

## **ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО: КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ АНСАМБЛІ ПРАЗЬКОГО ПЕРІОДУ**

*Розглядаються камерно-інструментальні твори Василя Барвінського (1888-1963), написані під час навчання у Празі, що стали знаковими для творчого доробку композитора. Вже в цих ранніх творах виявилися основні музично-естетичні засади та характерні риси його композиторського стилю.*

**Ключові слова:** камерний ансамбль, тріо, секстет, композиторська творчість, празький період, В. Барвінський

У перші десятиліття ХХ ст. увага до камерно-інструментальних жанрів в європейській музичній культурі значно зростає. Камерно-інструментальна музика стає творчою лабораторією провідних європейських композиторів О. Скрябіна, І. Стравинського, Б. Бартока, П. Гіндеміта, композиторів нововіденської школи. Саме камерно-інструментальний жанр, в якому тонка інтелектуалізація, психологічна заглибленість та філософсько-етичні засади протиставлялися відтворенню реалій, сповнених суперечностей та конфліктів, виявився для В. Барвінського найбільш придатним для відтворення роздумів, настроїв та переживань у період становлення його стилю.

Надалі композитор у своїй творчості та музично-критичній діяльності також віддавав перевагу камерно-інструментальним жанрам. На його думку, відхід українських композиторів від суто вокально-хорових жанрів і звернення до інструментальних форм засвідчували початок нової доби української професійної музики. Композитор також вважав, що інструментальна музика, не пов'язана із вербальністю, має більші можливості для популяризації у світі.

Метою пропонованої статті є виявлення характерних стильових ознак камерно-інструментальних ансамблів В. Барвінського, написаних у 1910-1915 роках, на початку його творчого шляху, під час навчання у Празі в класі видатного чеського композитора і педагога Вітезслава Новака.

Роки, проведені у Празі, мали переломне значення для формування музичного світогляду і композиторського стилю українського

митця. Насичене яскравими подіями музичне життя чеської столиці, участь у ньому юного музиканта-піаніста, а згодом, ще й композитора та музичного критика, мало значний резонанс у його творчості.

Під керівництвом талановитого педагога В. Барвінський оволодів різними формами і жанрами музики. Написані у Празі фортепіанні прелюдії В. Барвінського отримали високу оцінку фахівців, увійшли до репертуару багатьох піаністів, не втратили своєї популярності і нині. У Празі були написані також фортепіанні композиції інших жанрів: соната, варіації, цикл *«Любов»*, а також твори для різних складів виконавців: два фортепіанні тріо, струнний квартет (не завершений), Секстет (Варіації на власну тему), скрипкові і віолончельні твори, Українська рапсодія для симфонічного оркестру, вокально-інструментальна етнографічна картина *«Українське весілля»* для мішаного хору, солістів та фортепіано в 4 руки, або оркестру (перша частина), солоспіву і хорові композиції.

Першими камерно-інструментальними творами Василя Барвінського були два фортепіанні тріо, над якими він працював майже одночасно: мі-бемоль мінор і ля мінор. Тріо мі-бемоль мінор, написане у 1910 році в Празі, було вперше виконане лише у 1926 році у Львові. Ноти цього твору втрачені, але завдяки детальній рецензії С. Людкевича про концерт, на якому виконувалося тріо, ми можемо мати про нього певну уяву. С. Людкевич підкреслює, що поява цього тріо була першою спробою молодого композитора в жанрі камерно-інструментального ансамблю. Автор зазначає, що, незважаючи на відсутність національних ознак і певний еkleктизм, цей твір виявляє талант і яскравий індивідуальний стиль молодого композитора: *«...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-moll) або в секстеті (c-moll) – 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»* [7].

За словами С. Павлишин, це тріо мало вийти друком на початку 1940-х років у московському видавництві *«Музгиз»* [10, 34]. Ноти вже були надіслані до видавництва, але так і не діждалися публікації. Їх не повернули, пізніше віднайти їх так і не вдалося.

Наступне тріо В. Барвінського ля-мінор (1910-1911) побудоване вже на українському матеріалі. Тема, близька до народної пісні,

звучить у всіх трьох частинах, надаючи творові монотематичного характеру. Дотримуючись закономірностей сонатного *allegro*, В. Барвінський використовує і варіаційний тип розвитку. Щодо фактури, то великого значення набувають поліфонічні засоби – імітація, підголосковість. Витримавши в експозиції класичне співвідношення тональностей (тоніка-домінанта), В. Барвінський вибудовує досить цікавий тональний план у розробці: після Мі мажору фа-дієз мінор, ля мажор і приводить до фа мажору. Гармонія заключного розділу розробки насичена хроматизмами, які створюють емоційне напруження, що доходить до кульмінаційної точки на початок репризи – проведення основної теми в ля мінорі. Енгармонічна модуляція приводить до появи тональності фа-дієз мажор, в якій проведено побічну партію (на відміну від експозиції, де вона проводилася відповідно до класичних норм в тональності мажорної домінанти). Таким чином, використовуючи класичну форму сонатного *allegro*, В. Барвінський наповнює її новим змістом шляхом введення національного тематизму, колористичної гармонії, несподіваних тональних зіставлень. У першій частині закладено основні жанрово-емоційні образи (епічність, пісенна лірика, танцювальність), які будуть розвинені в наступних частинах циклу.

Друга частина *Andante* поєднує в загальній структурі наскрізність з тричастинністю. Її основна тема розвиває палітру образів побічної партії першої частини: виклад спершу самої мелодії у скрипки та віолончелі (в октаву) з чергуванням «*фонових*» паралельних секстакордів фортепіано надають їх характеру пасторальності, а ладова нестійкість, вживання каскаду септакордів і нонакордів – імпресіоністичного відтінку. Середній розділ вносить танцювальний характер, підкреслений бурдонним звучанням акордів у фортепіанній партії. У репризі повертається пасторальний настрій.

Фінал *Allegro giocoso (alla Kolomyika)* остаточно утверджує стихію запального танцю, що епізодично з'являлася у двох попередніх частинах. Форму цієї частини можна визначити як сонатну з розгорнутою кодою на темі головної партії. Початкові бурдонні квінти в партії фортепіано яскраво передають характер гуцульського танцю. Друга фраза головної партії побудована на трихордовій поспівці головного мотиву першої частини, а побічна партія має більш ліричний характер. І головна, і побічна партії вже в експозиції трансформуються шляхом зміни фактури, тематичного вичленення, а в репризі відбуваються і ладові зміни: у другому проведенні головної партії основна тональність ля мінор змінюється на однойменний мажор, а побічна партія, яка в експозиції була написана в сі-бемоль

мажорі, в репризі проходить на півтона вище – в сі-мажорі. Провідний мотив, що вперше з'являється як епічний вступ до твору, пронизує усі три частини, видозмінюючись, приводить до кульмінації у третій частині у вигляді запального народного танцю.

Тріо ля мінор, написане під безпосереднім керівництвом В. Новака, очевидно, втілювало конкретні навчальні завдання. Проте, цей твір за своєю мистецькою вартістю виходить за межі навчального і засвідчує появу нової творчої особистості, яка здатна вивести українську музику на якісно новий рівень.

Одним із найвизначніших творів Василя Барвінського не лише у жанрі камерного-інструментального ансамблю, а й в усій його композиторській творчості, став Секстет (Варіації на власну тему) для двох скрипок, альту, віолончелі, контрабаса і фортепіано. Цей твір автор почав писати у Празі в 1914 р. на замовлення тодішнього голови Музичного товариства ім. М. Лисенка піаніста Володимира Шухевича з нагоди відкриття нового будинку товариства та Вищого музичного інституту у Львові. Про історію написання цього твору, його структуру, тематичний матеріал композитор досить детально пише у своєму коментованому списку: *«Секстет (Варіації на власну тему) – це 6 варіацій (вірніше, 5 варіацій і остання в формі обширного фіналу), на доволі велику тему (26 тактів). Так в темі, як і в варіаціях я намагався віддати не тільки в мелодії, але й в гармонії якнайбільше духа української народної музики. Особливо це відчувається в темі та таких варіаціях, як «Лірницька пісня», «Думка» (присвячена пам'яті моєї матері, а твір в цілому присвячений пам'яті М. Лисенка і вперше виконаний з нагоди відкриття нового будинку Муз. Тов. ім. Лисенка у Львові). І Фінал, що є, так сказати б, стилізованою коломийкою. У Лірницькій пісні я керувався зразками – записками лірницьких мотивів, які я зробив свого часу в Микулічині (на Гуцульщині), слухаючи гру лірника. Над цим твором, який я почав писати ще до 1-ї світової війни, я працював з кількохмісячною перервою, спричиненою вибухом війни. Цей твір я показував під час роботи своєму вчителю Новакові, який після закінчення твору сказав мені: «Цей твір буде мати успіх» [2, с. 9-10].*

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»* [6].

Секстет з успіхом виконувався у багатьох концертах, поповнивши невеликий на той час український репертуар у цьому жанрі. В 1948 році цей ненадрукований твір разом з іншими був знищений. Про його дальшу долю згадує С. Людкевич у вступному слові до радянського видання камерних ансамблів В. Барвінського: *«Він [В. Барвінський] провів велику працю над відтворенням по пам'яті свого загубленого Секстету. На щастя, йому вдалося прекрасно здійснити цю роботу, крім останніх 20-30 тактів, дописаних мною на підставі чорновиків автора»* [5, с. 402]. У такій редакції цей високомистецький твір В. Барвінського було опубліковано разом з його іншими камерно-інструментальними ансамблями у 1971 році.

Задум композитора полягав у тому, щоб *«віддати не тільки в мелодиці, але й в гармонії якнайбільше духа української народної музики»* [2, с. 9]. Варіаційна форма твору давала композитору широкі можливості для представлення різножанрової палітри українського музичного фольклору, створити жанровий контраст на основі тематичної єдності. Кожна варіація, за винятком четвертої, має програмну назву (назви подаємо за рукописом, у друкованих нотах вони, за винятком коломийки, відсутні): I – Пісня, II – Скерцо, III – Лірники, V – Думка, VI – Коломийка. В. Барвінський тонко поєднує засоби імітаційної поліфонії з народною підголосковою, особливості народних награвань – з імпресіоністичною колористичною гармонією.

Центральну частину циклу як за структурними параметрами, так і за смисловими становить третя варіація *«Лірники»*. Композитор талановито передав звучання ліри, використовуючи різні виконавські прийоми і виразові засоби. Упродовж частини струнні грають з сурдинами, що надає звучанню особливого тембру. Характерна для ліри бурдонна квінта у контрабаса, остинатний півтоновий хід у другої скрипки та імпровізаційна основна мелодична лінія створюють узагальнений образ лірників. Наспівність, що визначає характер цілого твору, тут отримує своє яскраве вираження.

Завершується цикл темпераментною коломийкою, яка викликає зорові асоціації сцени народного танцю. Музичними засобами (поперемінним і рівночасним накладанням трьох квінт) композитор відтворює момент настроювання музичних інструментів народними музикантами. Так створюється враження і буквального настроювання інструментів, і підготовки особливої атмосфери гуцульського танцю, найвища точка якого припадає на кінець не лише коломийки, а й усього циклу.

Від першого виконання у 1916 р. Секстет здобув високу оцінку критики і популярність серед виконавців. Яскравий тематизм, своєрідне вираження характерних особливостей українського музичного фольклору в поєднанні з модерними виразовими засобами, майстерне використання можливостей ансамблю забезпечили цьому твору чільне місце в українській музичній камералістиці.

Василь Барвінський є визначним майстром камерної музики. Чудовими якостями творів композитора є тонкий ліризм, мелодійність, співучість кожної голосової лінії. Його камерно-інструментальні ансамблі вирізняють підкреслена індивідуалізація окремих партій, кантиленність, витончена своєрідність гармонічної мови. Істотною рисою музики в. Барвінського є колористичність, звукова барвистість, що досягається не лише засобами гармонії, а й вмінням найефективніше використати весь діапазон інструментів. У свою чергу ця барвистість посилює і різноплановість фактури, поєднання поліфонічного елемента з гармонічним. Всі ці прийоми не існують самодостатньо, вони завжди визначені характером задуму твору, його настроєм, органічно узгоджені з чудовим народно-пісенним мелодизмом.

Камерно-інструментальні твори Василя Барвінського за кількістю, жанровим обсягом і мистецькою цінністю на той час перевершували доробок композиторів не лише західного регіону, але й загалом України. Сучасники В. Барвінського, композитори і музикознавці З. Лисько, В. Витвицький у своїх публікаціях зазначали важливу роль камерно-інструментальної творчості В. Барвінського для жанрового балансу української музики в Галичині: *«Власне творчість Барвінського була і є тим зворотним моментом, що від нього неначе переминюється 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 все-*

світнього музичного мистецтва як інтегральна і необхідна його частина» [4, с. 17].

Формуючись під впливом європейських традицій і модерних віянь, Василь Барвінський зумів створити національний композиторський стиль, який водночас відбивав тогочасні тенденції. Сам композитор характеризував себе як поміркованого модерніста. На думку В. Витвицького, саме під час навчання у Празі сформувався «майже повний образ його творчого «я». Велика співність і широка лінія в мелодиці, сміливість і нешаблонність гармоніки, знаменитий конструктивний змісл, безпосередність і щирість вислову – то ціхи його музики» [3, с. 53].

Здобувши ґрунтовну фахову освіту в Європі, Василь Барвінський очолив музичне життя Галичини, усіма засобами своєї багатогранної діяльності сприяв професіоналізації в Західній Україні першої третини ХХ ст. музичної творчості та виконавства, орієнтуючись на високий європейський рівень організації музичного життя у Празі.

***Мысько-Пасичнык Роксоляна. Формирование творческой личности Василия Барвинского: камерно-инструментальные ансамбли пражского периода***

*Рассматриваются камерно-инструментальные произведения Василия Барвинского (1888–1963), созданные во время учебы в Праге, ставшие знаковыми для всего творчества композитора, в которых отразились главные его музыкально-эстетические принципы.*

***Ключевые слова:*** камерный ансамбль, трио, секстет, композиторское творчество, пражский период, В. Барвинский.