

12. Кам'янець-Подільський: Видавець ПП Зволейко Д.Г., 2012. С. 419–423.
10. Франко І. Мистецькі новинки Іван Франко. Діло.1884. 14 червня. № 63. С. 8.
11. Цитра. Матеріал з Вікіпедії – вільної енциклопедії.URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki>

1.2. Василь Барвінський: поєднання музичного мистецтва і педагогіки. Лілія Бобик

Осягнення проблеми людської долі пронизує історію культури та освіти від античних часів до періоду тлумачення долі як етичного шляху у протистоянні несправедливостям буття. В людині закладений великий світ бажань, мрій, сподівань, віри, а також значні потенційні можливості для їх реалізації. Однак життєва доля більшою мірою визначається зовнішніми чинниками, історичними та соціальними обставинами. На особливу увагу в історії музичної культури та освіти України ХХ століття заслуговує творча постать композитора, виконавця та педагога Василя Барвінського, діяльність якого відзначається широтою і багатогранністю. Композиторська творчість митця увійшла до скарбниці європейської музичної культури. Як виконавець і педагог він започаткував традиції вітчизняної піаністичної школи. Василь Барвінський як талановитий композитор, вчений-музикознавець і критик, організатор музичного життя, професор, директор Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, згодом Львівської державної консерваторії, розвинув вітчизняну музикознавчу думку, був активним організатором музичного життя, відстоював професійні засади розвитку української музичної культури та освіти. Василь Барвінський належить до тих представників галицької інтелігенції, хто вже в молоді роки усвідомив свій громадянський обов'язок і все своє життя присвятив служінню українській

музичній культурі та освіті, боротьбі за їхнє утвердження. Він розділив драматичну долю свого народу, пройшовши через усі випробування заслання в таборах і творчого забуття. Але справу композитора продовжують його учні та послідовники, наступні покоління молодих митців, яким близькі його громадянські, мистецькі, педагогічні та моральні засади.

Історико-теоретичною основою дослідження стали спогади Василя Барвінського, мемуарна та публіцистична спадщина колег-сучасників та учнів композитора – Василя Витвицького, Станіслава Людкевича, Нестора Нижанківського, Дарії Гординської-Каранович, Олега Криштальського, праці сучасних вчених-музикознавців Наталі Кашкадамової, Любові Кияновської, Уляни Молчко, Стефанії Павлишин, Марії Ярко.

Мета дослідження – охарактеризувати творчу спадщину Василя Барвінського – композитора, виконавця, педагога, видатного представника музичної культури України ХХ століття.

Василь Барвінський народився 20 лютого 1888 року в місті Тернополі, в родині видатних діячів української культури Олександра та Євгенії Барвінських. Художній світогляд митця формувався на зламі ХІХ і ХХ століть в атмосфері активізації національного і культурно-мистецького руху в Галичині та музичного життя Праги. Окрім представників галицької творчої інтелігенції, родина Барвінських підтримувала близькі стосунки з Миколою Лисенком. Молодому Василеві пощастило зустрітися з ним в батьківському домі, що вплинуло на подальший вибір професії, мистецькі вподобання майбутнього композитора. Творча діяльність Василя Барвінського бере початок з 1909 року, з часу написання прелюдій для фортепіано¹.

¹ Василь Барвінський навчався у Львівській музичній школі у класі фортепіано К. Мікулі, одного з кращих учнів Ф. Шопена. Згодом – у класі професора консерваторії Галицького музичного товариства, чеха В. Курца, з чієї ініціативи продовжив здобувати музичну освіту в Празькій консерваторії у педагогів І. Гольфельда та В. Новака. Одночасно В. Барвінський вступив до Карлового університету, в якому слухав лекції відомих чеських музикознавців З. Неєдли та О. Гостинського. Після закінчення студій він

В особі Василя Барвінського органічно поєдналися вміння компонувати, інтерпретувати музичні твори, навчати студентів піаністичної майстерності, характеризувати виконавську та композиторську творчість інших митців. Різні грані його обдарування існували нероздільно, гармонійно доповнюючи та збагачуючи одна одну.

Композиторську, концертну та педагогічну діяльність Василь Барвінський розпочав, навчаючись у Празі, і продовжив після повернення на батьківщину. Митець писав твори в жанрах симфонічної, хорової та камерної музики. Найбільш презентабельним симфонічним твором композитора є «Українська рапсодія» (1911) для великого складу симфонічного оркестру. Вперше твір був виконаний 1914 року у Відні. Наступним симфонічним твором композитора стала «Увертюра-поема» до майбутньої опери «Ой не ходи, Грицю, та й на вечерниці» (або «Маруся») на лібрето Богдана Лепкого (задум опери так і не був реалізований) [12, с. 52]. Відомим твором за участю симфонічного оркестру Василя Барвінського є Концерт для фортепіано з оркестром фа мінор. Прем'єрне виконання твору відбулось у Львові 5 березня 1939 року на Шевченківському концерті. Першим виконавцем твору став учень Василя Барвінського, піаніст та педагог Роман Савицький, оркестром диригував Микола Колесса [3, с. 146]. У наші дні твір неодноразово виконувався симфонічними оркестрами Львівської та Тернопільської обласних філармоній під орудою народного артиста України, професора Юрія Луціва та заслуженого діяча мистецтв України Мирослава Кріля. Солістами були народна ар-

активно концертує і займається приватною педагогічною практикою в Празі. З поверненням на батьківщину В. Барвінський отримує посаду професора й очолює Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка. З 1915 до 1939 року він – директор та професор Вищого музичного інституту ім. Лисенка, з 1939 – Львівської державної консерваторії. 1948 року В. Барвінський був заарештований та засланий до мордовських таборів. Після повернення (1958 р.) і до кінця життя (1963 р.) митець провадив приватну творчу та педагогічну діяльність [12].

тистка України, професорка Марія Крушельницька та народна артистка України, професорка Оксана Рапіта.

Василь Барвінський – автор хорових творів великих та малих форм. До творів великих форм належить «Кантата в честь Митрополита Шептицького», «Українське весілля» (1914) – музично-етнографічна картина для мішаного хору та вокального квартету в супроводі фортепіано в чотири руки, кантата «Заповіт» на слова Тараса Шевченка для чоловічого, мішаного хору, соло баса в супроводі фортепіано в чотири руки (1917), згодом створена версія із симфонічним оркестром, «Наша пісня, наша туга» на слова С. Черкасенка для мішаного хору з симфонічним оркестром (1933) та ін. Композитор створив також хорові мініатюри на слова Богдана Лепкого, Романа Купчинського, Максима Рильського та інших. Серед камерно-вокальних творів композитора – солоспіви для голосу в супроводі фортепіано на слова Б. Лепкого, П. Куліша, Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, О. Кониського, Г. Гейне, обробки українських народних пісень, твори для голосу, скрипки і фортепіано. Частина творів донині вважається втраченою [12].

Значний внесок Василь Барвінський зробив у розвиток жанру камерно-інструментальної музики в Україні. Перші зразки інструментальної ансамблевої музики були створені композитором під час навчання у Празі 1910–1911 років. Це – два фортепіанні тріо: мі-бемоль мінор для фортепіано, скрипки і віолончелі у трьох частинах (нині втрачене) та Фортепіанне тріо ля мінору трьох частинах, в яких В. Барвінський продовжив традиції української камерно-інструментальної творчості, започатковані М. Лисенком. Окрім фортепіанних тріо, композитор написав також Струнний квартет для молоді, Фортепіанний квінтет та секстет. Секстет для двох скрипок, альту, віолончелі, контрабаса і фортепіано був створений композитором у роки Першої світової війни і присвячений пам'яті Миколи Лисенка. Твір написаний у формі варіацій на власну тему композитора, який «як у темі, так і у варіаціях ... намагався

якнайбільше передати дух української музики не тільки в мелодиці, а й у гармонії, і в інструментальному викладі» [10, с. 402]. Нотний текст фортепіанного секстету був втрачений та відновлений автором з пам'яті уже в похилому віці. В ансамблевих творах В. Барвінського музична мова відзначається широкою мелодикою, вишуканістю гармонічного вислову, майстерністю у побудові форми та розвитку музичної тканини. Станіслав Людкевич писав: «Твори Барвінського приваблюють мелодичною красою і ліричною витонченістю, майстерністю варіаційного й поліфонічного розвитку, що так тісно пов'язуються з національними особливостями української музики» [10, с. 402].

Важливе місце у творчості Василя Барвінського займає фортепіанна музика. Ще у період навчання в Празі композитор написав свої перші твори для фортепіано: Прелюдії, Варіації до мінор, Сонату для фортепіано до-дієз мажор у трьох частинах, що засвідчило велику любов і шану композитора до інструмента [12, с. 8]. Упродовж всього життєвого шляху Василь Барвінський писав твори для фортепіано, які вирізняються самобутнім та витонченим звучанням. У вокальних та камерно-інструментальних творах партія фортепіано також написана з великою майстерністю й особливим натхненням. Саме роялю композитор звиряв свої найбільш сокровенні думки та почуття. «І справді, фортепіано, цей найінтелігентніший повірник новітньої музики від часів Шумана й Шопена став для В. Барвінського тим знаряддям, яким він найлегше висказувався, в якому найкраще виявлялася творча думка і сила його таланту, тією стихією, в якій його поетичний лет почував себе так природно, як пташка у повітрі чи риба у морі. Тим, чим був хор для наших староцерковних композиторів від Борзнянського до Вербицького, або й для Стеценка чи Леонтовича (не Лисенка!), тим для В. Барвінського стала інструментальна, спеціально ж фортепіанно-камерна сфера музики, яка квантитативно і квалітативно становить у нашого композитора

левину частину його творчости», – писав з нагоди 30-ліття музичної діяльності В. Барвінського його старший колега та сучасник Станіслав Людкевич [10, с. 365].

Прелюдії для фортепіано (1908) написані Василем Барвінським у двадцятирічному віці як завдання з композиції педагога Вітезслава Новака. Уже в зрілому віці композитор згадував: «З цього часу я вступив на більш серйозний творчий шлях, хоч мої теоретичні відомості обмежувалися поки що закінченням гармонії, після чого Новак примусив мене студіювати українські народні пісні і гармонізувати їх не з точно випрацюваним голосоведенням, а тільки, так сказав би, «підмальовувати гармонічне тло» ... При написанні прелюдій Новак піддавав мені не раз їх музичний характер, чи зміст («напишіть тепер пасторальну прелюдію, тепер – хоральну, технічну, або героїчну і т. п.»)» [1, с. 139]. Автор прелюдій був здивований популярністю п'єс і не збирався їх публікувати. Усі прелюдії різні за характером та способом втілення музичного задуму, проте уже перші зразки творчості митця засвідчують індивідуальні риси його композиторського стилю. С. Павлишин зазначає: «...уже тут кристалізуються характерні індивідуальні риси почерку Барвінського. Комплекс елементів, що охоплює пізньоромантичні стильові риси, притаманну іпресіонізму колористичність та український тип мелодики і спосіб розвитку, складають єдине ціле» [12, с. 18]. Самецяєдністьспонукаєсучаснихдослідниківтворчості Василя Барвінського вести мову про Прелюдії як циклічну форму, яка втілюєокремувнутрішнюдраматургію та логікуструктуруваннятворівяк єдиногоцілого, «як певноїтяглостіідейно-образного ряду» [15, с.78]. За стильовими ознаками Прелюдії є яскравим прикладом втілення неоромантичних та імпресіоністичих тенденцій з використанням народнопісенних музичних традицій. Прелюдії стали першим опублікованими творами композитора та здобули велику популярність серед піаністів-виконавців.

Фортепіанний цикл «Канцона (пісня). Серенада. Імпровізація» (1911) знаменує зрілий період творчості Василя Барвінського. В циклі впевнено проявляється індивідуальний творчий стиль композитора, який поєднував нерозривний зв'язок з українською народною музичною традицією та мистецькі новації початку ХХ століття. Композитор згадував: «В тих творах я захопився більш сміливою, як дотепер гармонією, тому що вони відійшли від українського духа, за винятком першого – «Пісні» [1, с. 141]. Менш відчутний національний колорит і у фортепіанному циклі «Любов» (1914–1915), створеному у Празі та присвяченому майбутній дружині Наталі Пуллой. Характер музики узагальнено-романтичний. Драматичний характер циклу спричинили тодішні обставини життя композитора: події Першої світової війни, тривале перебування за кордоном, розлука з нареченою, яка опинилася в окупованому російськими військами Львові [1, с. 145]. Монотематичний цикл «Любов» складається з трьох частин: 1. Самота – туга любові; 2. Серенада; 3. Біль – бій, перемога любові. В основі усіх частин циклу одна музична тема. Головний мотив твору проходить гармонічні, фактурні, ладові, жанрові трансформації. Безпосередньо чи більш віддалено в циклі простежується використання жанрів народної музики, народнопісенні традиції розвитку музичної тканини. Сучасник Василя Барвінського, український композитор, вчений-музикознавець, музичний критик Василь Витвицький з нагоди 30-ти літнього творчого ювілею композитора 1938 року писав: «У сучасній українській музиці Барвінський є одним з тих творців, що не поривають різко з традицією, але й не замикають своєї творчості в її рамках. Його творчі зусилля йдуть у тому напрямі, щоб українську музику зв'язати з усесвітнім музичним рухом нашої доби. До цього йде Він послідовно, дорогою еволюції, і в цьому є Він в українській музиці новатор» [3, с. 53].

Безпосередньо до народних джерел музичної творчості В. Барвінський звертається в «Українській сюїті» для фортепі-

ано (1915). Сюїта складається з чотирьох частин, в яких композитор використовує оригінальні народні мелодії. Структуру циклу описав сам композитор: «1 ч. Прелюдія (на тему української народної пісні «Та нема гірш нікому»); 2 ч. Скерцо (на тему народної пісні «Ой, ішов я вулицею раз враз» і другої, якої слів не пам'ятаю, і якої мотив я цитую спершу в мажорній тональності; 3 ч. «Пісня залюбленої дівчини» (на нар. пісню «Ой, не світи, місяченьку»); 4 ч. Фінал – варіації і фуга на тему «Засвистали козаченьки» [1, с. 146]. В сюїті простежується тісний зв'язок між характером народно-пісенного першоджерела та програмним змістом сюїти. Драматургія циклу полягає у поступовому наростанні емоційної напруги – від ліричної зав'язки, через «концентрат танцювальної скерцозності і любовної лірики» до героїко-трагічного закінчення [12, с. 22]. В «Українській сюїті» Василь Барвінський розкриває неймовірне багатство та силу народної пісні, широкий діапазон її емоційно-образного наповнення, можливості ладо-гармонічного забарвлення, використання різнопланової фактури, варіаційного та зіставного способів розвитку. Цикл увійшов до скарбниці вітчизняного та зарубіжного фортепіанного мистецтва і вимагає від виконавця неабиякої майстерності.

З початком роботи на посаді директора Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, Василь Барвінський приділяє увагу створенню українського педагогічного репертуару, фортепіанних творів для учнів різних вікових категорій. У 20-ті роки ХХ століття, з-поміж інших творів, вирізняється фортепіанний цикл для дітей «Шість мініатюр на українські народні теми» (1920). До циклу входять: «Заколисна пісня», «Український танок», «Лірницька пісня», «Гумореска», «Думка», «Марш». Мініатюри майстерно викінчені до деталей у плані форми, мистецької виразності та переконливості втілення художнього задуму. Композитор підкреслює особливості кожної народної теми, використовує притаманний саме їй спосіб розгортання музичної думки. Стефанія Павлишин відзначала:

«Хоч автор втискає кожну пісню чи танець у чіткі структурні рамки, ззовні «європеїзує» їх, та водночас він підкреслює власне ті деталі, що творять неповторний національний характер першоджерела» [12, с. 29].

Композитор був вражений популярністю п'єс. «Ці безпретензійні твори я писав, так сказати б, для домашнього вжитку, з метою дати нашій студуючій молоді твори українського характеру середньої трудності... Завдяки технічній нескладності ці мініатюри стали одними з найбільш популярних творів української фортепіанної літератури, а завдяки виданню у накладні світового масштабу, та ще більш завдяки незвичайно гарній оцінці, яку ці твори одержали в книжці «*Moderne Internationale Klaviermusik*»: – «*Ein Wegweiser und Berater von Kurt Hermann und Robert Teichmuller. Verlag Gerb. Hug-Zurich-Leipzig*» 1927, – я пробився з цими творами на міжнародну арену», – згадував на схилі літ Василь Барвінський [1, с. 149].

У 30-ті роки ХХ століття В. Барвінський створив дитячу збірку «Наше сонечко грає на фортепіані», призначену для початкового навчання гри на фортепіано. Композитор зазначав: «Метою збірки було зв'язати українську дитину вже у початках її фортепіанних студій з українською мелодикою і піснею, намагаючись різноманітністю гармонії, голосоведенням і не так вже дешевою, чи просто фортепіанною фактурою піднести чи виробити смак дитини...» [1, с. 156]. Повна версія збірки налічує 20 п'єс, написаних на українські народні мелодії, в яких автор використав широкий спектр жанрів народної музики, художніх образів, характерів, втілених за допомогою елементарних, проте високомистецьких піаністичних засобів та прийомів. Перша опублікована збірка (1935) налічувала десять п'єс для дітей початкового етапу опанування гри на фортепіано та містила ілюстрації. Кожній п'єсі передувала заставка, графічне зображення, яке виконувало роль програмного заголовку, а разом з тим спонукало до кольорової розмальовки [15, с.49]. Музична мова збірки засвідчує використання компози-

тором лексики народнописених джерел у поєднанні з класичними композиційними прийомами, в результаті чого фольклорний елемент видозмінюється і набуває академічних рис.

У збірці «Наше сонечко грає на фортепіані» Василь Барвінський елементарними музичними засобами навчає основних піаністичних прийомів і одночасно знайомить дитину з основними символами української культури, такими як «лелека», «колискова», «колядка», «щедрівка», «гагілка» та ін., які втілюють різні жанри народної музики, символізують основні морально-етичні чесноти та світоглядні засади українців.

У 1935 році вийшов друком цикл обробок для фортепіано Василя Барвінського «Колядки і щедрівки». За свідченням композитора, у збірці використано галицькі народні мелодії, зразки з Великої України, Закарпатської України, Лемківщини, у тому числі кілька хорових колядок Кирила Стеценка у пристосуванні для фортепіано. Митець застосовує прийоми роботи з фольклорними джерелами, які засвідчують його як композитора-новатора, «адепта модерну», зі «смысловим та інтонаційним коригуванням» першоджерела, застосуванням оригінального способу гармонізації, за якою «впізнається» стиль Барвінського, відтворення самотутньої авторської манери звучання загалом [15, с. 81–82]. Композитор в циклі начебто «порушує автентичне першоджерело», переносить «звичасву форму традиції» (гуртовий спів) у «культурно-просвітницький контекст» (яким виступає салонне камерно-інструментальне музикування), чим наближає жанр народної духовної пісні до європейської камерно-інструментальної мініатюри [15, с. 80].

Стосовно піаністичної складності циклу, як зразка концертного та педагогічного репертуару, то автор стверджував: «Ця збірка не призначена для широкого (популярного) поширення, вона вимагає вже деякого піаністичного заавансування (почавши від середньої трудності вгору). Складніша деколи гомофонічно-поліфонічна фактура, як і технічно-піаністична

фактура, роблять цю збірку доступною щойно для учнів середніх і вищих років музичних шкіл. Тим шляхом – у доброму виконанні – я хотів поширити і спопуляризувати красу і велич тих церковних і народних мелодій...» [1, с. 155]. Цикл обробок Василя Барвінського «Колядки і щедрівки» для фортепіано збагатив вітчизняну камерно-інструментальну творчість зверненням до жанру духовної пісні різдвяного циклу як «метажанру», яка в результаті мистецької обробки віддалилась від виконавської стилістики першоджерела та зазвучала в стилі неоромантичної фортепіанної мініатюри початку ХХ століття.

Підсумувати значення інструментальної творчості Василя Барвінського, на нашу думку, варто словами сучасника та молодшого колеги митця, піаніста і композитора Нестора Нижанківського. З нагоди 30-ти літнього ювілею творчої діяльності Василя Барвінського 1938 року Нижанківський писав: «Він перший уміє бути повним українцем в інструментальній музиці, перший говорить до всього світу – загально прийнятою мовою сучасних виразових засобів інструментальної музики, але говорить – по-українськи. Тим започатковує Барвінський нову добу розвитку української музики, яка входить у загально світову скарбницю і дає цілому світові українські музичні вартости» [11, с. 161].

В руслі української музичної культури першої половини ХХ століття Василь Барвінський постає як піаніст-виконавець. Барвінський-виконавець поєднував традиції європейського піанізму з особливостями індивідуального виконавського стилю, які творчо розвивав і втілював у педагогічну практику. Він був одним із кращих інтерпретаторів власних фортепіанних творів. Виконавський досвід композитора, у свою чергу, послужив основою для формування його педагогічних засад.

Барвінський-виконавець виступає у трьох іпостасях: солюючий піаніст, концертмейстер, учасник камерного ансамблю. Концертуючи за кордоном, згодом на батьківщині в Галичині, а також перебуваючи на гастролях в радянській Україні, компози-

тор завжди виконував власні твори, серед яких: Прелюдії, Мініатюри на українські народні теми, цикл «Любов» та ін.

Виконавське амплуа Барвінського – піаніст-лірик. Його учень, професор Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка Олег Криштальський згадував: «...Василь Барвінський грав більш інтимно, витончено-лірично. Інструмент звучав не так блискучо, однак дуже співучо і барвисто» [9, с. 39]. Стиль Барвінського як виконавця-романтика проявився також і в ансамблевій грі. Барвінський-концертмейстер часто виступав з багатьма відомими українськими співаками – Модестом Менцінським, Михайлом Голинським, Ганною Крушельницькою, Олександрою Любич-Парахоняк. У таких концертах зазвичай виконувались і вокальні твори композитора. Ось що писав рецензент І. Смолинський про майстерність Барвінського-акомпаніатора в концерті з Р. Любинецьким у Станіславові влітку 1923 р.: «Композитор В. Барвінський дав змогу нашій громаді пізнати свої твори модерного характеру, відіграні самим мистцем так, що наша громада оплесками приневолила шановного автора-мистця до надпрограмової точки. Так і справді, музика не грає, а чарує слухачів ніжними тонами, які неначе вичаровує з фортепіану своїми легенькими ударами, а в творі виявляє всю глибину своєї ніжної душі...» («Діло». 1923. 22 червня) [14, с. 81].

Як учасник камерного ансамблю, Василь Барвінський також виступав яскравим інтерпретатором власних творів. У виконанні піаніста (разом із Євгеном Перфецьким та Богданом Бережницьким) на концертній естраді вперше прозвучали два фортепіанні тріо – ля мінор (1918) та мі-бемоль мінор (1926). Великий інтерес у галицької громадськості викликали концерти Василя Барвінського в дуеті з віолончелістом Богданом Бережницьким, з яким восени 1928 р. композитор побував на гастролях в радянській Україні (концертували в Києві, Харкові, Дніпропетровську, Одесі). Репертуар дуету складали твори Л. Бетховена, М. Регера, Г. Форе, Е. Лало, В. Барвінського.

Загалом виконавська діяльність Василя Барвінського – це здійснення просвітницької місії мистця-композитора, піаніста, педагога, громадянина. Вона започаткувала нові традиції у розвитку львівської виконавської школи, які згодом продовжили представники нового покоління митців – Любка Колесса, Галя Левицька, Роман Савицький, Нестор Нижанківський та ін.

Виконавська естетика музиканта мала значний вплив на формування методичних підходів у навчанні фортепіанної гри. Педагогічне кредо музиканта – досягнення учнями «наспівної гри». Основу навчання, поряд з оволодінням необхідним арсеналом технічних навичок, педагог вбачав у здобутті м'якого шляхетного тону. Він говорив: «Багато людей грає на фортепіано, але мало хто з них розкрив тайну кантилени» [4, с. 15]. Відповідно до цієї тези формувалося ставлення Василя Барвінського до виконавських засобів і прийомів. Важливим орієнтиром для педагога було досягнення емоційно виразного виконання творів. «Солідна техніка повинна бути самозрозумілим фундаментом, на якому можемо висловити музичні ідеї твору. Лише вона не сміє стати самоціллю. Віртуозну акробатику подивляємо, але вона не в силі заступити правдиву глибину відчуття», – згадує свої заняття з професором відома українська піаністка Дарія Гординська-Каранович [4, с. 15]. Ось що писав Барвінський-критик: «Піаністичний розмах» повинен бути викликаний «справді внутрішніми мотивами, тоді і проявиться він природньо і переконливо». Завдання піаніста – «досягнення повної консолідації ...технічної спроможності з духовними прикметами» (з рецензії на виступ галицької піаністки Володимири Божейко в 1931 р.) [6, с. 405–406].

Важливим чинником втілення художнього змісту музичного твору педагог вважав рівень природної обдарованості піаніста-виконавця, наявність у нього таланту. Власне, поняття «талант» означало для Василя Барвінського не технічну вправність учня, не рівень професійної підготовки, а його психофізичні характеристики: уяву, волю, енергію, працездатність,

«правдиве горіння виразити себе тонами». Він вважав, що «у виконанні соліста повинно бути те «щось», що називаємо «Божою іскрою», індивідуальністю чи талантом. Оте правдиве відчуття особовости, що вміє передати власну силу і глибину іншим. Оця мистецька правда приділена не багатьом вибранцям долі...» [4, с. 16].

Велику увагу в процесі педагогічної діяльності Василь Барвінський зосереджував на проблемі вибору репертуару. Особливого значення він надавав вивченню фортепіанної спадщини українських композиторів, зокрема Миколи Лисенка, Нестора Нижанківського, Миколи Колесси, власних творів, а після поїздки на Східну Україну педагогічний репертуар студентів його класу поповнився творами Віктора Косенка, Левка Ревуцького, Бориса Лятошинського.

Однією з найцінніших рис піаніста-виконавця, ключем для досягнення мистецьких вершин педагог вважав високий рівень духовної культури. Василь Барвінський як людина, особистість мав великий вплив на своїх учнів не тільки в процесі навчання, а й у повсякденному житті, у формуванні їхнього філософсько-релігійного, національного і художнього світогляду. Барвінському-педагогу були притаманні високі моральні та професійні якості. Він був музикантом-громадянином, патріотом, який усе своє життя присвятив служінню українській музичній культурі, її пропагуванню і вчив цього своїх вихованців: «Своїм учням професор поручав не зривати з нашою традицією... В. Барвінський накладав обов'язок на своїх учнів зберігати українські культурні надбання, інформувати про них світ і пропагувати українську музику» [4, с. 15–16]. Саме в педагогічній та творчій діяльності проявились громадянські та національно-патріотичні чесноти митця.

Перебуваючи на посаді директора Вищого музичного інституту імені М. Лисенка та голови Союзу Українських Професійних Музик (СУПРОМ) митець спрямовував зусилля на удосконалення професійної підготовки молодих музикантів,

професіоналізацію музичних інституцій краю, активізацію музичного життя в Галичині загалом. 1928 року за ініціативи Василя Барвінського в Тернополі було відкрито філію ВМІ, керувати якою було доручено відомій піаністці, педагогині Ірині Любчак-Крих. На базі філії Інституту в Тернополі було відкрито Дитячу музичну школу №1, якій згодом присвоєно ім'я Василя Барвінського.

У професійних колах митець користувався авторитетом і повагою. Він був людиною високих моральних та громадянських чеснот, завжди тактовним і доброзичливим, «... майстром гармонії не тільки в музиці, але й у житті» [2, с. 117]. Ці якості проявлялись як у стосунках з колегами, так і в процесі спілкування з учнями; він був спокійним і терпеливим учителем.

Композиторська творчість, музикознавча спадщина, педагогічна, громадська та просвітницька діяльність Василя Барвінського є важливим складником розвитку музичної культури України ХХ століття. Митець розділив трагічну долю свого народу, проте ні репресії, ні перебування в таборах, ані знищення рукописів та період забуття не зламали дух композитора. Постать митця є символом мужності, незламності, а разом з тим людяності, толерантності, інтелігентності, терпимості та християнського смирення в проживанні власної долі. Особистість митця – зразок служіння людям, своїй справі, мистецтву, українській національній культурі загалом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінський В. З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи / упоряд. В. Грабовський. Дрогобич: Коло, 2004. 256 с.: іл.
2. Витвицький В. Василь Барвінський. За океаном: Збірник статей / ред.-упоряд. Ю. Ясіновський. Львів, 1996. С.115–119.
3. Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика / упоряд. Л. Лехник. Львів, 2003. 400 с.
4. Гординська-Каранович Д. Василь Барвінський. Вісті. Твін-Сіті – Міннесота – США. 1964. Ч. 2 (9). С. 15–16.

5. Кашкадамова Н. Василь Барвінський як фортепіанний педагог. Записки наукового товариства імені Шевченка. Том ССХХVI: Праці Музикознавчої комісії. Львів, 1993. С. 312–321.
6. Кашкадамова Н. Із творчої біографії Володимири Божейко. Записки наукового товариства імені Шевченка. Том ССХХХII: Праці Музикознавчої комісії. Львів, 1996. С. 405–406.
7. Кашкадамова Н. Фортеп'яне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль: СМП «АСТОН», 2001. 400 с.; з іл.
8. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. Тернопіль: СМП «Астон», 2000. 339 с.
9. Криштальський О. Спогади. Львів, 2010. С. 39–42.
10. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т.1. / упорядкування, редакція, вступна стаття і примітки З. Штундер. Львів: «Дивосвіт», 1999. 496 с., іл. вставки. 20 с.
11. Молчко У. Б. Публіцистична спадщина Нестора Нижанківського: монографія. Дрогобич: Посвіт, 2014. 304 с.: іл.
12. Павлишин С. Василь Барвінський. К.: Муз. Україна, 1990. 88 с.: іл.
13. Бобик Л. Педагогічні погляди Василя Барвінського. Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури. Статті та матеріали / ред.-упоряд. О. Смоляк. Тернопіль: Астон, 2003. С. 98–103.
14. Тихонюк Б. Концертно-освітня діяльність Василя Барвінського за оцінкою львівської преси 20-х років. Українське музикознавство. Київ. 1990. Вип. 25. С. 81.
15. Ярко М. Інструментальна творчість Василя Барвінського в герменевтичному полі сучасної музикознавчої думки: монографія. Дрогобич: Видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2013. 242 с.