

*ratio of stable and mobile factors is highlighted and emphasized. It was also noted that the predominance of the former does not contradict the pluralism in the interpretations of the string quartet genre by the authors of different eras and schools, where in diachrony and synchrony the various figurative semantic and technological innovations are synthesized and mixed together.*

**Key words:** *quartet thinking, genre tradition, string quartet, stability and mobility in the string quartet genre, quartets of «old» and «new» standards in the «Modern time» music.*

Стаття поступила до редакції 31 березня 2019 року.

---

УДК 78.27

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.44.58.78>

*Оксана Семенець*

## **ВТІЛЕННЯ НОСТАЛЬГІЇ У ФОРТЕПІАНОМУ ЦИКЛІ «ЛЮБОВ» ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО**

**Семенець Оксана Юріївна** — викладач ДМШ № 28, м. Київ (Україна).

E-mail: [elmaribosa@gmail.com](mailto:elmaribosa@gmail.com)

ORCID ID 0000-0003-0730-304X

### **Втілення ностальгії у фортепіанному циклі «Любов» Василя Барвінського**

*Розглядаються риси ностальгії у фортепіанному циклі «Любов» В. Барвінського. Звертається увага на особливості стилю композитора в різні періоди творчості. Зокрема виділяється вплив модернізму на творчість В. Барвінського. Так, модерністичні риси проявили себе у багатьох творах композитора: «Прелюдія h-moll», II частина з циклу «Любов», «Прелюдія» з «Сюїти на українські народні теми», «Жаб'ячий вальс», «Прелюдії e-moll, Fis-dur, Cis-dur», «Тріо a-moll», солоспів «В лісі», романси «Ой люлі, люлі», «Вечером в хаті», сонет «Благословення будь», «Пасторальна прелюдія fis-moll», «Молодіжний квартет», «Фортепіанний концерт f-moll», романси «Місяцю-князю», «В лісі», «Ой поля, ви поля», та ін. Також наявними для творчого методу В. Барвінського є використання діалогу та полілогу, своєрідної семантичної гри, яка проявилась в алюзіях до М. Лисенка, Р. Вагнера, Дж. Пуччіні, К. Дебюссі, М. Равеля тощо. Крім того, йдеться про ностальгію як одну із характерних рис модернізму, яка особливо проявила себе в мистецтві кінця XIX – початку XX ст. У музиці ностальгією можна назвати звертання до минулих стилів та епох, зокрема бароко та класицизму. Так, необарокові та неокласичні риси*

*спостерігаємо у композиторів І. Стравінського, П. Хіндеміта, М. Равеля, Ж. Роже-Дюкаса, Г. Форе, Д. Мійо, А. Оннегера, в українській музиці – М. Лисенка, К. Стеценка. Також, в статті звертається увага на особливе виявлення ностальгійності в епоху перелому ХІХ–ХХ ст. Доводиться, що для цього періоду ностальгія була характерною особливістю, що проявила себе як один із факторів переосмислення буття. Зокрема, ностальгійність знайшла своє вираження у фортепіанному циклі «Любов» В. Барвінського як туга за батьківщиною, нареченою, скорботою за втраченим у роки Першої світової війни тощо.*

**Ключові слова:** *творчість В. Барвінського, ностальгія, модернізм.*

**Постановка проблеми.** Вагомість та значимість постаті Василя Олександровича Барвінського, центральної фігури музичного життя Львова та Галичини першої половини ХХ ст., одного з найбільш європейських українських композиторів свого часу – в українському музикознавстві сьогодні не викликає сумніву. Постать та творчість Барвінського стали предметом досліджень багатьох авторів: Л. Кияновської, С. Павлишин, О. Козаренка, Л. Назар, Л. Мазепи, Г. Жук, С. Салдан, І. Шеремети, М. Почапської, О. Тимошук, Н. Дикої, О. Солонецької та багатьох інших. Незважаючи на те, що сьогодні В. Барвінський – композитор, цікавість до якого є великою, проблема ностальгії у його творчості досі не розглядалася. В. Барвінський творив в епоху першої половини ХХ ст., яка, як відомо, у мистецтві та культурі розвивалася під впливом естетики модернізму. Для модернізму було характерним відчуття ностальгійності, яке на зламі ХІХ–ХХ ст., в особливий критичний момент історії, час переосмислення минулого, виявилось на різних рівнях культури. Російська культура початку ХХ ст. переживала так званий культурний ренесанс, який пізніше отримав назву «Срібний вік». Нагадаємо, Наддніпрянська Україна тоді входила до Російської імперії, тому початок ХХ ст. являв собою єдине культурно-історичне тло. Дослідник Я. Ярмач зауважив: «Ностальгійна тематика здавна присутня в художній культурі, а в певні критичні періоди історії, ностальгія може посилювати свої прояви в житті та творчості окремої людини чи суспільства в цілому. Характерною в цьому сенсі є ситуація в російській культурі першої пол. ХХ ст. Історичні події та певні тенденції художнього розвитку спровокували нечуваний сплеск ностальгійної тематики в літературі, передусім, в поезії, та музиці, окресливши, таким чином, одну з рис російської культури

означеного періоду, а саме – ностальгійність» [15, с. 163]. Ця ностальгійність проявила себе у тогочасному культурному житті, зокрема, сторінки журнальної преси рясніли згадками про виставки античної скульптури, старовинного живопису та архітектури, в журналах друкувалися «наукові есе, присвячені мистецтву Древньої Греції та Візантії античного хору, древньої італійської пантоміми і т. п.» [6, с. 77]. Для кінця кожного століття являється характерним погляд у минулі сто років, їхню оцінку та переоцінку, так було наприкінці XVIII ст., так завершився і XIX вік. Цими «критичними періодами історії» можна назвати завершення століття, і ностальгія проявляє себе, як один із факторів переосмислення буття. Культура і мистецтво кінця XIX – першої половини XX ст., як відомо, розвивалися під гаслами модернізму, тому ностальгію можна назвати однією із характерних рис означеного періоду. Так, говорячи про типологічні особливості модернізму, І. Скворцова одну із них називає ретроспективізмом (ідея романтизму, яка носить ностальгійний характер та ідеалізує і поетизує минуле). Дослідниця пише, що цією тугою за гармонією, яка минає, наповнені картини В. Борисова-Мусатова, а також музика С. Рахманінова та А. Лядова [12, с. 192]. Для композиторів перелому століть було характерним звертання до минулих стилів. Зокрема неокласицизм став однією із рис стилю композиторів І. Стравінського, П. Хіндеміта, М. Равеля, Ж. Роже-Дюкаса, Г. Форе, Д. Мійо, А. Оннегера, в українській музиці – М. Лисенка, К. Стеценка.

**Аналіз досліджень та публікацій.** У ранній період творчості, зазначає С. Павлишин, Василь Барвінський захоплювався Ф. Шопеном та П. Чайковським, крім того, у цей час простежується вплив імпресіоністів та творчості М. Лисенка, якого композитор глибоко шанував. Також вагомий вплив на композиторський стиль Барвінського, безумовно, мала і празька школа в обличчі композиторів, у яких він навчався: В. Новака, З. Неєдлі та О. Гостинського [10, с. 15]. Про вплив на творчий метод Барвінського західноєвропейської музики пише і Л. Кияновська. Вона звертає увагу на те, що у композитора спостерігається переосмислення композиторської техніки Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста. Окрім європейської школи – зазначає дослідниця – основу творчості композитора, складає вплив тогочасної галицької культури. Не міг композитор, навчаючись у Празі, тогочасному центрі музичної культури, оминати впливів символізму та

імпресіонізму. Зокрема риси цих стилів знаходимо у творах: «Прелюдія *h-moll*», перервана серенада – II частина з циклу «Любов», «Прелюдія» з «Сюїти на українські народні теми» та ін. У наведених творах імпресіоністичні риси проявляються перед усім в гармонічній мові, а також в «фактурно-регістровому розташуванні», що тяжіє до просторовості [4, с. 189].

Композиторський стиль В. Барвінського сформувався передусім в його фортепіанних творах, як продовжує Л. Кияновська. За своїм мисленням, на думку науковиці, композитор був романтиком, однак зараховувати його творчість лише до романтизму було б помилковим, адже він звертався до імпресіонізму, символізму, про що зазначалося вище, та частково неокласицизму і неофольклоризму. Вплив на смаки композитора мала і сецесія, вона знайшла вираження у вигляді полістилістики та неостилістики, що були досить плідними в його творчості і зумовили жанровий «синтез» в багатьох його циклах – зіставлення різнохарактерних за часом виникнення та соціальною функцією жанрів. За своїм обдаруванням В. Барвінський – композитор-мелодист [3, с. 17 – 27].

С. Павлишин наголошувала на тому, що найбільш яскраво талент композитора втілюється у його вокальних творах, а саме у романсах. Крім того, дослідниця дотримується переконання, що народнопісенний матеріал українського фольклору є невід'ємною частиною творчого методу В. Барвінського. А сецесійні напрями здебільшого знайшли своє вираження у фортепіанних та вокальних творах. Що стосується романтичного спрямування творчості, то тут необхідно відмітити, що В. Барвінський не наслідував принципи романтизму в тому вигляді, в якому вони існували у ХІХ ст. Натомість, він підходив до них з позиції людини ХХ ст. Наприклад, як зазначає Л. Кияновська, програмні твори або прелюдії трактуються композитором по-іншому – у них відсутня літературна основа та автобіографічність, така характерна для романтиків.

В. Барвінський стояв біля витоків камерно-інструментального жанру в українській музиці, як пише С. Павлишин. А інша дослідниця, О. Солонецька, взагалі вважає, що камерно-інструментальні твори композитора були одними з перших професійних неоромантичних, імпресіоністичних зразків у цьому жанрі. Крім того, дослідники, які аналізували камерно-інструментальний спадок композитора, наголошують на тому, що фактично саме Барвінський створив цей жанр в українській музиці,

саме його твори були найбільш довершеними та досконалими на той час [13, с. 119].

Продовжуючи розглядати особливості композиторського стилю В. Барвінського думається, беззаперечним доводом може виступати така думка, що всі українські композитори так чи інакше зверталися до української народної пісні. Цього не оминув і Василь Барвінський, зокрема Л. Мазепа писав, що головним в творчості В. Барвінського є українська народна творчість, обробки народних пісень, які використовуються у фортепіанних та вокально-хорових творах композитора [7, с. 25]. Спираючись на народну українську пісню, композитор не тільки вміло підкреслював її красу та автентичність, а намагався популяризувати народнопісенну творчість українського народу. Саме тому, в його доробку можна знайти різні жанри фольклору з різноманітних регіонів України [11, с. 19]. Крім того, через використання жанрів українського фольклору в дитячій музиці Барвінський намагався прищепити любов до народної пісні ще з малечку, створивши відомий нині цикл дитячих фортепіанних п'єс «Наше сонечко грає на фортепіано». Усі твори циклу образні, цікаві, розвивають різні види виконавської техніки та найголовніше. Вони значно поповнили педагогічний репертуар для дітей. Як свідчить дослідниця О. Тимошук, обираючи народний матеріал для дитячих творів, композитор відштовхувався від прогресивних європейських тенденцій свого часу – Б. Бартока, К. Орфа, З. Кодая [14, с. 51]. Продовжуючи цю думку, треба підкреслити, що Василь Барвінський взагалі мав стремління поповнити педагогічний репертуар для дітей. Окрім циклу «Наше сонечко грає на фортепіано», можна пригадати хоча б «Молодіжний квартет *g-moll*».

Безсумнівно, Василь Барвінський мислив сучасно для своєї епохи, вище вже було зазначено, що в його творчості дослідники знаходять різні характерні для модернізму стилістичні напрями. Найбільше привертають увагу імпресіоністичні риси, про що у своїх дослідженнях згадували С. Павлишин, Л. Кияновська, О. Козаренко, Л. Ніколаєва, Л. Назар. Однак більш предметно про такі впливи пише Н. Бабинець. Зокрема, науковець «суто імпресіоністичними» творами називає «Жаб'ячий вальс», Прелюдії *e-moll*, *Fis-dur*, «Імпровізацію» з фортепіанного циклу, тріо *a-moll*, солоспів «В лісі». Усі ці твори відносять до ранньої творчості композитора, однак за словами цієї ж дослідниці, у зрілий період творчості імпресіонізм не

зник з його творів. Наприклад у романсах «Ой, люлі, люлі», «Вечором в хаті», сонеті «Благословенна будь». Але в названих творах, за словами автора, імпресіонізм проявив себе у тонкому вмінні Барвінського знаходити нові, не схожі ні на що звучання [1, с. 46-49]

Крім імпресіонізму, наявними у Барвінського є символістські тенденції. Так, музикознавець Л. Назар, розглядаючи риси українського менталітету у творчості В. Барвінського, пише про глибоке філософське втілення образів природи у творчості композитора. Зокрема, в «Пасторальній прелюдії *fis-moll*» науковець вбачає втілення всієї краси української природи, безпосереднього знаходження в цей момент на її лоні. Природа постає, як частина самої людини. Такою ж образністю природа виступає і в інших творах корифея: «Молодіжному квартеті», «Фортепіанному концерті *f-moll*», «Прелюдії *Cis-dur*». Безпосередньо філософсько-символічного значення образ природи набуває в «Прелюдії *e-moll*», де автор репрезентує її за допомогою трьох начал: земля – біос – природа; етнос – нація – індивід; небо – космос – Бог. Поряд із узагальненим образом природи, у В. Барвінського окрему семантику має виразовість місячної ночі, при чому в полярному втіленні. З одного боку це спокійна та витончена манера висловлювання у творах «Шість мініатюр на українські народні теми», «Ноктюрн для віолончелі», вокальні обробки народних пісень «Ой ходить сон», «Як любовно-невимовно» та ін. З іншого боку – образи ночі як свідки людських трагедій: «Ой сумна, сумна, темна ніченька», «Місяцю-князю», «Ой люлі, люлі моя дитино», «Ой зійди, зійди, ясен місяцю», «В лісі» та ін. Дослідниця Л. Назар порівнює названі твори композитора із ноктюрнами Ф. Шопена, як вираження найбільш потаємних та інтимних почуттів.

Дисонанс гармонії між людиною та природою втілюється у В. Барвінського «крізь призму поетичної метафори, композитор оживлятиме, озвучуватиме оточуючу реалію довкілля». У цьому сенсі дуже показовим виступає драматичний твір «Ой поля, ви поля», де у партії фортепіано зображується широкий степ, море пшеничних ланів, що в поезії асоціюється із морем людської крові [9, с. 40 – 53].

Тож, можна відмітити, що у творах В. Барвінського втілюється глибинний емоційний стан людини, який передається через символістично-філософський світ природи. Як відомо, такі тенденції

були характерними для символізму. Крім того, дослідниця в певному сенсі називає В. Барвінського «вітаїстом», точніше «галицьким вітаїстом», з особливим характером. Це ще раз свідчить про включеність В. Барвінського до модерністичного процесу, оскільки вітаїзм – ще одна течія першої половини ХХ ст., що пропагувала життєствердність, рух життя, оптимістичну концепцію світу та людини.

В іншій статті Л. Назар виявляє конкретні риси модернізму у творчому доробку В. Барвінського. Так, у композитора присутня експериментальність – винахід кластеру та варіабельних швидкостей, ладотональна свобода, нове трактування форми через різноманітні фактурні вирішення; культ краси, який трансформується у декоративність, що постає як провідна видова риса; полімелодизм – дозволяє композиторові по-новому відкривати гармонічне та поліфонічне бачення форми; деталізація – впливає на логіку розвитку фактури; полістилістика – перетворення моделей різних культурних традицій в рамках одного твору. У цьому ж дослідженні авторка знову згадує імпресіоністичні риси, крім того пише і про експресіоністичні, які особливо знайшли своє вираження у вокальній творчості: «Місяцю-князю», «91 Псалом Давида», «Ой, люлі-люлі», «Ой поля, ви поля». У музиці Барвінського присутній і неокласицизм, який, за словами Л. Назар, втілюється у нього через постать Баха. Його необахіанство виражається через використання імітаційної поліфонії, форми фуги та фугато. «Барвінський мав би стати українським Й. С. Бахом, оскільки своє захоплення та глибоке знання і розуміння бахівської творчості передавав учням» [8, с. 79]. Прикметно, що дослідниця порівнює В. Барвінського з іншими композиторами, творчі методи або пошуки яких співпадають із баченням самого В. Барвінського. Зокрема імпресіоністичні риси, які досягаються через гру колористикою, зближують В. Барвінського із К. Дебюссі. Експресіоністичні мотиви та глибина емоційної напруги, передача психологічних образів наближають до М. Рegera та Г. Вольфа. Оперування об'ємними фортепіанними площинами, нове бачення інструментальної партії у вокальній або камерній музиці нагадує Ф. Бузоні та С. Рахманінова. Близькими для В. Барвінського є й символістичні тенденції К. Шимановського. Також Л. Назар виводить своєрідні центробіжні вісі: А. Оннегер – І. Стравінський – Б. Барток – В. Барвінський (О. С), де власне В. Барвінський займає положення «золотої середини» серед особливостей руху

А. Оннегера, етногенетичних джерел Б. Бартока, ритмоінтонаційних ембріонів І. Стравінського – В. Барвінський користується векторами «здорового примітивізму сільської атмосфери», він демонструє мислення народними примітивами часто в оправі багатой історичної традиції [8, с. 75 -79].

Найбільше модерністичні риси пізньої творчості композитора проявилися у вокальних творах «Сонет», «Пісня пісень», «Щаслива будь», «Колісанка», «Псалом Давида», про це пише дослідниця М. Каралюс. Так, композитор схильний до міфотворчості – рисі, характерної для модерністів. Зокрема це стосується образу Давида, якого В. Барвінський трактує в образі месії, як національного героя. У солоспіві «Пісня пісень» композитор обирає вірші, в яких образи трактуються через біблійних Соломона та Суламіфь, також особливою модерністичною рисою є трактування часу – розтягненість та сповільненість розгортання сюжету. За словами М. Каралюс, романс «Щаслива будь» являється яскравим зразком сецесійної лірики, В. Барвінський вміло відтворює найтонші нюанси любовного томління героя, від чорної меланхолії до майже релігійного екстазу [2, с. 132–135].

Цікаві спостереження щодо методу втілення певної образності у творах композитора, своєрідної семантичної гри виказав О. Козаренко. Зокрема дослідник пише про наявність діалогу та полілогу у творах В. Барвінського, своєрідні тематичні сфери та різні способи їх втілення. Наприклад відсилаючись до образу Вітчизни композитор звертається до «Лисенкових лексем», тобто використовує аллюзії до відомих творів Лисенка: увертюра до «Тараса» чи вступ до романсу «Псалом Давида». Інша тематична сфера – картини природи – втілюється імпресіоністичною манерою М. Равеля або К. Дебюссі: романси «У лісі», «Вечором в хаті». Така семантична гра, діалог, безумовно явили себе в модерністичній епосі, ба навіть пізніше, якщо пригадаємо твір Є. Станковича «Якось в гостях у великого Вівальді». Якщо діалог характерний для вокальної творчості В. Барвінського, то полілог, на думку О. Козаренка, для фортепіанної. Науковець наводить безліч прикладів такого полілогу у композитора. Наприклад в Прелюдіях для фортепіано, а саме в прелюдії № 1 поєдналися аллюзії до Дж. Пуччіні, М. Лисенка, Р. Вагнера та бароко [5, с. 3–5]. Подібних прикладів у творах Василя Барвінського є велика кількість, і це ще раз підкреслює приналежність творчого методу композитора до



модернізму.

У подібному ракурсі діалогу із минулими стилями розглядає творчий метод В. Барвінського Л. Кияновська. Вона звернула увагу на те, що звертання В. Барвінського до минулих стилів ніколи не виступає в його творах домінантою, навпаки, ці алюзії ніби приховані від слухача, не даючи йому можливість легко їх ідентифікувати [4, с. 194].

В. Барвінський – унікальна особистість та композитор, він експериментував із новими звучаннями. Добре відомі його твори «Жаб'ячий вальс» та «Прелюдія методом Ж. Далькроза». Л. Назар зауважила: «"Звукові плями" нічних жаб'ячих концертів – в жаргівливій формі – робить В. Барвінського першовідкривачем кластеру і гри затиснутим кулаком задовго до експериментів Г. Коуела». Твір у 1920 р. здобув перемогу на конкурсі модернових творів у Празькій консерваторії [9, с. 48]. Незважаючи на це, творчій манері композитора не були близькі новітні композиторські техніки, і він пішов шляхом поглиблення вираження лірики, такої характерної риси для вітчизняної музики.

Про фортепіанний цикл «Любов» писали дослідники Л. Кияновська, З. Лельо, Л. Лемех, та ін. Л. Лемах описує твір з позицій виконавської інтерпретації М. Крушельницької. З. Лельо на основі циклу розглядає принципи кордоцентризму. Л. Кияновська в циклі «Любов» виділила тугу за Батьківщиною під час перебування композитора у Празі в роки Першої світової війни та тугу за нареченою [4, с. 200]. Хоч Л. Кияновська не вживає слова «ностальгія», однак туга – це ключове визначення ностальгії, тому ми розглянемо, яким чином втілились ностальгія у циклі «Любов».

**Мега статті** - виявити риси ностальгії у фортепіанному циклі «Любов» Василя Барвінського.

**Виклад основного матеріалу.** Тричастинний цикл для фортепіано, є програмним твором, має авторські назви: I частина – «Самотність. Смуток кохання», II частина – «Серенада», III частина – «Бій. Біль. Перемога кохання».

Одразу звертаємо увагу на принципи формування в першій частині, зокрема ми вбачаємо тут саме сонатну форму із наскрізним розвитком та кодою. Перша тема виступає як гловна партія і ми дозволимо собі назвати її «темою самотності». Початковий мотив її звучить печально, задумливо:

Andante sostenuto e triste

Тема викладається в октавний унісон, низхідний рух мелодії, тональність *fis-moll*, та повільний темп підкреслюють мотиви самотності та смутку. Розвиваючись, тема повторюється знову, але одразу обростає поліфонічними підголосками. Саме ця тема виражає найбільший смуток за далекою коханою, батьківщиною та втраченим миром через війну.

Другу тему, бічну партію можна назвати «темою кохання», що втілює образ коханої та далекої батьківщини. Друга тема звучить в тональності *C-dur*, викладена каноном. За настроєм зовсім протилежна Г.П., у ній, на нашу думку, композитор втілює образи надії, тема звучить м'яко, світло, спочатку одноголосно, потім в акордовій фактурі, ніби одразу набуває сили.

a tempo

Розробка переважно побудована на розвитку П.П. Перша тема змінюється, в тональності *B-dur* вона має зовсім інше забарвлення - зникає смуток та самотність. Тема проходить в канонічному викладі в тональності *E-dur*. Але вона звучить світло, піднесено, за тематичним викладом зовсім не схожа на початковий варіант, перш

за все завдяки акордово-поліфонічній фактурі. Далі викладається тема кохання, яка розвивається багаторазово повторюється доки не досягне кульмінації. На кульмінації вона звучить як гімн, в тональності *Cis-dur*.

a tempo  
appassionato meno legato

*ff* il canto ben marcato

У репризі головна тема, як і на початку, повертає тональність *fis-moll*, але після переможного гімну теми кохання такою як на початку вона вже бути не може. Розробка одразу переходить в репризу, Г.П. звучить схвильовано, стурбовано, ніби повертає думки про неможливість досягнення щастя.

Tempo I

*p* cresc.

Тріолі, які влітаються у фактуру, *stretta*, творять цей дещо знервований образ. Але, із появою П.П., яка звучить в *A-dur*, образи турботи та хвилювання зникають, а разом із ними зникають мотиви самотності. Звучить *Coda*, у ній чути мотиви головної теми, та все ж надія та віра у скору зустріч, повернення на батьківщину та здійснення всіх сподівань на щасливе майбутнє наповнюють фінал першої частини. Однак останні чотири такти звучать як роздум, міркування про те, що все ж чекає у майбутньому?

Друга частина циклу «Любов» – «Серенада» багатотемна, не зосереджується на якомусь одному конкретному образі. Але якщо сприймати назву цієї частину циклу у її першочерговому середньовічному значенні (як звернення до коханої) то назва цілком може відповідати змісту. Так, ми вважаємо, що в цій частині В. Барвінський втілює образи далекої коханої. Перед усім це проявилось у багатотемності цієї частини. Калейдоскопічність (Л. Кияновська) виникнення тем різного характеру ніби змальовує слухачеві різні грані образу нареченої композитора.

Зокрема ми виділили п'ять різних тем, які звучать змінюючи одна одну, але майже не отримують розвитку. Тому форма другої частини досить вільна, багатотемна: Вступ – Експозиція (A-B-C-D-E) – Розвиток (D1-E1) – Реприза (A1-B1-C1-E2) – Coda (на матеріалі тем B, D, C).

Невеликий вступ другої частини безпосередньо пов'язаний із темою А, одразу переходить у неї. Характер вступу та першої теми скерцозний, саме авторське позначення *a capriccio* (капризно), використання *staccato*, дрібного ритму підкреслюють цей жартівливий, дещо дитячий образ.

*СЕРЕНАДА*  
Фортепіанний цикл  
В. Барвінський

*A capriccio*  
*pp*  
*ppp*  
*pp*

*ppp*  
*meno pp*  
*pp*  
*cresc.*

*allarg.*  
*Allegretto giocoso ma con grazia*  
*poco a tempo*  
*mf m. s.*  
*m. s.*  
*dim.*  
*m. s.*

*p leggiero*

Перша тема має розвиток і з основної тональності *H-dur* ми

потрапляємо в *Es-dur* та тему В. Друга тема стрімка, нестримна, охоплює широкий діапазон, швидко досягає вершини і так само стрімко повертається вниз, ніби хвиля.



Перехід від теми В до теми С повертає нас у початкову тональність *H-dur*. Тема С проводиться в партії лівої руки. В цій темі присутня певна горділивість та незалежність, мабуть тому, що присутній характерний пунктирний ритм хабанери, яка неодмінно асоціюється із образом Кармен. А також ритм полонезу – гордого польського придворного танцю.



Середній розділ другої частини має дві теми. Тема D, в *g-moll*, найбільш лірична та натхненна серед усіх, які звучать в «Серенаді». Вона за своїм змістовним наповненням та поступовим висхідним рухом мелодії (перші три звуки), перегукується із П.П. першої частини.



У середньому розділі другої частини з'являється ще одна тема – Е, вона звучить у *As-dur*, викладена досить лаконічно, тезисно в порівнянні із попередньою, однак має свій тематизм. Проводиться в партії лівої руки, в ній поєдналися риси танцювальності та речитативності. Вона звучить на органному пункті домінанти в *As-dur*, і досить скупа на фактуру.



Композитор її не розвиває, а лише експонує. Розвиває він тему D, вона знову повторюється, але вже більш впевнено, фактура акордова, щільна. Оскільки тематично В. Барвінський приділяє цій темі найбільше уваги, можна визначити її, як головну ідею другої частини, саме вона досягає кульмінації всієї «Серенади». Після досягнутої кульмінації знову на *pp*, ніби «підкрадаючись», звучить тема E, на відміну від першого проведення вона звучить в *g-moll* з пониженим II ступенем, її характер змінюється, вона стає більш зосередженою.

У репрізі тема A звучить в такому ж характері, як і в експозиції, за нею проводиться тема B, яка також сягає кульмінації і в порівнянні із експозицією тематично більш розвинена. І знову на *p* звучить спочатку тема C, а потім E. Обидві звучать «скупю» та «таємничю», ніби лише нагадують про себе.

Coda другої частини циклу поєднує мотиви декількох тем: B, D та C. Вони упізнаються у мелодичних та ритмічних зворотах, тут вони як тіні образів минулого, лише обережний натяк. «Серенада» завершується таємничю, останні такти явно нагадують тему C, її стакатний ритм. Це ще не фінал, ніби натякає нам композитор, попереду бій. Ця частина далека від почуттів першої, і хоча в ній відсутні мотиви туги, однак якщо все ж притримуватися того, що в «Серенаді» композитор виразив образи своєї Наталії, тоді вся ця частина може виражати ностальгію за нареченою В. Барвінського.

Остання, третя частина циклу «Любов» – «Біль. Бій. Перемога кохання» найбільш емоційно насичена, драматична, всі виникаючі образи та почуття ніби на межі виразовості, передані максимально експресивно. Композитор творить третю частину відносно власної назви, тому дана частина має наскрізний, вільний розвиток, яка втілює декілька тем-образів. Ці три теми-образи можуть умовно утворити складну двочастинну безрепризну форму.

Перша тема – «Біль». Як казав А. Хічкок, фільм повинен починатися із землетрусу, а далі напруга повинна зростати. Так само і тут, хоч це і не кіно, різкий форшлаг на *fff*, додатково акцентована

перша доля і раптова зупинка, як тяжкий удар, різкий крик відчаю, особливо після легкості другої частини, ніби повертає нас у теперішню реальність. Різкий ритм (восьма з крапкою та дві тридцятьдругих) *marcato*, продовжують чергу нервових ударів, які поступово з верхнього регістру спускаються у нижній. Цей перший елемент «теми болю», який наповнений відчаєм, важкими переживаннями та роздумами, образ підкреслюють і поєднання секунди *dis – eis* із септимою, і тональність *dis-moll*.

Другий елемент «теми болю» – короткий мотив з двох тактів в лівій руці – носить в собі конфлікт. Удари в лівій руці певний час не дають розпочатися основній темі, переривають її своєю агресивною силою, звучать одночасно.

Та все ж «тема бою» починає свій розвиток. Вона схвильована і експресивна, намагається вирватись із кайданів жагучого болю.

Але різкі удари двох початкових тем болю знову повертаються, вони ніби знову кидають виклик, вони той біль, який необхідно

подолати. Таке співставлення тем, свідчить про конфліктний принцип драматургії. Основна тема, «тема бою», проводиться вдруге, і знову її розвиток перериває грізний, ламаний другий мотив «теми болю», але тепер «тема бою» набрала сили. Вона нестримно розвивається, охоплює все більший діапазон та фактуру, набирає гучності, проводиться каноном спочатку в лівій руці потім в правій, нарешті сягає кульмінації. Здається, що той біль який існував на початку подоланий, рішуча та відчайдушна боротьба «теми бою» дає надію. Нам видається, що В. Барвінський втілює в третій частині циклу, а особливо в цій першій темі біль за всіх кого забрала війна, і біль тих хто втратив своїх рідних, був змушений розлучитися із ними та загалом усі ті страждання, що пережило людство у світовій війні. Саме такою болісною, невимовною тугою пройняті обидві теми «болю» та «боротьби», третьої частини циклу «Любов».

Друга частина втілює переможну силу любові. Після виснажливої боротьби «тема любові», її початок звучить як колискова.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system is marked "Meno mosso con intimissimo sentimento quasi poco timoroso" and "pp". It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody is characterized by a series of eighth notes, with some notes beamed together. The bass line consists of a few chords and single notes. The second system is marked "poco rit.", "poco espr.", "poco rinvigando", and "a tempo". It continues the melodic line in the treble clef, showing a slight change in dynamics and tempo. The bass line also continues with chords and notes. The overall mood is intimate and tender, as suggested by the tempo and dynamic markings.

Основна тональність *dis-moll* зберігається. У неспішний, спокійний плин основної мелодії вплітаються шістнадцяті, які легко погойдуються, створюючи ніжний, оксамитовий образ. Але композитор не просто показує «тему любові», саме вона є тією переможною силою, яка може здолати усі перепони. Тому вона, подібно «темі боротьби», швидко зростає та розвивається, і досягнувши кульмінації ще раз стверджує віру у перемогу. В кінці чуємо відголоски теми боротьби, яка звучить м'яко та спокійно. Композитор використовує імітацію мотиву «теми бою».



The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of notation. The first system is marked *più tranquillo ma molto sensibile* and includes dynamics *mp* and *p*. The second system features *rit.* and *dim.* markings, with dynamics *pp* and *ppp*. The third system is marked *Lento soave ma poco espr.* and includes *pp*, *estinguendo*, and *ppp* markings. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature.

Малесенька *Coda*, як післямова, знову на мотивах «теми боротьби» яка звучить в ритмічному збільшенні, як скромне нагадування про сили які ніколи не полишатимуть. І все ж перемога любові.

**Висновки.** Василь Барвінський один із яскравих українських композиторів першої половини ХХ ст. в творчості якого проявилися модерністичні риси: імпресіонізм, символізм, семантична гра стилей, алюзі до музики інших композиторів. Також він експериментувати із новими звучаннями. Але, радикальним в своїй музичній мові В. Барвінський не став. Навпаки, його музичне мислення тяжіє все ж до романтичного стилю. Цикл для фортепіано «Любов» Василя Барвінського, створений у 1915 р. В цей час в європейській музиці міцні позиції займає авангард та нові модерністичні течії, але В. Барвінський у своєму циклі залишається вірним романтизму. Такий висновок можна зробити із структури самого циклу, музичної мови. Цикл тричастинністинний, в I частині ми виділяємо сонатну форму, тоді, думається, твір можна назвати програмною сонатою. А програмність характерна риса романтизму. Крім того, конфлікт, боротьба, стремління до щастя, які є наявним в III частині, відсилає нас до Л. ван Бетховена та П. Чайковського. Та все ж, ми ясно розуміємо, що твір належить композиторові ХХ ст. Перш за все це вільне формування, риси імпресіонізму, які виявилися у стремлінні до просторовості, способах розвитку тематизму. А також риси необароко, що проявилися в даному циклі використанням деяких поліфонічних засобів розвитку тематизму - імітацій, канону

тощо. Така ретроспектива знову вказує на ностальгійність, що проявилася звертанням до минулих стилів. В. Барвінський хоч і обмежується трьома частинами, однак йде за власним авторським задумом - звідси багатотемність, яка притаманна циклу «Любов». Риси ностальгії, які також є характерними для цього часу, проявилися у циклі. Причому, ностальгія тут різна, і в традиційному розумінні – туга за батьківщиною та коханою та ностальгія за втраченим, що стосується не тільки самого композитора.

### **Література**

1. Бабинець Н. Риси імпресіонізму у вокальній творчості В. Барвінського. // Молодь і ринок. Березень 2009. №3 (50). С. 46 – 48.
2. Карлюс М. Сильові риси модерну в камерно-інструментальній творчості Василя Барвінського // Молодь і ринок. Березень 2009. №3 (50). С. 132 – 135
3. Кияновська Л. Стиль Василя Барвінського в контексті естетичних тенденцій західно-української культури ХХ ст. // Культурологические проблемы музыкальной украинистики. Одесса: Астропринт, 1997 г. Вып. 2, часть 1. С. 17 — 27
4. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. – Тернопіль: СМП Астон, 2000. С. 188 – 205.
5. Козаренко О. Семантична «гра» в музичній мові Василя Барвінського // Записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія Мистецтвознавство. 2000. №1 (4). С. 3 – 5
6. Левая Т. Н. Русская музыка начала ХХ века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. 166 с.
7. Мазепа Л. Трагічна доля митця // Музыка. 1988 р. №5. С. 24 – 26.
8. Назар Л. Переломлення художньо-естетичних напрямків ХХ ст. у творчості В. Барвінського в контексті модернізму // Молодь і ринок. Березень 2009. №3 (50). С. 75 – 80
9. Назар Л. Риси українського менталітету у творчості В. Барвінського. Спостереження перше: феномен природи // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. К.: Міленіум, 2006. Вип. 9. С. 40 – 53.
10. Павлишин С. Всегда был искренен и чист // Советская Музыка. 1988 г. №8. С. 13 - 19.
11. Салдан С. Фортепіанна творчість Василя Барвінського – національне відродження // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка та Національної Музичної Академії України ім. Петра Чайковського. Серія Мистецтвознавство. 2003. №1 (10). С. 18 – 22
12. Скворцова И. Стиль модерн и русская музыкальная культура

рубежа XIX – XX веков. Рассуждения на тему в форме свободных вариаций // Музыкальная академия. 2005. №4. С. 189 – 194.

13. Солонечька О. Загальна характеристика камерно-інструментальної творчості (з фортепіано) В. Барвінського // Культурологічні проблеми музикальної україністики. Одеса: Астропринт, 1997. Вип. 2 Часть 1. С. 110 – 122.

14. Тимошук О. Є. Взаємодія художньо-стильових тенденцій у фортепіанній музиці передвоєнного періоду (на прикладі дитячих альбомів В. Барвінського та В. Косенка) // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Київ: Міленіум. 2011. Вип. 20. С. 48 – 53.

15. Ярмак Я. А. Ностальгія в контексті естетичних поглядів М. Метнера: культурологічний аналіз: дис. На зд. ступеня канд. культурології 26.00.01. / Київ: 2015. 216 с.

### References

1. Babinets, N. (beresen 2009). Risi impresionizmy u vokalnii tvorchosti V.Barvinskogo (№3 (50), pp. 46-48). Drohobych, Ukraine: Youth & market.
2. Karlus, M. (beresen 2009). Stilovi rusu moderny v kamerno-instrumentalnii tvorchosti Vasilya Barvinskogo(№3 (50), pp. 132-135). Drohobych, Ukraine: Youth & market.
3. Kuyanovska, L. (1997). Stil Vasilya Barvinskogo v konteksti estetchnih tendency zahidno-ukrainskoi klytyru XX st. In Klytyrologicheskie problemu myzikalnoi ukrainistiki (Vup. 2, chast 1, pp. 17-27). Odessa, Ukraine: Astroprint.
4. Kuyanovska, L. (2000). Stilova evolutsiya galitskoi myzuchnoi klytyru XIX – XX st. (pp. 188-205). Ternopil, Ukraine: SMP Aston.
5. Kozarenko, O. (2000). Semantichna "gra" v myzichniy movi Vasilya Barvinskogo. In Zapiski Ternopil'skogo dergavnogo pedagogichnogo universytetu im. Volodimira Gnatuka. Seriya mistetstvoznavstvo. (№1 (4), pp. 3-5). Ternopil, Ukraine.
6. Levaya, T. N. (1991). Rysskaya myzuka nachala XX veka v hudogesvennom kontekste epohi (p. 166). Moskva, Russia: Myzuka.
7. Mazepa, L. (1988). Tragichna dolya mutsya (№5, pp. 24-26). Kiev, Ukraine: Myzuka.
8. Nazar, L. (2009). Perelomlennya hydogno-estetichnuh napriymiv XX st. y tvorchosti V. Barvinskogo v konteksti modernizmy (№3 (50), pp. 75-80). Drohobych, Ukraine: Youth & market.
9. Nazar, L. (2006). Rusu ukrainskogo mentalitety y tvorchosti V. Barvinskogo. In Mustetstvoznavchi zapiski: Zbirnik naykovuh prats (No. 9, pp. 40-53). Kiev, Ukraine: Mileniyum.
10. Pavlushun, S. (1988). Vsegda bul iskrenen i chist (№8, pp. 13-19). Sovetskaya Myzuka.
11. Saldan, S. (2003). Fortepianna tvorchist Vasilya Barvinskogo - natsionalne vidrozdennya (№1 (10), pp. 18-22). Naykovi zapusku TDPU im.

Volodumura Gnatuka ta NMAU im. P. Tchaikovskogo. Seriya: Mustetstvoznavstvo.

12. Skvotsova, I. (2005). Stil modern i russkaya myzikalnaya kultura rubega XIX - XX vekov. Rassygdeniya na temy v forme svobodnuh variatsiy. (№4, pp. 189-194). Russia: Myzikalnaya Akademiya.

13. Solonetska, O. (1997). Zagalna charakteristuka kamerno-instrymentalnoi tvorchosti (z fortepiano) V. Barvinskogo. In *Kylyturologicheskie problemu myzikalnoy ukrainistiki* (№2. Chast 1, pp. 110-122). Odessa, Ukraine: Astroprint.

14. Tumochoyk, O. E. (2011). Vzaemodiya hydogno-stulovuh tendentsiy y fortepiannyi myzutsi peredvoennogo periody (na prukladi dutyachuh albomiv V. Barvinskogo ta V. Kosenka). In *Mustetstvoznavchi zapiski: Zbirnuk naykovuh prats* (№20, pp. 48-53). Kiev, Ukraine: Mileniym.

15. Yarmak, Y. A. (2015). *M. Metnera: Kylyturologichnui analiz* (p. 216). Kiev, Ukraine.

**Semenets Oksana Yuriivna** — teacher of Children's music school № 28, Kyiv (Ukraine). E-mail: elmaribosa@gmail.com  
ORCID ID 0000-0003-0730-304X

### **The incarnation of nostalgia in the piano cycle «Love» by V. Barvinsky**

*The features of nostalgia in the piano loop «Love» by V. Barvinsky are considered. Attention is drawn to the peculiarities of the composer's style in different periods of creativity. In particular, the influence of modernism on the work of V. Barvinsky stands out. So modernist features have appeared in many of the works of the composer: Prelude h-moll, Part II from the cycle «Love», «Prelude» from «Suits to Ukrainian folk themes», «The Frog Waltz», «Preludes of the e-moll», «Fis-dur, Cis-dur», «Trio a-moll», solos «In the forest», romances «Oi luli, luli», «In the evening in the house», Sonnet «Blessing be», «Pastoral prelude to fis-moll», «Youth Quartet», «F-moll Piano Concert», romance «Moon-Prince», «In the Forest», «Oh Fields, Fields», etc. Also available for V. Barvinsky's creative method is the use of dialogue and polylogue, a kind of semantic game that manifested itself in allusions to M. Lysenko, R. Wagner, J. Puccini, K. Debussy, M. Ravel, and others like that. In addition, it refers to nostalgia as one of the characteristic features of modernism, which was particularly manifested in the art of the late XIX - early XX centuries. In music, nostalgia can be called appeals to past styles and epochs, including baroque and classicism. Thus, neo-baroque and neoclassical features are observed by composers I. Stravinsky, P. Hindemit, M. Ravel, J. Roger-Dyukas, G. Fore, D. Miyou, A. Onneger, in Ukrainian music - M. Lysenko, K. Stetsenko. Also, the article focuses on the special discovery of nostalgia in the era of the turn of the XIX-XX centuries. It*

*turns out that for this period nostalgia was a characteristic feature that manifested itself as one of the factors of rethinking being. In particular, nostalgia was expressed in the piano cycle «Love» by V. Barvinsky as anxious for his homeland, the bride, grief for lost during the First World War, and so on.*

**Key words:** *V. Barvinsky's creativity, nostalgia, modernism.*

Стаття поступила до редакції 2 травня 2019 року.

---

УДУ 78.27

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.44.78.91>

*Тетяна Круліковська*

## **МУЗИЧНА ШЕВЧЕНКІАНА ВЛАДИСЛАВА ЗАРЕМБИ**

**Круліковська Тетяна Павлівна** – пошукувач, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: [t.krul@i.ua](mailto:t.krul@i.ua)

ORCID 0000-0001-5997-158X

### **Музична Шевченкіана Владислава Заремби**

*У статті здійснено музикознавчий аналіз пісень двох серій вокальної збірки «Кобзар Тараса Шевченка» українського композитора ХІХ ст. польського походження Владислава Заремби. Його об'ємна спадщина до сьогодні не отримала належного музикознавчого висвітлення, хоча і становить помітну сторінку в історії української музики минулого. Розглядається ряд солоспівів В. Заремби до слів Тараса Шевченка, що дозволяє виявити найбільш типові ознаки його музичної мови та визначити стилістику його вокальних творів у контексті розвитку жанру українського солоспіву та становлення української Шевченкіани ХІХ ст. Окреслено переважаючі тематичні сфери солоспівів, з'ясовано, що В. Заремба обирає переважно ті поезії Т. Шевченка, в яких панують образи самотності, чужини, кохання, настрої журби і туги, але поруч з тим він звертається і до типово романтичних мотивів козацької волі, поривання героїв до здійснення мрій і невідповідність з реаліями. Вокальна мелодика пісень В. Заремби поєднує українські фольклорні звороти, головно лірико-звичаєвої сфери, елементи польської вокальної лірики, передусім С. Монюшка, та окремі речитативно-декламаційні прийоми, покликані підкреслити драматичні контрасти змісту. Дуже важливою виявляється у піснях партія фортепіано, яке трактується композитором як активний співучасник драматургічного дійства. Разом з тим, у фортепіанній фактурі*