

УДК 78. 491
78. 27

Роксоляна Мисько-Пасічник (Львів)

**КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА
ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО :
НА ПЕРЕТИНІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ТА
МУЗИЧНОЇ КРИТИКИ**

Мисько-Пасічник Роксоляна. Камерно-інструментальна музика Василя Барвінського : на перетині композиторської творчості та музичної критики

В пропонованій статті здійснюється спостереження органічної співдії в камерно-інструментальній творчості В. Барвінського (1888 - 1963) – композитора, виконавця-піаніста і музичного критика

Ключові слова : камерно-інструментальний ансамбль, композиторська творчість, музична критика.

Мысько-Пасичнык Роксоляна. Камерно-инструментальная музыка Василя Барвинского : на пересечении композиторского творчества и музыкальной критики

В предлагаемой статье осуществляется наблюдение органического взаимодействия в камерно-инструментальном творчестве В. Барвинского (1888 – 1963) – композитора, исполнителя-пианиста и музыкального критика.

Ключевые слова : камерно-инструментальный ансамбль, композиторское творчество, музыкальная критика.

Mys'ko-Pasichnyk Roksolana. Instrumental musik (camern ensembles) of Vasyl' Barvins'kyj : on crossing of composer's creation and musical criticism

Instrumental music (camern ensembles) takes very important part in composer Vasyl Barwinskyj (1888 – 1963) studies. The camern ensemble he saw as the most perspective genre in ukrainian music and keeping holding it in his criticism publications.

Keywords : instrumental music, camern ensembles, musical criticism.

Загальновідомою є істина, що лише співпраця композитора та виконавця здатна реалізувати музичний твір. Однак у цьому діалозі слід враховувати ще один важливий чинник, без якого втрачається сенс задуманого артефакту – слухацьке сприйняття. Цей зворотній комунікативний відблиск також має свої особливості, що насамперед залежать від професійної заангажованості реципієнта. Мабуть, не помилимося, зазначивши, що серед найбільш “досконалих” співучасників цього процесу перебуває інший авторитетний композитор, чия думка – висловлена усно чи зафіксована письмово – здатна не лише сприяти популяризації твору, й вплинути на подальший розвиток творчих засад презентантів.

У пропонованій статті здійснюється спостереження органічної співдії в камерно-інструментальній творчості В. Барвінського – композитора, виконавця-піаніста і музичного критика, – всіх зазначених складових музичного процесу.

До жанру камерно-інструментальної музики В. Барвінський звертається дуже рано, ще в молодому віці, в період, коли увага до нього в європейській музиці значно зростає. У перші десятиліття ХХ ст. саме камерно-інструментальні композиції стають творчою лабораторією О. Скрибіна, І. Стравинського, Б. Бартока, П. Гіндеміта, а згодом і композиторів нововіденської школи. Камерно-інструментальний жанр виявився найбільш зручним і органічним у період становлення та зміцнення національних стилів, його тонка психологізація, інтелектуалізація, прагнення до відтворення філософсько-етичної проблематики протиставляється бурхливим суперечностям та гострим конфліктам цієї епохи.

Професіоналізація музичного виконавства давала можливість композиторам опанувати нові жанри. Насамперед, це стосувалося ансамблевої інструментальної музики, що в ХІХ – поч. ХХ ст. порівняно з вокально-хоровою все ще посідала скромне місце і в творчості композиторів, і в концертних програмах.

Камерно-інструментальні твори Василя Барвінського за кількістю, жанровим обсягом і мистецькою вартістю на той час перевершували доробок композиторів не лише західноукраїнського регіону, а й всієї України. Першими з них були два тріо: мі-бемоль мінор, написане 1910 року в Празі і виконане вперше у 1926 році у Львові, та ля мінор (1910 - 1911). Ноти першого тріо втрачено, але завдяки рецензії С. Людкевича на концерт, де виконувався твір, маємо певну уяву про нього. С. Людкевич схвально його оцінює, підкреслюючи, що це була перша спроба композитора в жанрі камерно-інструментального ансамблю. А основне критичне зауваження рецензента стосувалося відсутності у творі “кolorитності й українського характеру”: *“...хоча й у творі слідно деякий еkleктизм у виборі жанрів, хоча в темах слідно деякі впливи, хоча нема ще в ньому тої колоритності й українського характеру, який виступає в пізніших творах, як у 2-ім тріо (a-toll) або в секстеті (c-toll) – то проте і цей твір (подібно як його перші фортепіанові прелюдії) показує нам наглядно, що п. Барвінський належить до тих композиторів “з Божої ласки”, які вже в перших починах своєї творчості виявляють сформоване індивідуальне обличчя та зрілий, зрівноважений талант”* [5].

Вже наступне тріо (№ 2) побудоване на українському матеріалі. Тема народного характеру пронизує всі три частини і фактично надає твору монотематичного характеру. Основна тема трансформується протягом твору, змінюючи характер: від епічного, думового до активного, маршового. У

розробці першої частини тріо тема набуває жанрових ознак української народної пісні – історичної, жартівливо-танцювальної. У тріо № 2 використано також поліфонічні прийоми, що поєднують прийоми імітації та підголоскового народного багатоголосся.

Одним із найвизначніших творів Василя Барвінського не лише у жанрі камерно-інструментального ансамблю, а й в усій його композиторській творчості став Секстет (Варіації на власну тему). Цей твір автор почав писати у 1914 р. на замовлення тодішнього голови Музичного товариства ім. М. Лисенка Володимира Шухевича з нагоди відкриття нового будинку товариства та Вищого музичного інституту у Львові*. На бажання В. Шухевича Варіації мали бути побудовані на темі з твору Миколи Лисенка. Проте В. Барвінський пише секстет на власну тему, в якій використовує лише окремі інтонації початкової теми Лисенкової кантати “Б’ють пороги”. Перша світова війна стала на заваді відкриттю будинку, відповідно перше виконання твору теж відклалося на кілька років. Секстет став одним з улюблених творів галицьких виконавців і з успіхом звучав на багатьох концертах. Про один з них, а саме концерт камерно-інструментальної музики В. Барвінського з нагоди його 30-літньої композиторської творчості, С. Людкевич писав: *“Виконавці творів (проф. Р. Криштальський, П. Пшеничка, Р. Савицький, у секстеті ще проф. Козулькевич, та п.п. Задорожний і Горницький) вложили у виконання стільки зусиль і пієтизму, що створили ансамбль, який уповні доріс до високого завдання; вони дали змогу любителям справді гарної та вартної української музики пережити такі рідкі в нас гарні моменти, а, мабуть, і самому композиторові дали заслужене повне вдоволення”* [4].

Питання бідності інструментального репертуару, в тому числі і педагогічного, часто порушували педагоги Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка. Передусім, це стосувалося жанру струнного квартету, який щойно в 30-і роки з великими труднощами пробивав собі дорогу як до сердець слухачів, так і самих композиторів. На прохання Петра Пшенички (тодішнього керівника класу камерного ансамблю у Вищому Музичному інституті) Василь Барвінський написав струнний квартет “Для молоді” g-moll. За характером, настроєм, музичною мовою квартет g-moll відрізняється від інших камерно-інструментальних творів композитора. Для нього характерні легкість, чіткість думки, прозорість фактури, відчутні зв’язки з фольклорними джерелами. Обмеження виражальних засобів було продиктовано суто практичним призначенням твору, на що вказує назва, а

* Нині – корпус Львівського державного музичного училища ім. С. Людкевича.

саме, прагнення прищепити навички інструментального ансамблевого виконання студентам. Звідси – наближення фактури до хорової (більш звичної для вуха тогочасного молодого покоління), звернення до різних жанрів пісенного фольклору, залучення поліфонічних засобів народного багатоголосся.

Квартет В. Барвінського g-moll відіграв важливу роль у становленні квартетного музикування у Західній Україні, проте його значення цим не вичерпується. Цей твір може стати програмним у класі камерного ансамблю вищих музичних навчальних закладів як класичний зразок української квартетної творчості.

У композиторській спадщині В. Барвінського важливе місце посідають твори для віолончелі з фортепіано. Віолончельна музика рідко потрапляла в коло зацікавлень галицьких композиторів перших десятиліть ХХ ст. Появі віолончельних композицій значною мірою сприяла творча співпраця В. Барвінського з віолончелістом Б. Бережницьким, а згодом з П. Пшеничкою, які періодично були ініціаторами написання творів для віолончелі, першими їх виконавцями. В. Барвінський часто виступав з цими талановитими музикантами, виконуючи партію фортепіано. Саме Б. Бережницькому належить перше виконання “Варіацій” В. Барвінського у Львові 1924 року, твору, який і за кордоном, як пише С. Людкевич, *“діждався виконання і прихильної оцінки німецької фахової критики”*: *“У шістьох варіаціях теми автор виявив не тільки велике багатства нешаблонної інвенції, інтересних гармонічних проблем, але також численні нюанси колористичних секретів (особливо ж у Scherzo і Cadencia). Притім цей твір (мимо слідів деяких чехізмів у останній частині) має, подібно як того ж автора тріо і секстет, виконувани в нас давніше, незаперечну й виразну ціху українського характеру та становить поважний вклад у загальну чельову літературу”* [6].

Схвальну оцінку С. Людкевича дістала також “Українська сюїта” Василя Барвінського, що вперше прозвучала у виконанні віолончеліста Б. Бережницького та автора у 1929 р.: *“Особливий інтерес мала для нас “Українська сюїта” В. Барвінського (найновіший твір автора з багатої уже серії його віолончельних творів – після сонати, якої, на жаль, ми у Львові ще не чули) у 4-х частинах (“Заспів”, “Гумореска”, “Колискова”, “Рондо”, “Танок”). Це чотири гарненькі стильові мініатюри, зложені на основі народних (або в дусі народнім підібраних) тем, в яких композитор зручно і вміло осцилює між задушевними настроями з “серафічною” гармонікою (у 1-*

й і 3-й частині) а між модерно-бурлескними експериментами (особливо ж у 4-й ч.)” [7].

Згадану у цій рецензії “Сонату” В. Барвінський вважав одним із найбільш зрілих своїх творів. Вона написана у 1926 р. і присвячена вчителеві автора, чеському композиторові В. Новаку, який високо оцінив новий твір свого учня. Три частини цього масштабного твору (триває понад півгодини) об’єднуються в єдине ціле, поєднуючи принципи сонатності та монотематизму. Композитор використовує тему, опосередковано пов’язану з народною пісенністю, що кристалізується, трансформується протягом усього твору.

Критика, зокрема С. Людкевич, вказує на істотну рису музики В. Барвінського – колористичність, звукову барвистість, що досягається не лише засобами гармонії, а й вмінням найефективніше використати весь діапазон інструментів. У свою чергу, цю барвистість посилює різноплановість фактури, поєднання поліфонічного елементу з гармонічним. Усі ці прийоми не існують самодостатньо, вони завжди визначені характером задуму твору, його настроєм, органічно узгоджені з яскравим народно-пісенним мелодизмом.

Про значення інструментальної музики Василя Барвінського писав ще у 1938 р. Зиновій Лисько, у статті з нагоди 50-літнього ювілею композитора: *“Власне творчість Барвінського була і є тим зворотним моментом, що від нього неначе переміняється обличчя нашої музичної культури із специфічно вокального на зрівноважене вокально-інструментальне. Незважаючи на свою “європеїзацію”, цебто на використання сучасних форм і засобів музичного вияву, це обличчя стає ще більш національне, ніж було досі, а разом з тим воно всякає в орбіту всесвітнього музичного мистецтва...”* [3, с. 18].

Погляди композитора знайшли своє віддзеркалення у його музикознавчому доробку. Серед тем, яким віддавав перевагу Василь Барвінський, чільне місце належить інструментальній музиці. На думку митця, відхід українських композиторів від суто вокально-хорових жанрів і звернення до інструментальної музики засвідчило початок “нової доби” (В. Барвінський) української музики. Кожен концерт інструментальної музики був відзначений В. Барвінським як позитивне явище в музичному житті краю.

Аналіз творчого процесу 20-30-х років доводить неабиякий інтерес до інструментальної музики композиторів Галичини, передусім молодшого

покоління митців, які, здобувши фахову освіту, поверталися на Батьківщину з європейських центрів музичного життя – Відня, Берліна, Праги. Поряд з творами В. Барвінського, С. Людкевича на межі 20-30-х років постає ряд інструментальних творів Нестора Нижанківського, Миколи Колесси, Зиновія Лиська, Романа Сімовича та інших, що якісно збагатили українську музику, вивели її на європейський рівень.

Кожен успіх виконавця, кожен новий вартісний твір не проходили повз увагу Барвінського-рецензента. Думки й оцінки В. Барвінського, висловлені у критичних оглядах, рецензіях, і сьогодні не втратили своєї актуальності: вони не лише розкривають перед сучасним читачем об'єктивну панораму музичного життя Галичини першої половини ХХ ст., й порушують важливі питання музичної естетики, історії, психології.

У додатку подаємо рецензію В. Барвінського, що була надрукована у газеті “Новий час” 8 листопада 1936 р. під назвою “Вечір камерної музики” [1]. У цій публікації виявилися характерні якості В. Барвінського-рецензента: поєднання емоційного літературного і стриманого музикознавчого методів висловлювання, об'єктивність оцінок, акцентування уваги читача на нових творах українських композиторів і щире захоплення камерною музикою – *“найшляхотнішою ділянкою музичного вислову”* (В. Барвінський).

Загалом публіцистичний стиль В. Барвінського є досить складний для сучасного сприйняття, його мова пересипана полонізмами, германізмами. Але це – мова Василя Барвінського і часу, в якому він жив і творив.

З концертної зали

Вечір камерної музики*

В черзі наших концертів і музичних вечорів золотими буквами записався останній вечір камерної музики, що його влаштував у малій салі Музичного Товариства ім. Лисенка “Союз Українських Професійних Музик у Львові”. Камерна музика – це найшляхотніша ділянка музичного вислову. З найбільшою тонкістю передає вона найглибші почування і переживання, а сила її виразу перевищає не раз силу великої симфонічної оркестри. Тим-то і творці-композитори, найбільш щиро і свobodно можуть, що так скажу, висповідатися з своїх найінтимніших, найглибших почувань, саме в камерній музиці. Як слушно відмітив прелегент цього вечора др. Нестор Нижанківський, це аристократка духа між своїми посестрами – між іншими

* Збережено правопис оригіналу.

формами музичного вислову. В різних культурних народів це найбільш культивована і найбільш улюблена ділянка чи форма музикування. У нас вечори камерної музики належать до білих круків. Та останній камерний вечір і спосіб його переведення, себто вступне слово і пояснення до програми, виявили, що того роду вечорі можуть розбудити у музикальній публіки велике зацікавлення і тим самим впливають в значній мірі на вироблення її мистецького обличчя. Перед початком програми, др. Нестор Нижанківський з'ясував – не якоюсь музикологічною методою, а зрозумілими для кожного слухача словами, суть камерної музики та її значіння, зхарактеризував поодинокі твори, їх стиль та музичний зміст, подаючи цікаві завваги відносно самих авторів, їхніх студій і т. п. Ми бачили, як слухачі слідкували за тим усім підчас виконання творів, ми бачили вдовolenня слухачів, коли вони у тому слідкуванню находили самі усе те, на що їм звернено увагу. Але ж бо і виконавці зуміли промовити до слухачів так безпосередньою мовою, що кожний присутній мусів їх зрозуміти. Петро Пшеничка мав вже здавна і то не тільки у нас марку знаменитого камераліста, і його співпраця в тому ансамблі дає дуже цінні висліди.

Роман Савицький, що своїми п'яністичними сольовими виступами вибився у нас на одно з передових місць, виявив себе камералістом високої кляси, він же ж мусить, що так скажу, держати цілий ансамбль. Др. Роман Криштальський, якого виконавча діяльність обмежилася до дуже рідких і скромних принагідних виступів, може й не свідомий того, як цінну прислугу може він віддати нашому музикуванню в камерній грі. Коли зважити, що в нинішніх обставинах дуже важко знайти трьом особам вільний час на спільну працю, то справді можна подивляти, як скоро вони достроїлися до найважнішої вимоги в камерній грі: зведенню усіх індивідуальних прикмет грачів в одно русло музичного вислову, знайдення одної спільної всім мови. Ми були свідками, як проби відбувалися пізними вечорами по важкій цілоденній праці. А скільки заповіджених проб треба було перекладати або не відбулися. Та ті висліди праці вказують на одно, що ті “музиканти” добре дібралися, що один другого розуміє, що з ним зживається. Від недавнього часу доскочив Козулькевич, що в так короткому часі зумів достроїтися до своїх старших товаришів камерного ремесла та з успіхом доповнив цей так вартісний ансамбль.

Виконання творів програми стояло на високому рівні. Особливо ж дві перші точки програми: форт. тріо Бетовена Б-дур і тріо Барвінського ес-моль, були справді знаменито виконані і в кожному напрямі цілком опановані. Але

і фортеп'яний квартет Миколи Колесси д-моль, хоч його більш складна фактура, як і збільшене число виконавців ставило до них більш вимоги, був назагал дуже дбайливо підготовлений. Перше виконання цього твору змушує мене присвятити йому декілька слів. Твір цей визначається помітним багатством прегарних і дуже оригінальних тем, зачерпнених немов з народньої душі, нашого гірського гуцульського племені. В самих тих темах, а ще більше в їх переведенню слідне у автора сильно розвинене почуття барви та контрасту, ціхи, якими відзначається саме і гуцульський краєвид та нарід. Змінчива, але не примховата, а певна свого ефекту ритміка в парі з винахідливою у барвах гармонікою є дальшими прикметами цього наскрізь відчутого і з великою послідовністю продуманого твору. Найбільш суцільною частиною під оглядом змісту і форми є середня часть квартету: скерцо, часто фрапуєча оригінальністю звукових ефектів. Також і остання частина кипить великим багатством звукових помислів. Але і перша частина, хоч у доборі і характері тем не так уже одноцільна, як слідуючі (хоч теми ті знаменито переведені), має дуже цікаві партії, і вона зовсім не обнижує загальної високої мистецької якості цього твору М. Колесси, що є одним з найцінніших вкладів в нашу музичну літературу, твором, який заслуговує стати відомим в широкому світі. Цей чи не найкращий твір нашого молодого композитора найбільш цікавий у нього спосіб зафіксує специфічного духа гуцульського фольклору, пущеного крізь фільтр європейського способу музичного вислову. Твір цей повинен би у нас бути ще не раз, не два повторений. Цілий цей камерний вечір і його виконавці мали незвичайний успіх, а видиме захоплення публіки виявило, що того рода імпрези чи не найсильніше розбуджують зацікавлення нашої музикальної публіки.

Новий час. – 1936. – 18 листоп.; № 262. – С. 8

ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінський В. Вечір камерної музики / В. Барвінський // Новий час. – 1936. – 8 листоп.
2. Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах / [ред.-упоряд. В. Грабовський]. – Дрогобич : Посвіт, 2008. – 336 с.
3. Лисько З. Василь Барвінський / З. Лисько // Українська музика. – 1938. – № 2. – С. 18.
4. Людкевич С. Концерт з приводу 30-літньої композиторської діяльності В. Барвінського / С. Людкевич // Діло. – 1938. – 6 берез.

5. Людкевич С. Концерт “Львівського Бояна” / С. Людкевич // Діло. – 1926. – 27 трав.
6. Людкевич С. Концерт челиста п. Б. Бережницького / С. Людкевич // Діло. – 1924. – 15 квіт.
7. Людкевич С. Музичний вечір Б. Бережницького і В. Барвінського у Львові / С. Людкевич // 1929. – 11 жовт.
8. Мисько-Пасічник Р. Камерно-інструментальна музика Василя Барвінського в контексті розвитку жанру в Галичині першої третини ХХ с. / Р. Мисько-Пасічник // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: ст. та матеріали / [ред-упоряд. О. С. Смоляк]. – Тернопіль : Астон, 2003. – С. 57- 62.
9. Павлишин С. Василь Барвінський / С. Павлишин. – К. : Муз. Україна, 1990. – 87 с. – (Творчі портр. укр. композиторів).