

- Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т.1 – Львів: Дивосвіт, 1999. – С. 5-28.
7. Содомора А. Наодинці зі словом. – Львів: Літопис, 1999.
  8. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. Кн.1. О античности к XVIII веку. – М: Музыка, 1986
  9. Павлишин С. Риси стилю С Людкевича // Творчість С.Людкевича. Зб: статей. – К. Музична Україна, 1999. – С.16-29.
  10. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів: Вид-во НТШ, 2000.
  11. Антонович М. Станіслав Людкевич: композитор, музиколог. – Львів, 1999.
  12. Пастеляк Н. Поєдність в українській фортепіанній музиці першої половини ХХ сторіччя – Львів: Сполом. 1997.
  13. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ-ХХ ст. – Тернопіль. СМП «Астон», 2000.

*Світлана Салдан*

### ФОРТЕПІАНА ТВОРЧІСТЬ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО – НАЦІОНАЛЬНЕ ВІДРОДЖЕННЯ

Вивчення музичної культури Галичини показує, що вона становить органічну ланку національної культуротворчої системи, своєрідність котрої визначилась потужністю національно-державницьких ідей

У музичній творчості та музикознавстві відбулись та продовжують царювати інтенсивні процеси, що виявили цілісність національного мистецтва, своєрідність шляхів його розвитку, природу української ментальності. Ці процеси були реалізовані творчістю західноукраїнських композиторів, високий професійний рівень яких отримав визнання не тільки в Україні, але й за її межами. Потужний потенціал західноукраїнської композиторської школи виявився у стрімкому піднесенні професіоналізму, розширенні образно-емоційного спектра, збагаченні стилістичних засобів та окремих новаційних знахідках

Висвітлення художніх явищ і творчої атмосфери науково-мистецького минулого, простеження еволюції форм естетичного мислення належить до актуальних завдань українського мистецтвознавства та культурології.

В умовах програних визвольних змагань, а надто після початку репресій в УРСР, саме Галичина виконувала особливу компенсаторну місію, поглиблюючи націотворчі процеси. В таких обставинах остаточно сформувалась музикознавча школа виразно національного спрямування, яка відіграла неабияку роль в загальнонаціональному обширі для збереження та культивування історичної пам'яті, спадкоємності єдиної культури. Окремі здобутки галицьких композиторів не тільки витримують зіставлення з високим рівнем композиторської творчості інших країн, але й репрезентують істотні оригінальні тенденції

Останнє десятиріччя відмічено появою трьох монографій, які спеціально присвячені проблемам галицької музичної культури у її минулому та сучасності: М.Черепаніч «Музична культура Галичини»[1], Л.Кияновська «Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст.»[2], О.Козаренко «Феномен української національної музичної мови»[3]. В останній є окремий розділ – Галицька композиторська школа в контексті становлення національної музичної мови. Новава цих публікацій свідчить про розвиток регіонального музикознавства, котрий ще не так давно вважався не вартим до розгляду. Разом з тим не можна сказати що дана тема є повністю висчерпаною. Творчість галицьких композиторів повністю не описана як за хронологічними параметрами, так і з точки зору жанрового та стильового аспектів. Зауважимо, що саме у Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського за ініціативою академіка І.Ляшенка була планово розпочата тема української регіоники. Західний регіон України з його багатьма культурними центрами й обставинами історії існування цілком природно опиняється у центрі уваги дослідників. О.Козаренко лише: «Творчість композиторів Галичини, окрім своєрідних ознак манери письма кожного з авторів, виявляє здатність

об'єднуватися на загально стилістичному рівні в цілісність вищого порядку – галицьку композиторську школу» [3, 151]. Саме В.Барвінський був одним з тих представників галицької композиторської школи, творчість якого відбнаала всі етапи її складного історичного буття.

На західноукраїнських землях В.Барвінський належав до перших, хто створив високохудожні фортепіанні твори, пройняті національною тематикою. Він же був останнім головою СУПрому (Союзу Українських Професійних Музик). Цей союз був невід'ємною частиною громадсько-просвітанського життя, але його значення, на жаль, не до кінця оцінено належним чином, що зумовлене певними історичними причинами. Переважна більшість засновників Союзу в повоєнний період опинилася за океаном, а Барвінський, будиши репресованим, відбув десять років у таборах Мордовії, тому навіть назва СУПрому не фігурувала в музично-історичній літературі, а його діяльність замовчувалась або ж обминалась. Між тим, вагомим здобутком СУПрому було створення фахового журналу «Українська музика», який відповідав тогочасним науковим запитам і сприяв висвітленню явищ мистецького життя та популяризації вітчизняних надбань серед широкого загалу краю, систематично понавав інформацію про музичні події у світі.

Тенаенція до зростання фаховості у музичній сфері виявилась і в особливостях розвитку музичної освіти на Західній Україні, зокрема у спрямуванні діяльності та характері викладів у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка, очолюваного на той час В.Барвінським. Авторитет цього закладу зріс не тільки серед української громадськості, але й у инсоких музично-освітніх інституціях Польщі. Фактично, випускниками ВМІ визначалось обличчя тогочасної музичної культури та спрямування її розвитку. Їхні глибокі фахові знання створили основу для подолання дилетантизму – величезного недоліку галицької музичної культури ХІХ століття.

Барвінський є видатним майстром камерної музики, тонким ліриком, мініатюристом. Проста його твори інших жанрів, включно вокальні та симфонічні, також є цікавою сторінкою в історії національної музики.

Народною піснею Барвінський користується в усіх жанрах своєї творчості. Багатогранний характер використання фольклору особливо яскраво демонструють твори для фортепіано. Власне у цій галузі з особливою силою вихвилася найважливіша риса творчої індивідуальності Барвінського – опора на український фольклор.

Окрім місцевих народних і професійних традицій, для Барвінського був важливим зв'язок з чеською школою. Обидві слов'янські культури, насамперед у фортепіанному жанрі, об'єднує м'яка ліричність широкого розспіву. Як і в Лисенка та Сметани, у Барвінського переважає безпосередній, цитатний метод використання фольклорних джерел, поєднаний із застосуванням сучасних засобів музичної виразності.

Барвінський створив збірку обробок українських народних пісень для фортепіано, де є представлені зразки найрізноманітніших жанрів фольклору всіх регіонів України. Він опублікував і колядки та щедрівки, охопивши при цьому східні та західні регіони, Закарпаття та Лемківщину. Деякі з них було запозичено із збірки К.Стеценка. Метою цих обробок композитора була широка популяризація української народної пісні. Також вони є цікавими з погляду підходу композитора до використання фольклорних джерел. Особливо важливим для Барвінського було збереження специфічності та неповторної краси пісні чи танцю. Тому для фактури та гармонії характерна простота, де лише інколи підкреслюються ладові чи ритмічні особливості. Таким чином, його збірки народних пісень для фортепіано підкреслюють також кохо інтересів композитора, увагу до тих жанрів чи окремих зразків, якими він особливо захоплювався. У своїй творчості Барвінський використав багато пісень та народних танців. При переважній ліричності творчого нахилу діапазон пісенних джерел своїх творів композитор розширив від ніжної колискової, такої, як «Ой ходить сон коло вікон», до героїчної козацької, історичної, як «Засвітали козаченьки».

Прикладом нерозривного зв'язку з українською народною музикою служить твір, написаний у зрілий період творчості, зокрема цикл «Пісня. Серенада. Імпровізація». Слід нагадати, що Барвінський у той самий час працював над збіркою обробок українських народних пісень для голосу і фортепіано, що також, мабуть, вплинуло на формування його власного стилю.

Народно-національний характер циклу найбезпосередніше виражений у першій п'єсі «Дієня», що виникла під враженням народної пісні «Ой горе тій чайці».

Середня частина (другий твір з циклу) «Серенада» органічно поєднує найближчу до народного характеру першу п'єсу та найбільш віддалену від нього третю («Імпровізацію»). Початковий мотив лемківської пісні «Вийди, Марусенько» композитор вкладає в рамки традиційного романтичного жанру, при цьому звертаючи увагу на гармонічне нюансування. Розділи цієї розгорнутої форми зіставляються тонально (До – діз, ля – бемоль, До – діз, Фа, Мі, До – діз).

Особливо яскраво національні мотиви проявились у чотиричастинній «Українській сюїті». Вона спирається на оригінальні народні теми, на що звернув увагу сам композитор у рукописі-коментарі: «Прелюдія на тему української пісні «Та нема гірш нікому». 2ч – Скерцо на тему народної пісні «Ой шов я вулицею раз-враз», і другої, спів котрої не пам'ятаю, і якої мотив я цитую спершу в мажорній тональності. 3ч. – Песня залюбленої дівчини (на народній пісні «Ой не світи, місяченьку»), і 4ч. – Фінал. Варіації на тему «Засвістали козаченьки». 3-я і 4-а частини цієї сюїти настільки зв'язані з собою і тематично і змістовно, що вступ до маршової теми фіналу введений мотивно, як обернення фрагменту з «Ой не світи», а уривки, пізніше і ціла пісня «Ой не світи», появляються під кінець фуги. Змістовний зв'язок обох частин я уявляв собі таким чином, що залюблена дівчина співає своєму милому пісню, який опісля вирушає з козаками в похід. Самі ж варіації на тему «Засвістали козаченьки» (які є типом варіацій in continuo, т. є. без перерви між поодинокими варіаціями) ілюструють похід козаків і бій (який зображений у т.зв. «проведенні» фуги), і в часі бою мний згадує свою милу (цятала і тема «Ой не світи» проходить в одночасному звучанні з пісню «Засвістали козаченьки»). З причини переїзду до Львова і воєнних подій я не закінчив зразу фуги, а щойно приблизно в 1922р» [5].

Таким чином, композитор зберіг у всіх частинах пісенні прообрази у їх незмінному вигляді, надав їм фактуру і розвиток, що, з одного боку, ще більше підкреслив їх народний характер, з іншого ж, підпорядкував встановленим композиційним нормам професійної музики.

Мелодія пісні «Та нема гірш нікому» не розкривається відразу в повному вигляді: спочатку її елементи подаються на поступовому, підголосковому включенні голосів. Потім ця розспівність вступу визначає характер і фактуру всієї п'єси.

«Скерцо», друга частина, представлена як танцювальна народна сценка з відтворенням навіть характерних ритмувань. Мотив жартівливої пісні «Ой шов я вулицею раз-враз» звучить спочатку одноголосом, з енергійним форшлагом на початку, з ламаними ритмічними побудовками, кінцевою якцентованою синкопою. Другий голос створює канон, повторює найактивніший елемент теми. Квінти з форшлагами на першу, трепю, останню долю такту супроводжують сам «танець». На співучій, мажорній пісенній темі базується середина «Скерцо».

Пісня – третя частина сюїти – схожа своїм ліричним настроєм і місцем у циклі з першою. Вона грає роль інтермеце між скерцозною і героїчною, між енергійними і масштабними частинами. У фіналі пісня «Ой не світи місяченьку», як і раніш «Та нема гірш нікому», підготовляється вступом у підголосковий виклад.

Розгортання мелодії реалізується через поступове нагнітання до кульмінації перед закінченням і спадом. Обростання новими голосами, згущення фактури й надалі зберігає підголосковий виклад. Цей, запозичений з народної пісні метод розвитку поєднується з ланцюгом тональних відхилень і хроматизацією мелодичних проведень.

У фіналі виразно звучить мотив «Ой у полі жито копитами збито». Маршовий ритм, де замість крапок – паузи, тихе звучання, а також ліричні відступи від маршу стають переконливим враження походу у віддалі або спогяду про нього. Після завершення цієї сценки виступає нова маршова тема – наспів історичної пісні «Засвістали козаченьки». Вона також проводиться в басах, в новій тональності (до-мінор). Ще кілька разів у цій частині будуть з'являтися мотиви пісень «Ой у полі жито» та «Засвістали козаченьки», щоразу у більш прискореному русі і фактурному згущенні.

В «Українській сюїті» Барвінський талановито розкрив велику внутрішню силу народної пісні, багатство її відтінків і образних граней, можливість різноманового розвитку (не лише варіа-

ційного, а й конфліктного), збагачення мелодії ладовим забарвленням, поліфонії – підголосковистю, переплетення монотематичного принципу з політематичним, що, таким чином, створює нерозривну цілісність і переконливість побудови циклічного твору.

У «Мініатюрах на лемківські народні пісні» («Заколисив пісня», «Пісня без слів», «Скерцо», «Марш») особливо виділяється остання, що ґрунтується на жартівливому лемківському мотиві «Не було то яко влони, били ябкя на яблоні». Твір був написаний до 60-річчя проф. В.Курца у 1932 році в Празі. Усі теми п'єс були запозичені із збірника Ф.Колесси, всесвітньо відомого знавця фольклору.

«Лемківський марш» має підкреслений народний характер, найвиразніше це проявилось у ритмі. Типова «лемківська» синкопа використана в другій, заключній, частині вступу — трихордовий мотив, що часто повторюється та проходить через увесь твір. Середина тричастинної форми є варіацією основної теми. Постійні альтерації, вживання збільшених тризвуків, також модуляційні відхилення є важливим засобом розвитку. Лемківський марш звучить своєрідно влвсне завдяки яскраво вираженому народному характеру синкопованої теми та гармонізації.

Національні мотиви проявились у Барвінського також у фортепіанних творах педагогічного спрямування. Вони збагатили досить мізерний у 20-і роки український фортепіанний репертуар. Серед них – «Шість мініатюр на українські народні теми» (1920). До циклу входять: «Заколисина пісня», «Український танок», «Лірницька пісня», «Гумореска», «Думка», «Марш».

Сам автор був здивований популярністю цих п'єс, як він казав, для домашнього вжитку, мета яких була дати учнівській молоді твори українського характеру середньої трудности. Але завдяки своїй нескладності та мелодійності ці твори стали одними з найбільш популярних п'єс української фортепіанної літератури.

Ці твори були видані у Відні, Лейпцигу. Окрім того, їх поодинокі передруковували у різних антологіях і збірках музичних творів, в переробках для скрипки, малого та салонного оркестру, а «Український танок» навіть з'явився у збірці танцювальної музики, виданої в Японії, у Токіо.

Мініатюри не лише передруковувались, а й виконувались в радіопередачах у Відні, Лейпцигу, Берліні, Стокгольмі, Туріні, Празі та інших містах.

«Шість мініатюр на українські народні теми» не лише збагатили фортепіанний репертуар, а й з великим успіхом служили поширенню української народної і професійної музики. П'єси невеликі за обсягом, написані майстерно, досконалі в кожній деталі. Композитор використав найбільш відомі пісні різних жанрів. Лише в середині «Гуморески» використав власну мелодію. Хоч кожна пісня чи танець побудовані у чітких структурних рамках, композитор у той же час підкреслює ті деталі, що створюють неповторний національний характер першоджерела. Особливо це демонструє перша мініатюра – «Заколисина пісня», що базується на мелодії «Ой ходить сон». Більш розгорнута танцювальна мініатюра «Гумореска» побудована на основі пісні «Добрий вечір, дівчонно».

У 30-х роках композитор написав найулюбленішу свою збірку – «Наше сонечко грєє на фортепіані» – 20 дитячих п'єс для фортепіано на українські народні мелодії для молодших учнів: 1.Бузько (Лелека). 2.Обжинхова пісня 3.Коломийка. 4.Горобчик. 5.Думка. 6.Вийди, вийди, сонечко 7.Коляда. 8.Зозуленька (Щедрівка). 9.Їде, їде Зельман (Гагілка) 10.Зайчик. 11.Котик (колискова). 12.Комарик (Марш). 13.Телятко. 14.Дощик. 15.Жучок. 16.Півники молотять 17.Мишечка й ведмідь. 18.Пісня про Довбуша. 19.Гей у Львові (Історична). 20.Сорока-ворона

Композитор писав: «Метою цієї збірки було зв'язати українську дитину вже у початках її фортепіанних студій з українською мелодикою та піснею, намагаючись різноманітністю гармонії, голосоведінням і не так вже дешевою чи простою фортепіанною фактурою піднести чи виробити смак дитини, кормленої різними школами гри на фортепіано вроді Баєра і ін. З закріпленою стереотипним примітивізмом початкового музичного матеріалу або чужими психіці нашої дитини, часто теж доволі дешевими змістом творами для дітей чужих авторів» [6].

У цій збірці було використано близькі дітям, найцікавіші та найпопулярніші народні пісні. Нескладна фактура допомагає розкрити конкретно кожний образ, впливає з характеру даної мелодії. Усі п'єси, що входять у дану збірку, не тільки спираються на відомі народні пісні, а й показують дітям їх найхарактерніші жанри, як колискова, марш, щедрівка, гагілка, історична пісня. У цих

п'єсах також є багато звукообразності, що є взагалі не типовим для творчості Барвінського. Прийоми наслідування, ліюстрації знайдено тут досить влучно, вони дуже близькі дитячому сприйняттю та є зрозумілими (наприклад, у п'єсах «Дошик», «Півники молотять», «Мишечка й ведмідь»).

Цикл «Наше сонечко грає на фортепіано» залишається високохудожнім матеріалом, необхідним дітям на початковому етапі музичної освіти, і не втрачає актуальності і в наш час.

Отже, будучи яскравим, самобутнім майстром, Барвінський, як бачимо, опирався на національні джерела. Композитор знайшов відтінки впливння зразків народної творчості засобами професійної музики в галузі гармонії, фактури, одночасно тонко аловлюючи народні особливості розвитку й ладовості. Народною піснею Барвінський користувався у всіх жанрах своєї творчості.

Творчість Барвінського нерозривно зв'язана з музично-громадською діяльністю, з розвитком духовної культури народу, з поширенням його музичної освіти.

На концерті Січинського в Станіславі у 1930 році, виступаючи перед громадськістю, С. Людкевич сказав: «між творами Барвінського, всіх без винятку ділянок, ми не знайдемо жодного, який не був би цінним вкладом у нашу музичну літературу»[5, 80].

Не можна не погодитися з Л.Кияновською у такій її загальній характеристиці творчості В. Барвінського: «Серед численних художніх тенденцій, котрі репрезентують буремну добу перелому ХІХ і ХХ сторіччя, а вслід за тим і так зване «міжвоєнне двадцятіріччя» – модерну, символізму, експресіонізму, урбанізму, неокласицизму, неофольклоризму, заважаюваного мистецтва (в тому числі і так званого «соціалістичного реалізму») – далеко не всі захоплювали увагу композитора і знайшли відображення в його творчості. Можна висунути припущення, що він надавав перевагу лише тим новітнім тенденціям, котрі принципово не суперечили його романтичним уподобанням і природньо з ними поєднувались, тобто розрахованих на суб'єктивне свігосприйняття і на ідеали витонченої краси – імпресіонізму, символізму, частково неокласицизму (якщо мати на увазі під цією стильовою тенденцією не тільки модифікацію класицистичних норм, але також всіх давніших, котрі виникли до романтизму, до ХІХ ст., а найбільш барокових), неофольклоризму»[2, 192].

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Черепанин М. Музична культура Галичини. – К.: Вежа, 1997.
2. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. – Тернопіль: Астон, 2000.
3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів: Наукове товариство імені Шевченка, 2000.
4. Клин В. П. Українська раданська фортепіанна музика. – К.: Наукова думка, 1980.
5. Терен-Юсєв Г. Національно-державна мотивація творчості С.Людкевича // З доповіді С. Людкевича на концерті Січинського у Станіславі 1930 р. Надруковано в «Ділі», 1938.
6. Союз Українських Професійних Музик у Львові. Матеріали і документи. – Львів: Солом, 1997.

*Валентина Бєлікова*

#### ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНО-ОБРАЗНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ФОРТЕПІАННИХ ЦИКЛІВ БОГДАНИ ФІЛЬЦІ

Українська фортепіанна музика в контексті світової інструментальної музики уже давно завоювала міцні позиції. У кращих творах видатних українських композиторів адало поєдналися прогресивні досягнення західноєвропейського музичного мистецтва з традиціями суто національного характеру. В основі професійної фортепіанної літератури українських авторів лежить зв'язок з народною музичною творчістю. Тому в найпопулярніших творах українських митців відбивається одна з основних особливостей музично-творчого процесу сучасності – продовження накопичення фольклорних традицій національного музичного мистецтва.

Поступово набираючи сили як самостійна гілка української музичної творчості, фортепіанна музика чудово поєднала завдання естетичного виховання й виконавського навчання. Уже сьогодні