

Стрічкове голосоведіння – рух паралельними консонансами (терціями, тризвуками) та дисонансами (септакордами, нонакордами) рівнобіжними та зустрічними є одним із визначальних характерних прийомів побудови хорової тканини, використаних композиторкою. Також він є «типологічною прикметою українського народного хорового багатоголосся. Цей засіб, що базується на суміжнощабельних зв'язках, становить могутній стимулятор мелодичного розгортання, активізації образно-емоційної сфери музичного твору, динамізації всіх його складників» [2, 56].

У творі можна простежити цілий символічний ряд, що виник ще за язичницьких часів і зберігся донині, і власне він дуже переконливо проілюстрований Лесею Дичко. Коло, круг – символ сонця, сонце – символ життя на землі, кругообіг в природі – завмирання старого, народження нового – вічність гармонії в природі.

Всі ці задуми, ідеї, світобачення авторки втілено в кантаті для дітей, щоб вони могли зі своєю безпосередністю та дитячою гостротою сприймання спостерігати за космічними явищами, картинами природи, іграми живих істот в природі та інтуїтивно відчувати і осягати її гармонію.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дичко Л. Відлуння віків. Третій хор-фест «Золотоверхий Кнів». – К., 1999.
2. Семененко Н.Ф. Фольклорні риси гармонії хорової музики. – К.: Наукова думка, 1987.
3. Мазель Л. Стрoение музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1979.

Охана Рымена

THE WORLD OF CHILDHOOD IN THE CREATIVE WORLD OF LESYA DYCHKO (CANTATA «THE NEW GOOD DAY WELCOME!»)

In this article on the example of the cantata «The New Good Day Welcome!», the music language of Lesya Dychko is reviewed. The peculiarities of the harmonic matter and formative processes are underlined in this work.

Particular attention is devoted to the folklore transformation and its influence on the individualized expressive means.

Галина Жук

ВІОЛОНЧЕЛЬНА МУЗИКА ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглядається віолончельна творчість В. Барвінського, який вперше в українській музиці представив цей жанр у всіх його різновидах для віолончелі і фортепіано (соната, варіації, сюїта тощо), а також у віолончельному концерті.

Діяльність В. Барвінського – визначного композитора, піаніста, виконавця, педагога, громадського діяча є вагомим внеском у формування музичної культури Галичини, а його мистецькі здобутки насамперед у камерних жанрах займають особливе місце в українській музиці. Трагічна особиста доля митця зумовила те, що протягом кількох десятиліть його ім'я і заслуги цілеспрямовано замовчувалися, твори майже не публікувалися і не виконувалися, відповідно й наукових досліджень, присвячених проблемам творчості композитора, практично не було. Рідкісними винятками служать окремі розділи з робіт А. Рудницького («Про музику і музику») та М. Боровика («Український радянський камерно-інструментальний ансамбль») і, звичайно ж, монографія С. Павлишин «Василь Барвінський», що досі є найбільш детальною і вичерпною науковою працею про життя і творчість композитора.

За останнє десятиліття інтерес дослідників до творчої спадщини митця помітно зріс. Широке коло проблематики охоплюють збірки музикознавчих статей «Василь Барвінський і українська музична культура. Статті і матеріали.» (Тернопіль, 1998 р.), «Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури. Статті і матеріали.» (Тернопіль, 2003 р.), «Василь Барвінський. Статті та матеріали. Збірник.» (Дрогобич, 2000 р.). У багатьох з них велика увага звертається на провідну галузь творчості композитора – камерно-інструментальну музику, адже твори цього жанру в доробку В.Барвінського за своїм різноманіттям, кількістю, професіоналізмом і художнім рівнем у свій час перевершували творчі надбання композиторів не лише Галичини, але й загалом України. Серед них – дослідження, присвячені фортепіанним жанрам (статті Н.Кашкадамової, Т.Шуп'яної, Н.Макуцької) та камерним ансамблям (дослідження Н.Мойсеєнко, Р.Мисько-Пасічник, Н.Швець, В.Грабовського), проблемам стилістики і виконавства (роботи С.Павлишин, Л.Кияновської, Н.Швець, О.Смоляка).

Розвиток камерних жанрів української музики, що був представлений у лисенківські часи нечисленними творами, набув у творчості молодших сучасників композитора характеру загальної тенденції (у жанрах фортепіанної та скрипкової музики працювали І.Левицький, Н.Нижанківський, М.Колесса, Б.Кудрик, З.Лисько, С.Туркевич, А.Рудницький), а в створенні віолончельного репертуару пальма першості, беззаперечно, належала В.Барвінському. «Ці твори були першими не тільки в західноукраїнській музиці, але й взагалі в українській музиці» [9, 54]. Однак віолончельні твори В.Барвінського поки що залишаються поза колом музикознавчого аналізу. У зв'язку з цим проблема традиції віолончельного виконавства і становлення репертуару для цього інструмента у творчості композиторів Наддніпрянської України та Галичини на зламі століть та першої третини ХХ століття постає цікавою і малодослідженою. Як бачимо, віолончельна музика В.Барвінського не достатньо досліджена українськими музикознавцями.

Мета даної статті – розглянути віолончельну музику В.Барвінського в контексті українського камерно-інструментального жанру.

Камерно-інструментальна музика є істотним показником зрілості професійного музичного мистецтва країни. В Україні процес формування камерних жанрів розпочинається у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. Це було зумовлено особливостями тогочасного концертного життя та традиціями аматорського музикування, що засвідчують тенденції тяжіння до більш масових і організованих форм музичного руху (на відміну від його домашніх та салонних різновидів у середині ХІХ ст.), пошквнення концертної практики та професіоналізації музичної освіти, виконавства і творчості. Тут велику роль відіграють аматорські музично-драматичні і співацько-хорові товариства, при яких діють класи гри на різних інструментах, диригентські курси, школи, численні музичні гуртки. Важливе значення для професіоналізації музичної освіти у ряді великих культурних центрів Наддніпрянської України мало також відкриття філій РМТ (Київ – 1863р., Харків – 1871р., Одеса – 1884 р., пізніше – у Катеринославі, Полтаві, Херсоні, Чернігові).

Аматорські камерно-інструментальні твори середини ХІХ століття, що збереглися донині, – це насамперед твори для флейти, цитри, гітари, фортепіано, а наприкінці все частіше з'являються п'єси, невеличкі цикли та сюїти для скрипки, фортепіано, камерних ансамблів. Віолончельні твори чи ансамблі (з участю віолончелі) залишаються рідкістю, як і гастрольні виступи виконавців на цьому інструменті (як, наприклад, А.Серве чи К.Ромберга у Києві). До перших зразків віолончельного українського репертуару можна зарахувати «Фантазію» Л.Голенковського, «Сонатю» Л.Лизогуба, струнний квартет М.Калачевського (створений у 80-90 рр. ХІХ ст.), переклади В.Кожинським пісень А.Коципінського «Гандзя» та А.Єдлічки «Хусточка» для голосу, віолончелі і фортепіано, два квінтели (1865 р.), «Полька» для струнного квартету (1880) і «Полька-мазурка» для інструментального ансамблю І.Воробкевича (1894 р.).

Вже на початку ХХ ст. кардинально змінюється загальна картина культурного життя в Україні: гастрольно-концертна діяльність набуває організованого характеру, що сприяє культурному обміну регіонів та розвитку міжнародних контактів, ряд музикантів вдосконалює майстерність у навчальних закладах Лейпцига, Праги, Відня, Парижа, розширюється мережа вищих музично-освітніх

установ (насамперед у Львові, Києві, Одесі), до роботи в яких запрошують провідних українських та зарубіжних науковців, педагогів та виконавців.

З приводу викладання гри на оркестрових інструментах та оркестрового виконавства варто відзначити особливу роль фахівців з Чехії. «У розвитку музично-педагогічного життя України значну роль відіграли чеські музиканти. В ряді оркестрів грало чимало вихованців Празької консерваторії» [4, 351]. У Києві – це блискучий виконавець і педагог О.Шевчік (скрипка) і В.Алоїз (віолончель) – учасники камерного ансамблю, з яким у ролі концертмейстера виступав його організатор М.Лисенко. Випускники майстеркласу О.Шевчіка у Празі викладали в музичній школі М.Тутковського у Києві (В.Коханський), Львівському музичному інституті ім. М.Лисенка (Ю.Пушківський, В.Коханський), у Музично-драматичному інституті ім. М.Лисенка (Ф.Кребс).

В Одесі активну діяльність розгорнули І.Кутиль (за його ініціативою тут було організовано духовий оркестр), Г.Єлінек, І.Горник, Г.Гауер. Розквіт квартетного мистецтва в Одесі пов'язаний з іменами Й.Карабульки, Я.Коціана, І.Пермана, Ф.Ступки, Л.Зеленки, Є.Мислівчека та вже згаданого В.Алоїза.

У Львові в консерваторії Галицького музичного товариства викладали: віолончель – А.Слядек (вчитель майбутніх видатних українських віолончелістів Б.Бережницького та П.Пшенички), скрипку – Ф.Шіпек, О.Волянек, Г.Славічек, фортепіано – Л.Марек, В.Курц (наставник В.Барвінського та керівник майстеркласів у Празькій консерваторії), контрабас – Й.Єжичка, Й.Черни, Й.Новачек, А.Рарваек, валторну – Ф.Керчек, В.Сухомель (багатолітній оркестрант Великого театру у Львові). Протягом 1902-1903 рр. у Львові працював симфонічний оркестр «Львівська філармонія», що налічував 68 осіб і був організований талановитим чеським диригентом Людвіком Челянським переважно з вихованців Празької консерваторії. Серед них окремо виділимо концертмейстера перших скрипок В.Гуммля (знову ж таки учня О.Шевчіка, в майбутньому – засновника скрипкової школи у Хорватії) та концертмейстера других скрипок В.Неделю, що згодом став концертмейстером Празького національного театру [8, 179-180].

З ростом професійного рівня українських виконавців і композиторів зростає і мистецький рівень та кількість зразків насамперед камерно-ансамблевої музики. Це квартети П.Сениці (1906 р., втрачений), два квартети О.Горелова (не збереглися), квартет П.Сокальського, В.Чечотта, Л.Лісовського, камерні ансамблі П.Сокальського (також втрачені), струнне тріо Ф.Якименка (1897р., для скрипки, альту і віолончелі), фортепіанний квінтет В.Сокальського (бл.1890 р., не зберігся). Варто назвати в цьому переліку й твори неукраїнських композиторів, що працювали і творили тут у вказаний період: квартет Ф.Блуменфельда (1898 р.), п'ять струнних квартетів В.Золотарьова (№1–1899 р., №2–1902 р., №3–1907 р., №4–1913 р., №5–1916 р.), його ж струнний квінтет, фортепіанний квартет, струнне та фортепіанне тріо (всі твори – 1905 р.), три квартети В.Малішевського (№1–1903 р., №2–1905р., №3–1914 р.) та струнний квінтет (1904 р.).

Популярними є одночастинні програмні твори для різних камерних складів: «Скерцозний менует» Л.Лісовського (1894 р., для струнного квартету), його ж «Вальс» (переклад для квартету оркестрового твору), «П'еса» П.Данильченка (для квартету), «Пісня пастушок» П.Сениці (переклад фортепіанного твору на струнне тріо), «Ноктюрн» С.Людкевича (1905 р., для фортепіанного тріо).

Однак з огляду на предмет дослідження особливої уваги заслуговує сольний віолончельний репертуар. Як і в камерно-ансамблевій музиці, найчисленнішими тут є зразки творів представників київської, харківської, одеської композиторських шкіл та меншою мірою Галичини. Серед них дві сонати для віолончелі і фортепіано Л.Лісовського, «Мазурка» ля мінор (1861 р.), «Гавот», «Елегія» В.Сокальського (є також авторський переклад для віолончелі з оркестром), дві «Думки» П.Сениці, «Романс» І.Рачинського, «Меланхолійний вальс» М.Тутковського (переклад оркестрового твору), «Елегія і Каприччіозо» (ор.19), «Серенада і Романс» (ор.23) Ф.Блуменфельда. Найбільш численними є віолончельні твори представника харківської та київської шкіл, випускника Петербурзької консерваторії, декана музичного факультету Українського педагогічного інституту ім. М.Драгоманова в Празі Ф.Якименка, старшого брата Я.Степового. У його доробку два «Інтермеццо» (ор.11, ор.47Біз), ноктюрни «Місячне сяйво» і «Вечірня елегія», мініатюри «Романс», «Елегійна мелодія» і навіть

«Соната» (ор.36, 1906 р.). Більша частина його спадщини (твори паризького і празького періодів) знаходиться в рукописах і практично до цього часу не вивчена. «Якименко написав багато, все в однаково інтимному стилі. Його серафічні пісні говорять все про одне й те саме. В своїй творчості він такий же однолюб, як і Скрябін. Його кращі роботи – маленькі, напівсалонні, напівмістичні фортепіанні композиції, напівастрономічні за темою і витончені за формою...Салон, середніх розмірів вітальня – найширша арена для цих тендітних створінь», – так характеризував творчу манеру митця музикознавець-сучасник Сабанєєв [11, 200].

Проте найбільший вплив на українську професійну музику мала творчість М.Лисенка. Серед його камерно-інструментальних творів чільне місце, безумовно, належить творам для фортепіано. Однак у віолончельну літературу він теж зробив свій скромний внесок. Це «Сум. Елегія» для віолончелі і фортепіано та «Хвилина розчарування» для скрипки (або віолончелі) і фортепіано, а також струнний квартет ре-мінор.

У цей же період було започатковано групу творів для віолончелі з оркестром: «Елегія», «Тіні минулого», «В самотності» В.Сокальського і «Пісня без слів», «Меланхолійний вальс», «Елегійні роздуми» М.Тутковського.

При аналізі більшості вищенаведених творів можна зробити деякі спостереження. Обрані музичні жанри (ноктюрн, елегія, інтермеццо, вальс, серенада, пісня без слів), форми, типи програмності вказують на тісні зв'язки з пізньоромантичною традицією (переважно лірико-драматичної чи національно-жанрової спрямованості), проте у деяких творах можна спостерігати стилістичні ознаки імпресіонізму (твори П.Глушкова), сецесії (мініатюри Ф.Якименка), неокласичних засад (фортепіанні тріо І.Рачинського: № 1 – неobarочного стилю, №2 «Три стилі»: 1ч. – Класична, 2ч. – Романтична, 3ч. – Національна; фінал віолончельної сонати Ф.Якименка). У цих творах здебільшого ще відчутний зв'язок з аматорською традицією, риси домашнього і салонного музикування (струнний квартет і п'єси Л.Лісовського, мініатюри П.Сениці, В.Сокальського, Ф.Якименка, М.Тутковського, В.Чечотта). Композитори – вихованці шкіль Російського Музичного Товариства Московської та Петербурзької консерваторії виявляють у своїх творах ознаки впливу стилістики М.Римського-Корсакова, М.Мусоргського (1ч. квартету В.Рожаліна, присвяченого учасникам «Історичних камерних концертів» у Київській духовній семінарії), П.Чайковського (перший квартет П.Сениці, струнне тріо Ф.Якименка), Скрябіна (твори П.Глушкова). Поряд з цим у наведених віолончельних творах можемо зауважити ряд певних етнохарактерних прикмет: лірико-пісенний тип тематизму, ладогармонічні звороти, опора на народні танцювальні жанри (фінал другого тріо І.Рачинського трактований як козачок з наслідуванням фольклорного ансамблю виконавців, часто вживана пара «Думка-шумка» – фінал другого квартету І.Рачинського, «Ранкова серенада», «Думки» П.Сениці).

Традиції віолончельного виконавства в Галичині на початку ХХ ст. були дуже слабкими, а наявність віолончельних класів у музично-освітніх закладах залишалася рідкістю. З 1886 р. у консерваторії Галицького музичного товариства працював Алоїз Слядек, що провадив не лише спеціальний клас, але й камерний ансамбль. Пізніше до викладання приступають Даніель де Лянге і Мауріци Вольфсталь, а в Інституті ім.Лисенка та ВМІ – Арнольд Вольфсталь. З класів цих викладачів вишло чимало талановитих виконавців, що принесли славу українському та польському музичному мистецтву. Проте віолончель залишається раритетною спеціальністю, про що свідчить такий факт: якщо в консерваторії Галицького Музичного Товариства у 1916/1917 н.р. у класах фортепіано навчався 331 студент, в класах скрипки – 120, то в класі віолончелі – 7. Вищий музичний інститут ім.Лисенка вводить віолончель в число своїх спеціальностей пізніше. Зокрема в газеті «Діло» зазначено: «З 1910/1911 навчального року інститут відкрив курс навчання хорового співу (М.Волошин) і віолончелі (А.Вольфшталь)» [1].

Зрозуміло, що камерно-інструментальний репертуар в Галичині, як правило, відображав виконавські потреби того часу. Звідсіля переважна більшість фортепіанних та скрипкових творів і різновиди ансамблевої музики, професійна традиція жанрів віолончельної музики практично відсутня. В цілому ж, характеризуючи українську камерно-інструментальну музику цього періоду, 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 мусіли б закинути нашим заслуженим композиторам або недостачу композиторської техніки та рутини, або примітивізм форм, або анахронізм стилю. Отже, обмежуємося до з'ясування їх значення виключно для української музики. Але Барвінський належить до тих небагатьох, що цього обмеження не потребують» [3, 17-18].

Погляд на трактування камерних, у тому числі і віолончельних, жанрів у творчості В.Барвінського формується від впливом різноманітних чинників: навчання у Львові і Празі, музичного середовища і концертного життя Галичини і чеської столиці. Музичну освіту, розпочату у школі К.Мікулі (учня Ф.Шопена) під проводом Вільєма Курца, митець продовжує у празькій консерваторії у класі Вітезслава Новака – композитора, педагога, громадського діяча, фольклориста, тонкого знавця словацького, моравського, валацького фольклору, учня А.Дворжака і вірного послідовника його принципів поєднання народно-національних рис з надбаннями професійного музичного мистецтва. У його творах відчутні орієнтири на традиції Р.Шумана, Е.Гріга, Ф.Ліста (наприклад, у Баладі та Героїчній сонаті для фортепіано), тяжіння до камерності й лірики з відтінком імпресіонізму (Спогади, Еклога, Пісня зимових ночей, цикл «Пан»), неоромантичні тенденції (соната для віолончелі), а також національний колорит (соната для скрипки і фортепіано, фортепіанні тріо і квінтет, струнний квартет на моравські теми). Саме від В.Новака, який був не лише прекрасним наставником, але 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.

Перебуваючи у Празі з 1907 р. по 1915 р., молодий український митець мав змогу слухати концертні виконання творів А.Дворжака, Й.Сука, З.Фібиха, Б.Ферстера, Л.Яначека – провідних тогочасних чеських композиторів, переймаючи особливості празької школи і водночас зберігаючи юнацькі захоплення музикою Ф.Шопена та М.Лисенка. Власне від них ведуть своє начало такі риси стилю Барвінського, як тяжіння до суб'єктивності, камерності вислову, переважання жанру мініатюри у вигляді народно-жанрових замальовок, елегії, листка з альбому, думки-шумки, ознаки поемності, проекція фольклорного начала на великі циклічні форми, серед яких переважає сюїтний тип.

Серед віолончельних творів В. Барвінського треба назвати насамперед «Ноктюрн», написаний у Празі в 1910 р. У 1918 р. з'являються Варіації на тему «Ой, пила, пила та Лимериха на меду», а у 1926 р. – віолончельні програмні мініатюри «Думка» і «Мелодія». Одним з найбільш зрілих своїх творів композитор вважав Сонату фа-дієз мінор для віолончелі та фортепіано, присвячену вчителю – В.Новаку. У 1927 р. перед поїздкою містами Східної України В.Барвінський завершив Сюїту на українські народні мотиви, яку згодом присвятив П.Козицькому. У 1949 р. на заслання у мордовських таборів композитор розпочав роботу над наймасштабнішим задумом серед віолончельних творів – концертом для віолончелі з оркестром, з якого вдалося завершити першу та другу частини циклу.

Віолончель незмінно присутня у складі усіх без винятку камерних ансамблів митця: двох тріо (друге втрачене), написаних у Празі в 1910-1911 рр., Секстеті або Варіаціях для п'яти струнних і фортепіано (1914-1915 рр.), виконаному на честь відкриття нового будинку Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка у Львові, двох квартетах (ранній, 1912 р., – втрачений і «Молодіжний», 1935 р.) та квінтеті – його лебединій пісні.

Більшість ранніх творів постала завдяки дружбі та тісній творчій співпраці з відомим українським віолончелістом Богданом Бережницьким. Цей видатний музикант і шкільний товариш В.Барвінського проходив школу виконавської майстерності у Лейпцигу в класі Ю.Кленгеля, потім працював концертмейстером віолончелей національної опери у Відні, а також виступав із сольними програмами та у складі струнного квартету Готтесмана. «Посунена до гордих змагань прецизна і легка техніка, довгий, спокійний і м'який, але ядерний і вільний від перечулення тон, інтелігентна,

прозора лінія у виконанні як найтрудніших, так і найпростіших творів – ось головні прикмети цього симпатичного та поважного і сконцентрованого артиста» [6, 8]: «Гарний, м'який і спокійний тон без усякого фальшивого сентименталізму, глибша думка в переведенні загальної лінії, притім багата скаля колористичних нюансів і бездоганної техніки – отсе головні прикмети, якими підбиває артист кожного музикального слухача» [5, 7], – так характеризував на сторінках газети «Діло» виконавську манеру віолончеліста скупий на похвали і надзвичайно вимогливий до якості виконання та мистецької інтерпретації С.Людкевич. Не менш схвальною є його оцінка композитора у ролі акомпаніатора: «Умілий і дискретний, а в кожному моменті вальорний фортепіанний дострій композитора... зростає до рівнорядного концертного чинника» [6, 9]. Зрештою, це стосується не лише манери акомпанування – фортепіанна партія творів для віолончелі часто подає фортепіано як рівного партнера, як одного з учасників творчого дуету.

Саме Б.Бережницький був і першим виконавцем Сюїти, Сонати, Варіацій, Думки – творів, які, на думку С.Людкевича, були «справжніми перлинами української віолончельної літератури» [7, 4]. Йому був присвячений віолончельний концерт. Пізніше композитор співпрацює з Петром Пшеничкою, який також здійснив редакцію віолончельної партії «Варіацій на українську народну тему» і зробив переклади для струнного квартету шести фортепіанних мініатюр В.Барвінського. Композиторська майстерність у віолончельних жанрах шліфувалася досвідом спільної концертної практики, а з іншого боку, концерти віолончельної музики популяризували твори В.Барвінського та знайомили галицьку аудиторію з класичним та модерним світовим віолончельним репертуаром. Можливість спільних виступів постала завдяки запрошенню Б.Бережницького до викладання у Вищому Музичному Інституті ім.Лисенка. «В особі Бережницького, – відзначав рецензент газети «Діло», – зискує Львів не лиш першорядного артиста віолончеліста, але й знаменитого педагога» [2].

Так, вже 9 травня 1918 р. у виконанні Є.Перфецького, Б.Бережницького та В.Барвінського у Львові прозвучало друге фортепіанне тріо ля-мінор. Т.Шухевич у своїй схвальній рецензії на цей концерт пророкував: «Тріо» ля-мінор... це реальна фаза в розвою його композиторського таланту... В.Барвінський – то один з найспосібніших українських композиторів, музично високо освічений, звісний не тільки кругам української суспільності, але чеської і польської, і не далекий то час, коли він займе місце не лише в історії української музики, але й всесвітньої» [12, 5]. Протягом 1924-1929рр. Барвінський та Бережницький підготували декілька обширних та складних концертних програм, і здійснили ряд гастрольних подорожей до Перемишля, Дрогобича, Бережан, Гребенова. 12 травня 1924 р. слухачі мали нагоду вперше послухати «Варіації на українську народну пісню», у травні 1925 р. – «Думку», в травні 1926 р. – перше тріо, у 1927 р. – «Ноктюрн». Восени 1928 р. відбулася творча подорож до радянської України за попередньою домовленістю з П.Козицьким, у зв'язку з чим з Укрфілом було укладено контракт на шість концертів (10 жовтня у Києві, 12-14 жовтня – три концерти у Харкові, 17 жовтня – у Дніпропетровську, 22 жовтня – в Одесі). 7 жовтня 1929 р. у Львові вперше прозвучала «Українська сюїта» для віолончелі і фортепіано. Віолончельна соната вперше була виконана у Львові 2 червня 1939 р. на заключному концерті СУПроМу «з нагоди ювілею творця української інструментальної музики В.Барвінського», як висловився рецензент цього концерту С.Людкевича. Виконавцями були син композитора – Іван Барвінський та Наталія Пулюй-Барвінська (дружина митця).

Отже, твори В.Барвінського для віолончелі стали першими зразками цього жанру в українській музиці, що своєю професійною та художньою вартістю піднесли його до європейського рівня. Виконавську віолончельну традицію у Львові продовжили також Х.Колесса, П.Пшеничка, в якості акомпаніаторів виконавців-віолончелістів – Р.Савицький та Д.Гординська-Каранович. А продовжуючи започатковану В.Барвінським лінію фахової музичної освіти, у Празі вчилися М.Колесса, Н.Нижанківський, Р.Сімович, С.Туркевич-Лукиjanович, З.Лисько, Р.Савицький. Його вплив і приклад як у творчості, так і в громадянській позиції були усвідомлені і визнані учнями, митцями молодшої генерації.

Значення Барвінського в історії розвитку української музики величезне не тільки тому, що він в рішучий спосіб повернув західноукраїнську музику на новий шлях, не тільки з огляду на висо-

ку мистецьку вартість і якість його творів, з яких багато були першими у цьому роді музичної літератури, але й з огляду на його безпосередній вплив на цілу генерацію західноукраїнських композиторів і піаністів, з яких усі без винятку були або безпосередніми учнями Барвінського, як З.Лисько, М.Колесса, Ст.Туркевич-Лукіянович, Р.Савицький, Д.Каранович, Б.П'юрко та автор цих рядків, або були з ним у постійнім особистім контакті, як товариші по праці та приятелі, що теж не могло не відбитися на їх творчості чи діяльності, як у випадку С.Людкевича та Н.Нижанківського», – писав про нього А.Рудницький [10, 189-190].

А інший його учень, соратник по СУПроМу З.Лисько, у ювілейній статті, присвяченій визначному композитору і наставнику, зазначає: «Творчість Барвінського була і є тим зворотним моментом, що від нього неначе переминяється 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 як інтегральна й неодмінна його частина» [3, 19].

ЛІТЕРАТУРА

1. «Діло», 1910. – Ч.230.
2. «Діло», 1918. – Ч. 191.
3. Лисько З. Василь Барвінський // Українська музика, місячник СУПроМ, 1938, Ч. 2(12) – С. 19-21.
4. Луганська К., Семененко Н. Музична освіта // Історія української музики т.3 – К.: Наук. думка, 1989. – С. 340-363.
5. Людкевич С. Концерт челиста п. Б.Бережницького // «Діло», 1924, 15.05, ч.105. – С.7.
6. Людкевич С. Концерт челиста п. Б.Бережницького // «Діло», 1925, 7.05, ч.98, – С. 8-9.
7. Людкевич С. З концертної зали // «Діло». – 1925. – Ч. 98. – С.4.
8. Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова // З неопублікованого. – Львів, 2001. –С. 179-197.
9. Надія Мойсеєнко. Камерно-інструментальна творчість Барвінського // Василь Барвінський. Статті та матеріали. Збірник. – Дрогобич, 2000. – С. 51-59.
10. А.Рудницький. Про музику і музик, – Нью-Йорк - Париж - Сідней - Торонто, 1980. – С. 189-190.
11. Sabaneyeff L. Russian composers. – N. Y., 1927. – P. 200.
12. Шухевич Т. З Музики. // «Діло», 1918. 15 травня.

Galyna Zhuk

VOLODYMYR BARVINSKYI'S CELLO MUSIC IN THE CONTEXT OF GENRE DEVELOPMENT IN UKRAINIAN MUSIC OF THE BEGINING OF XX CENTURY

The subject of this article is the analysis of W.Barvynsky's works for cello and piano (sonata, variations, suite, e t.c.). He was the first composition, who wrote all kinds of cello music in Ukraine.