

**ЗНАЧЕННЯ КАМЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ
ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО У СТАНОВЛЕННІ І РОЗВИТКУ
УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ**

Жук Галина. Значення камерної творчості Василя Барвінського у становленні і розвитку української музики

Розглядається камерна творчість визначного композитора, педагога, громадського діяча, науковця, музичного критика, піаніста-виконавця В. Барвінського. Описано процес формування стилю композитора та еволюцію жанрів камерної музики у Західній Україні. Проаналізовано основні камерні твори В. Барвінського та їх вплив на розвиток української музики.

Ключові слова : камерна музика, концертна діяльність, варіації, сюїта.

Жук Галина. Значение камерного творчества Василия Барвинского в становлении и развитии украинской музыки

Рассмотрено камерное творчество выдающегося композитора, педагога, общественного деятеля, ученого, музыкального критика, пианиста-исполнителя В. Барвинского. Описан процесс формирования стиля композитора, а также эволюция жанров камерной музыки в Западной Украине. Проанализированы основные камерные сочинения В. Барвинского, а также их влияние на дальнейшее развитие украинской музыки.

Ключевые слова : камерная музыка, концертная деятельность, вариации, сюита.

Zhuk Halyna. The works of W. Barvinsky for cello in Ukrainian music of the first half of the XX century

This article is dedicated to W. Barvinsky creative, extraordinary composer, pedagogue, patriot, scientist, music critic, devoted pianist. In the article, the forms of stylistic progress is described, and also the evolution of genres of chamber music in Western Ukraine. The chamber compositions of W. Barvinsky are being analysed, and also their influence on the further development of Ukrainian music.

Keywords : chamber music, concert activity, variations, suite.

Процес формування камерних жанрів в Україні можна датувати другою половиною XIX – початком XX століть. Камерно-інструментальні твори аматорського рівня, що дійшли до нас з середини століття – це насамперед твори для фортепіано, гітари, флейти, цитри. Наприкінці століття все частіше з’являються п’єси, невеличкі цикли та сюїти для скрипки, фортепіано, камерних ансамблів. Характеризуючи українську камерно-інструментальну музику на перетині XIX - XX ст., хотілося б навести слова визначного композитора, науковця–теоретика, блискучого музичного публіциста З. Лиська: *“Вже й перед Барвінським була в нас інструментальна література, але це були лише спроби, що ні кількістю, ні якістю не могли заспокоїти наших музичних потреб, ні тим більше увійти до всесвітньої літератури... Оцінюючи багатьох українських композиторів, ми в більшості випадків мусили б закинути нашим заслуженим композиторам або недостатчу композиторської техніки та рутини, або їх значення виключно для української музики. Але Барвінський належить до тих небагатьох, що цього обмеження не потребують”*[1, с. 17 - 18] .

Камерна творчість В. Барвінського значною мірою формувалася на поєднанні українських національних традицій і чеської школи. Зокрема, композитор вперше в історії української музики створив низку творів для віолончелі, що своєю професійною та мистецькою вартістю підняли його до європейського рівня. Перехресні течії галицьких та європейських впливів зумовили особливості провідної ділянки творчості В. Барвінського - камерно-інструментальної музики. Стиль камерних жанрів у творчості В. Барвінського формується і еволюціонує під впливом різноманітних чинників: особливостей музичної освіти, виконавської практики, громадських обов’язків, специфіки музичного середовища і концертного життя Галичини і Праги. Музичну освіту, розпочату у школі К. Мікулі (учня Ф. Шопена) під проводом Вільєма Курца, мистець продовжує у празькій консерваторії у класі визначного чеського композитора-дворжаківця, блискучого педагога, громадського діяча і фольклориста В. Новака. Саме від В. Новака, який був не лише прекрасним наставником, й прикладом для наслідування, композитор успадкував володіння пізньоромантичною гармонією, імпресіоністичну вишуканість фактури і ладотональної колористики, чіткість і конструктивність форми, вільне застосування поліфонічних прийомів, способи роботи з фольклорним матеріалом, а найголовніше – систематичність і послідовність у навчанні.

В юнацькі роки В. Барвінський пише окремі п'єси для скрипки, а також для віолончелі, яка надалі стане улюбленим інструментом композитора. Першим твором камерного жанру стала Сумна пісня (1910 р.) для скрипки та фортепіано. У 1913 році з'являється „Пісня” для скрипки та фортепіано і “Ноктюрн” для віолончелі та фортепіано. Мініатюри позначені поєднанням рис пізньоромантичної та імпресіоністичної стилістики стосовно колористично-гармонічного чинника, ускладнення акордових комплексів альтераціями та неакордовими звуками, півтонові тональні зміщення, що в майбутньому стануть прикметною рисою індивідуального композиторського стилю. У 1925 році, у львівській, зрілий період творчості композитора з'являється низка творів для скрипки та фортепіано: Елегія, Соната до мінор, Український танок з Шести мініатюр для фортепіано у перекладі для скрипки і фортепіано, а також дві мініатюри: “Думка” і “Мелодія” для віолончелі та фортепіано.

Слід зазначити, що серед численних аспектів діяльності визначного музиканта вагомим є внесок композитора і піаніста-ансамбліста В. Барвінського у становлення і розвиток української професійної камерної і зокрема віолончельної виконавської традиції в Галичині. Активна концертна діяльність камерного дуету у складі: В. Барвінський та Б. Бережницький викликала значний ріст популярності віолончелі, і як результат - розвиток віолончельної професійної освіти в Галичині, насамперед у ВМІ ім. М. Лисенка та його численних філій. Творчі стосунки В. Барвінського з Б. Бережницьким були надзвичайно різноплановими. Більшість ранніх творів для віолончелі та камерних ансамблів з її участю постала саме завдяки дружбі та активній творчій співпраці з цим відомим українським віолончелістом: це насамперед вище згаданий “Ноктюрн”, два тріо (друге втрачене, 1910 - 11 рр.), перший квартет (В-dur, 1912 р., - теж втрачений) написаних у Празі. Це були твори, призначені насамперед для його виконання чи написані спеціально на його замовлення. Сам композитор, зокрема, згадував, що залишив роботу над доволі вдало задуманою сонатою для скрипки і фортепіано, мотивуючи це тим, що Б. Бережницький вимагав від нього нових творів для віолончелі, і серед них вказував на “Ноктюрн” для віолончелі і фортепіано, а також підкреслював, що “Варіації для віолончелі і фортепіано на українську народну пісню “Ой, пила, пила та Лимериха на меду” виникли з ініціативи і на прохання Богдана Бережницького у 1918 році. Тому прем'єрні виконання віолончельних творів композитора здебільшого пов'язані з іменем цього визначного українського віолончеліста.

Саме Б. Бережницький був першим виконавцем Сюїти, Сонати, Варіацій, Думки - творів, які за висловом С. Людкевича, були “справжніми перлинами української віолончельної літератури”.

Першим циклічним твором для віолончелі є “Варіації на українську народну тему” (1918 р.). Це п’ять варіацій імпровізаційного типу, і шоста у нетрадиційній формі вільно трактованого сонатного аллегро зі скороченою репризою. Найбільш пізнім за часом написання циклічним твором для віолончелі стала *Сюїта* (1927 р.), присвячена П. Козицькому. Це цикл, що складається з чотирьох характеристичних контрастних жанрових мініатюр (“Заспів”, “Гумореска”, “Колискова”, “Танець”), що об’єднані фольклорними орієнтирами і базуються на народних темах. У 1926 році композитор завершив роботу над *Сонатною fis-moll*. Це - перший і єдиний у його доробку зразок сонатного циклу для віолончелі, твір, в якому поєднуються закономірності циклічного твору такого типу і фольклорні принципи мислення. Композиція сонати традиційна, грані форми чіткі і конструктивно ясні, що притаманно творчій манері автора: **1 ч.** - *сонатне аллегро*, **2 ч.** – *Adagio*, **3 ч.** *фінал – рондо-соната*. Всі три частини об’єднані єдиною наскрізною лінією драматургічного розвитку, розгалуженою системою інтонаційних зв’язків і монотематичним принципом.

Секстет с - moll (Варіації на власну тему), що був створений у 1914 - 1915 рр., на честь відкриття нового будинку Вищого Музичного Інституту ім. М. В. Лисенка у Львові, є новим кроком композитора в засвоєнні камерних жанрів. Вибір саме варіаційного циклу на противагу сонатно-циклічному, очевидно, зумовлений фольклорно-національним характером твору, як і вибір жанрових прототипів варіацій та окремих тем, принципів розвитку, особливостей ритміки та ладовості. Форма Секстету – це вільні романтичні варіації, зі значною індивідуалізацією образів, контрастними протиставленнями жанрів, відмінностями у принципах формотворення, масштабах, тональностях і фактурному викладі.

Секстет, як і пророкував В. Новак, здобув визнання за кордоном, а пізніше і в Галичині, хоч у порівнянні з двома Тріо був менш відомим. Зокрема, після його виконання в програмі інавгураційного концерту з приводу вшанування 30-літньої діяльності композитора В. Барвінського, організованого СУПромом 4 березня 1937 року (виконавці: Р. Криштальський (перша скрипка), П. Пшеничка (віолончель), Р. Савицький (фортепіано), Є. Козулькевич (друга скрипка), І. Задорожний (альт) та Л. Горницький (контрабас), С. Людкевич писав: “Поклонники музи

Барвінського, що виповнили вщерть залу ім. Лисенка, давали вислів щирого захоплення ... не тільки бурхливими оплесками, викликуванням виконавців і автора на сцену, але й, подекуди, тихими сльозами правдивого, непереможного зворушення” [2, с. 7].

З двох струнних квартетів зберігся лише другий, “Молодіжний” квартет, написаний у 1935 році, тональність g-moll. Він має цілий ряд особливостей у порівнянні з іншими інструментально-ансамблевими творами композитора. Квартет був написаний з метою забезпечення педагогічного репертуару у класі камерного ансамблю Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка. Однак, він створений зрілим майстром і досвідченим педагогом, музикантом, свідомим своєї громадської місії. Тому, втілюючи прикладну дидактичну мету, враховуючи студентські виконавські можливості, композитор виходить за межі функцій суто навчального твору, демонструючи неординарний спосіб переосмислення музичних національно-самобутніх рис і філігранну техніку письма.

Квартет нетрадиційний за характером тематичних зв’язків і за будовою циклу. Його складають чотири частини: **1 ч.** – тема з трьома варіаціями, **2 ч.** – скерцо, **3 ч.** – мініатюрне *andante*, **4 ч.** – народно-танцювальний *фінал*. Ознаки сонатності виявляються у циклі завуальовано, як лише один з формотворчих принципів у заключній частині, проте варіаційність - провідний для багатьох творів композитора спосіб розвитку - потрактований незвичайно, по-новаторськи.

Квінтет, який дослідники творчості справедливо називають “лебединою піснею” композитора, є яскравим взірцем пізнього стилю автора. Та частина доробку мистця, що виникла в страшних умовах табірної життя і не менш гнітючого суспільного вакууму після повернення на рідну землю, має своєрідну стилістичну специфіку. Емоційний стрій пізніх творів більш загострений, нервово оголений, а амплітуда душевних станів помітно ширша. Зв’язки з фольклором у них більш опосередковані, характер мелодики, як і в перших юнацьких опусах, має скорше загальнослов’янську ніж вузько-національну орієнтацію, проте драматургія і форма значно досконаліші та більш конструктивно виважені. Роботу над Квінтетом автор не завершив.

С. Людкевич у передмові до збірки “В. О. Барвінський. Камерні ансамблі” згадує, що митець в останні роки працював над відтворенням секстету, фортепіанним Квінтетом і Квартетом, вказуючи, що автор встиг завершити лише першу частину квінтету. Однак у збірці квінтет подано як двочастинний цикл: сонатне *allegro* і *Largo sostenuto*.

Серед камерних творів сам композитор називав також переклади фортепіанних мініатюр М. Лисенка *“Елегія”* і *“Мрія”* для віолончелі і фортепіано, фортепіанної *“Коліскової”* для струнного квартету та п’єси *“Листок до альбому”* С. Людкевича, опрацьованої для віолончелі з фортепіано у 1917 р., втрачені власні *“Варіації на українську тему”* для віолончелі та фортепіано, а також Пісню, Гумореску та Пісню і танок (1934 - 35 рр.) для скрипки та фортепіано.

Усвідомлюючи необхідність поступових змін у характері концертної практики і формуванні художніх смаків аудиторії, вихованої на засадах невибагливого аматорського музикування, Василь Барвінський шукав нових шляхів поєднання професійних вимог зі слухацькою традицією, що привело до стилістичних трансформацій у його виразових засобах. Таким чином постає цілий ряд інструментальних творів високої фахової і мистецької вартості і, водночас, сприйнятних для галицьких слухачів. Формувалися не лише риси стилю, мистецькі засади, основи професіоналізму для молодих галицьких мистців, й інші визначальні складові світогляду, які вперше виявив чи змодельював В. Барвінський, подавши приклад усією своєю багатогранною діяльністю: нерозривний зв’язок творчості з власною виконавською практикою, становлення навичок організаційної, наукової, творчої, концертної, публіцистично-критичної, педагогічної та популяризаторської роботи високого професійного рівня в умовах потреби яскравої національної самоідентифікації, подолання сприйняття власної національної культури з позицій меншовартості, другорядності, містечковості, обмеженості і, натомість, широкий європейський погляд на потреби реорганізації та розбудови обширного комплексу напрямків українського музично-культурного процесу, активна громадянська позиція, підпорядкування творчої діяльності актуальним потребам суспільних завдань. Визначальна роль В. Барвінського є очевидною і визнаною вже серед його сучасників.

Філософсько-естетичий вплив В. Барвінського-мистця, свідомого своєї суспільної місії, був велетенським на всіх тих українських галицьких композиторів, які здобували освіту в Празі: це – Нестор Нижанківський, Зиновій Лисько, Стефанія Туркевич-Лукіянович, Роман Сімович і Богдан П’юрко. Всі вони пізніше гуртувались довкола Музичного інституту імені М. В. Лисенка, який довгі роки був очолюваний В. Барвінським. Мистецька група, духовним провідником якої був композитор, започатковує так звану

“Празьку школу”, яка має своє окреме значення і місце в історії української музики.

В. Барвінським були написані перші високопрофесійні зразки камерних ансамблів, його власною творчістю та під його проводом було закладено основи українського навчального репертуару, внесено істотні якісні зміни в традицію українського концертного камерно-ансамблевого виконавства в Галичині і рівень викладання у Вищому музичному інституті ім. М. В. Лисенка. Завдяки активній діяльності В. Барвінського відбулися значні зміни в українському камерно-ансамблевому виконавстві: запровадження традиції спеціалізованих концертів камерної музики, характер побудови програм, пропаганда і популяризація музичних творів українських авторів, свідомою установкою на створення художньо-вартісного високопрофесійного національного віолончельного та камерного концертного репертуару.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лисько З. Василь Барвінський / З. Лисько // Українська музика: місячник СУПром. - Львів, 1938р. - Ч. 2 (12). - С. 19 - 21.
2. Людкевич С. Перший концерт з приводу 30-літньої композиторської діяльності В. Барвінського / С. Людкевич // Діло. – 1937. - Ч. 49.