворює субцикл, що стає першою кульмінацією в драматургії Прелюді. Основним принципом розвитку у цьому субциклі є секвенційна варіантність розвитку теми (*fis-A-F-fis-gis-cis*) на тлі вже знайомої тріольної фігурації віолончелі та контрапунктів другої скрипки та альт. П'ята варіація є найрозгорненішою (23 такти). Повільний «спад», який затихає, – готує появу шостої варіації, що є контрастною до попередніх, оскільки подана у характері танцю.

Зміна темпу (*Allegro*), двотактовий вступ віолончелі (з наслідуванням гри басолі у трістих музиках), перемінний метр ($2/4-3/4$) створюють образ запального народного танцю. І хоча тематичний матеріал, на перший погляд, видається новим, можна виявити й окремі елементи теми. Кульмінація шостої варіації збігається з початком наступної, сьомої, де виклад основної теми подано у новій фактурі. Виразний ритмічно-тонаційний контрапункт віолончелі рельєфно відтінює двооктавний унісон вихідної теми і готує другу кульмінацію циклу у першій частині сьомої варіації. Поступово партії альт та віолончелі втрачають інтонаційну рельєфність, переходячи в загальні форми руху. В той час на динаміці «*f*» у скрипок розгортається основна тема варіацій. Кульмінаційне напруження ніби повисає на останній ноті. Після смислової фермати розпочинається остання, восьма варіація, що стає епілогом попередніх драматичних перипетій. Задумливо та неспішно, як і на початку першої частини, на тлі прозорої фактури звучать характерні елементи теми. Сповільнюється темп (*Lento*), завмирає ритмічний пульс акомпануючих голосів. І лише солююча перша скрипка проводить востаннє на тлі витриманої гармонії видозмінену початкову фразу основної теми, що завершується життєствердуючим *C-dur*.

Друга частина Струнного квартету – Scherzo – контрастує із першою як образно-емоційним тонутом, так і музичними компонентами. Сам характер частини циклу вказаний композитором – *Allegro Affanato* (швидко, тривожно). Пружно-насторожена моторика крайніх

¹ Згодом Квартет виконувався Детройтським квартетом (1957, США), в 1990 р. – квартетом Львівської консерваторії (Л. Чайковська, О. Когут-Ванькович, Б. Гупаловський, Р. Фесюк), у 1991 році – квартетом ім. М. Леонтовича.

² Структурний аналіз здійснюється із партитури опублікованого видання «В. Витвицький. Струнний квартет», Львів, 2002.

розділів частини, написаної у складній тричастинній формі, рельєфно відтіняється лірично-наспівною середньою частиною, музичним матеріалом для якої, за свідченням самого композитора, послужила лемківська народна пісня «Та свитай, Боже, свитай», записана від О. Роздольського (тт. 12 – 15) [3, с. 78]. Характерним прийомом викладу тематизму у крайніх розділах цієї частини є почерговий вступ голосів в основній темі (друга скрипка, перша), наявність остинатної ритмофігури (♩♩♩♩ або ♩♩♩♩♩) у партії віолончелі, застосування розширеної тональності (e moll), принцип секвенційного розвитку тематизму (тт. 4 – 8). Реприза Скерцо скорочена та динамізована: власне тут знаходиться кульмінація. Вражає абсолютна ясність структури, завершеність її складових (цезура між першим розділом та серединою, остинатне «переднімання» при переході до заключної частини).

Використання Витвицьким у середньому розділі народнопісенної цитати має свою специфіку. Інструменти передають мелодію короткими фразами від одного до іншого (перша, друга скрипки, потім віолончель). Гармонічний фон прозорий. Щоправда, другий розділ середини є більш насиченим та ускладненим гармонічно й фактурно (форма середини – проста двочастинна). Витвицький посилює контраст між крайніми розділами та серединою змінами темпу (*allegretto*, потім *meno mosso*), ладотональності (e-moll – A-dur), фактури. Свіжість лідійського ладу народного автентика створює образ ліричного споглядання та емоційної гармонійності.

Третя частина Квартету – *Nokturne* (gis – cis-moll) – колоритна пейзажна замальовка. Повільність та неспішність крайніх розділів (*Lento*) контрастує із танцювально-інструментальним первнем середини. Складна тричастинна форма із скороченою репризою ідеально відповідає композиторському задуму. Одноголоса вишукана мелодія із примхливим ритмом у сольуючої першої скрипки передається до віолончелі. Тембровий фонізм у поєднанні з ладовою змінністю (moll – dur) створюють тремтливо-ніжний та невловимий образ, як марево у ранній тиші (тт. 1 – 7). Далі в калейдоскопі образних трансформацій теми Витвицький ставить авторську ремарку *risoluto*, яке скеровує розвиток теми в інше емоційне річище. Наступна зміна характеру – *tranquillo* – надає їй рис наспівності та ліричного самозаспокоєння. Заключні репліки віолончелі імітують звучання народної гуцульської натуральної труби (трембіти). Ясний тональний план (основна тональність – перемінна – gis/cis moll), чітке структурування та завершеність розділів зробили можливим поєднання в Ноктюрні таких різноманітних образних трансформацій.

Середня частина – *Allegro* – цілком інший, контрастний світ образів (тт. 1 – 6). Яскрава тональність (Des-dur) спонукає заграти всіма барвами простенький інструментальний награв (соло другої скрипки), трактований Витвицьким у народному дусі. Змінний метр, імітаційні вступи інструментів надають йому рис танцювальності. Цікавим драматургічним моментом розвитку є друга побудова розділу (*Piu sostenuto*), в якій одночасно поєднується тематизм першого розділу (партія альт) і середини (партія першої скрипки) на тлі інваріантних трансформацій цих самих тем у партії другої скрипки та віолончелі. Оригінальним є й завершення середнього розділу, де партія альт імітує імпровізаційне награвання трембіти.

Повернення до початкового темпу (*tempo I*) та тональності (gis–cis) знаменує початок динамізованої репризи, в якій у скороченому вигляді з'являються основні елементи теми. Авторська ремарка *con sordino* для всіх інструментів ансамблю диктує виконавцям сенс образної трансформації: реальний світ ніби розчиняється і відходить у небуття. Після фермати у заповільненому темпі (*Lento assai*) востаннє звучить початкова фраза першої теми. Завершується частина вже знайомим імітуванням мотиву трембіт (у тембрі віолончелі).

Фіналові Квартету композитор не дав програмної назви, однак він має чітко окреслену жанрову основу: це *аркан*, в якому відтворено яскраву, танцювальну стихію гуцульського чоловічого танцю. Витвицький обрав для втілення задуму сонатну форму з нетрадиційним тональним співвідношенням головних тем, мініатюрною розробкою, дзеркальною репризою та невеликою кодою.

Головна тема (a-moll) – рухливо-моторна та запально-танцювальна – є досить об'ємною, оскільки вже в експозиції композитор інтенсивно розвиває тему (секвенційність,

зміна фактури, елементи контрастної поліфонії). Дві хвили розгортання підводять до сполучної теми, заснованої на ритмоформулі аркана.

Зміна темпу (*meno mosso*) і характеру (сфера лірики) знаменує появу побічної теми (*Es-dur*, тт. 2–6), що проводиться двічі на тлі ритмоформулі аркана акомпануючих голосів. Мініатюрна розробка (25 т.) заснована на розвитку елементів головної теми у поєднанні із самостійними контрапунктами (партій альт та віолончелі). Після генеральної паузи з'являється зв'язка, побудована на елементах головної та сполучної тем, яка безпосередньо переходить у побічну (*cis-moll*), в репрізі скорочену, за якою разом зі зміною темпу (*tempo I*) слідує скорочена головна. Невелика кода, побудована на матеріалі головної теми, завершує фінал.

Фортепіанне тріо («Камерна сонатина») Витвицького, що створювалося паралельно зі Струнним квартетом (1942) [3, с. 108], витримане в близькому образному ключі. Твір є цікавим зразком львівської камерної музики 40-х років ХХ століття і, подібно до Квартету, вражає гармонійністю світосприйняття на тлі нелегких воєнних років окупованого фашистами Львова. Воно відразу ж було виконане у залі Музичного інституту ім. Лисенка у складі: Р. Савицький (фортепіано), Р. Криштальський (скрипка), П. Пшеничка (віолончель) [3, с. 109]. Твір складається із трьох частин, об'єднаних у цикл спорідненими та контрастними образно-емоційними сферами (лірика, танцювальність, маршовість, пісенність) та спільними стильовими засадами розготання самого музичного матеріалу.

Перша частина (*Allegro ma non troppo, A dur*) написана у формі сонатного *allegro* із класичним співвідношенням тональностей головної та побічної партій (*A-dur – fis-moll – D-dur* в експозиції, *A-dur – A-dur – в репрізі*)¹. Прості пісенні форми обох партій (двочастинні), їх чіткі обриси продиктовані, очевидно, безконфліктністю ліричного тематизму головної і побічної тем (тт. 1 – 7, тт. 7 – 14). Проте вже в експозиції Витвицький подає їх у дещо різних ліричних аспектах: головна тема, вже у другому реченні, набуває стрімкості та емоційної наснаги (імітаційні вступи скрипки та віолончелі). Побічна тема має підкреслено експозиційний тип викладу, завершеність внутрішніх побудов. Витвицький досить вдало їх протиставляє: «вибухова» лірична схвильованість головної теми урівноважується широтою наспівної мелодики побічної. Заклучна частина побічної партії викладена у двочастинній безрепрізній формі (А В), де перша тема – продовження ліричної сфери побічної, а друга – нові, заклучні квартові ходи у партії віолончелі, з характерним пунктованим ритмом (тт. 5 – 10). Цей тематизм в подальшому стане цементуючим елементом усієї форми першої частини, позаяк з'являтиметься перед початком нових розділів розробки, репрізи (розширеної й зміненої) та коди.

Розробка побудована виключно на елементах головної теми, яка розгортається секвенційно (по тональностях *cis, g, a*) з елементами імітаційності та контрастної поліфонії. Цікавою є драматургія: динамічна розробка починається відразу з *ff* і поступово спадає до *mf* (до початку репрізи). Реприза першої частини традиційна. Вже знайомі маршово-заклучні інтонації у партії віолончелі приводять до невеликої коди, побудованої на матеріалі головної теми.

Друга частина Тріо (*Andante sostenuto, D-dur*) – сфера зосередженої, самозаглибленої лірики. Традиційна для такого типу образності форма (складна тричастинна) має, однак, свої особливості. Восьмитактовий хорал, що облямовує частину в цілому, служить основою крайніх розділів (А): синкопована початкова інтонація проходить ряд інтонаційних перетворень (у другому реченні), щоб вільно трансформуватись у широку, піднесено-ліричну мелодію скрипки (*D-dur*) на тлі виразного контрапункту віолончелі та арпеджійованих акордів фортепіано («розріджена» хоральна фактура початкового періоду). Прозорість фактури, вишукана «загостреність» лідійського ладу та рівномірне метричне коливання фону створює просвітлений та чистий образ. Плавний перехід переростає у середній розділ (*Allegro moderato, B-dur*), що контрастує з крайніми: це простий інструментальний награв у народному дусі із типовими рисами танцювальності (тт. 17 – 18, тт. 1 – 7). Тема, тричі проведена з незмінним

¹ Структура Тріо розглядається за рукописною партитурою з особистого архіву композитора.

лідійським забарвленням у різній динаміці (*p*, *f*), створює атмосферу музикування сільських трієстих музик, які або наближаються, або віддаляються. Цезурна фермата відмежує середній розділ та репризу, яка звучить у світлому D-dur.

Третя частина (*Allegro rustico*, E-dur), що завершує Тріо, вирішена у жанрово-танцювальному плані. Матеріал фіналу скомпонований у складну тричастинну форму, де крайні частини – стихія танцю, а середня – сфера задумливої лірики. Цікавою є побудова облямовуючих частин, насичених різноманітним, але інтонаційно-спорідненим тематичним матеріалом. Початковий, стилізований в народному дусі незграбний танцювальний мотив повторюється декілька разів, виконуючи роль рефрену-ритурнелю, типового для народно-інструментальної традиції. Основна тема, споріднена з ним образно-інтонаційно, уособлює стихію танцю (тт. 11 – 15) і зазнає інтенсивного розвитку. Звертає на себе увагу і третя тема (унісон скрипки та віолончелі), що імітує один із прийомів народно-інструментального музикування (октавне дублювання скрипкою та басолі). В розділі «А» лише основна тема зазнає розвитку (переважно секвенційного). Дві інші експонуються в основній тональності E-dur. В образному плані цей розділ асоціюється із народно-інструментальним змаганням сільських музик, де кожен хоче полонити слухача своїм виконавським мистецтвом.

Авторська ремарка *rubato* фактурно-ритмічними (тріолі) змінами знаменує початок середнього розділу В (*Tranquillo*, F-dur). Виразна, неспішно-лірична тема у віолончелі, що підхоплюється скрипкою, переносить у цілком іншу сферу, споріднену із народними ліричними журливими піснями (тт. 1 – 7). Не цитуючи народних автентиків, композиторові вдалося створити глибоко народний образ.

Зміна тональності (E-dur) вказує на початок репризи, яка в фіналі динамізована. Із трьох наявних у першому розділі тем автор залишає основну (танцювальну), яку розвиває поліфонічними засобами (імітаційні вступи інструментів). Можна помітити і певну інтонаційну спільність із темою середнього розділу, подану в якості *пропости в димінущій*. Завершує фінал компактна кода, побудована на матеріалі основної танцювальної теми.

Підсумовуючи огляд камерно-інструментальної творчості В. Витвицького (на прикладі його Першого струнного квартету та Фортепіанного тріо), ми прийшли до наступних висновків: працюючи і спілкуючись із такими видатними композиторськими постатями, як С. Людкевич, В. Барвінський, М. Колесса, Н. Нижанківський, що сповідували принципи так званої «празької» школи, Витвицький не зміг уникнути їх могутнього творчого впливу. Камерно-інструментальні ансамблі Василя Витвицького 40-х років значно розширили образно-тематичні, жанрові, штрихо-артикуляційні горизонти камерного письма львівських композиторів. При опорі на здобутки своїх попередників (Барвінського, Людкевича, Нижанківського) композиторові вдалося внести в образний світ своїх камерних творів свіжий струмінь. Неокласичний підхід автора до втілення фольклорної стихії передбачає тонку стилізацію тембрів народних гуцульських інструментів, зокрема натуральної труби (трембіти), сопілки (денцівки), імітування гри народно-інструментальних капел, штрихо-артикуляційних та виконавських прийомів гри народних музик. Композитор часто психологізує стилізований народний жанр (аркан, коломиїку) ладово-ритмічними засобами, використовує незвичні ефекти зображення стихії народного свята (друга частина Тріо) та ін. Неокласичний підхід Витвицького до втілення фольклорних ідіом східногалицької традиції став суголосним до творів молодого М. Скорика та молодшої генерації львівських митців (В. Камінський, О. Криволап, Ю. Ланюк, О. Козаренко, Б. Фроляк).

ЛІТЕРАТУРА

1. Витвицький В. За океаном: зб. статей / Василь Витвицький. – [ред.-упор. Ю. Ясиновський]. – Львів: СКУ, 1996. – 132 с.
2. Витвицький В. Музикознавчі праці / Василь Витвицький // НАНУ, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. Серія «Історія української музики»: вип. 11 дослідження. – 400 с.
3. Витвицький В. Музичними шляхами. Спогади / Василь Витвицький. – Сучасність, 1989. – 217 с.

4. Витвицький В. Старогалицька сольна пісня XIX століття / Василь Витвицький. – Перемишль, 2004. – 158 с.
5. Зубеляк М. Витвицький – музикознавець / Мар'яна Зубеляк // Василь Витвицький. За океаном: зб. статей. – Львів, 1996. – С. 3-8.
6. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Олександр Козаренко. – Львів: НТШ, 2000. – 285 с.
7. Лехник Л. В. Витвицький і його діяльність у Вищому Музичному інституті ім. М. Лисенка / Л. В. Лехник // Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка: Musica humana. – Львів, 2005. – Вип. 10, Число 2. – С. 60-65.
8. Лехник Л. В. Витвицький – митець і вчений / Л. В. Лехник // В. Витвицький. Музикознавчі праці. Публіцистика. – Львів, 2003. – С. 8-18.
9. Лехник Л. Переднє слово / Л. В. Лехник // В. Витвицький. Струнний квартет. – Львів, 2002. – С. 2.
10. Михальчишин Я. В. Витвицький / Ярослав Михальчишин // З музикою крізь життя. – Львів, 1992. – С. 211-214.
11. Пилипович В. Вступне слово / В. Пилипович // В. Витвицький. Старогалицька сольна пісня XIX століття. – Перемишль, 2004. – С. 7-18.

УДК 78.27

Л. Й. НАЗАР-ШЕВЧУК

СВІТСЬКІ МОДЕЛІ ОНТОЛОГІЗМУ В МУЗИЦІ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

Антропософські тенденції нового містицизму першої половини XX ст. яскраво проявилися не лише в духовних, але й у світських творах В. Барвінського, релігійна свідомість якого як домітна сфера духовно-етичних констант композитора дозволяє виявити та окреслити світські моделі онтологізму в творчості композитора, зокрема у вокальних поемах «94 Псалом Давида», «Пісня пісень», а також в інших інструментальних циклічних композиціях.

Ключові слова: Василь Барвінський, новий містицизм, релігійна свідомість, світські моделі онтологізму в музиці композитора, синергетичний тип драматургії.

Л. И. НАЗАР-ШЕВЧУК

СВЕТСКИЕ МОДЕЛИ ОНТОЛОГИЗМА В МУЗЫКЕ ВАСИЛИЯ БАРВИНСКОГО

Антропософские тенденции нового мистицизма первой половины XX в. ярко проявились не только в духовных, но и в светских сочинениях В. Барвинского, религиозное сознание которого как доминантная сфера духовно-этических констант разрешает определить и описать светские модели онтологизма в творчестве композитора, в частности в вокальных поэмах «94 Псалом Давида», «Песня песен», а также в других инструментальных циклических композициях.

Ключевые слова: Василий Барвинский, новый мистицизм, религиозное сознание, светские модели онтологизма в музыке композитора, синергетический тип драматургии.

L. J. NAZAR-SCHEVCHUK

SECULAR FORMS OF THE ONTOLOGISM IN THE CREATIVE WORKS OF VASYL' BARVINS'KIY

The anthroposophy trends of the new mysticism in the early 20-th c. became apparent in the sacred as well as in the secular works by V. Barvins'kiy. Barvins'kiy's religion consciousness was the