

DOI: 10.33398/2224-0926-2019-33/34-3/4-78-87

УДК 78.27

Наталія Посікіра-Омельчук

<https://orcid.org/0000-0002-9011-2676>

ЖИВОПИСНО-КОЛОРИСТИЧНІ ЕЛЕМЕНТИ ФОРТЕПІАННОГО СТИЛЮ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

Мета статті – виявити індивідуальні риси трактування барвно-колеристичних засобів у фортепіанній музиці Василя Барвінського. *Методологія дослідження* – для з'ясування індивідуального стилю композитора у фортепіанних жанрах обрано теоретичний, аналітичний, компаративний методи дослідження. *Наукова новизна* полягає у виявленні ознак синестетичного мислення В. Барвінського, що базується на тяжінні до втілення живописно-барвних елементів у музичній мові його фортепіанних творів. *Висновки*. Синестетичність творчого обдарування В. Барвінського проявилась у деяких особливостях індивідуального композиторського стилю його фортепіанної музики: у напрочуд вишуканій колористиці звучання, просторових ефектах, оригінальності звукообразжальних прийомів. Внаслідок проведеного дослідження та аналізу обраних зразків – прелюдії b-moll, циклу «Любов», «Жаб'ячого вальсу» – виявляється адаптація та індивідуальне переосмислення засад імпресіонізму, символізму та сецесії західноєвропейського киталту поруч із втіленням національного первня музичного мислення митця. Стверджується єдність композиторської та піаністичної манери Барвінського, зв'язок його естетичних уподобань, світовідчуття з психологічними рисами особистості.

Ключові слова: фортепіанна школа Галичини, імпресіонізм, фортепіанна колористика, символізм, сецесія, піанізм, Василь Барвінський.

Актуальність теми. Українська музична культура Галичини першої третини ХХ століття позначена піднесенням фортепіанного мистецтва, активною творчою діяльністю професійних композиторів і піаністів. До яскравої плеяди галицьких музикантів належать Станіслав Людкевич, Василь Барвінський, Нестор Нижанківський, Роман Сімович, Микола Колесса, Антін Рудницький, котрі після музичних студій на Батьківщині (а, здебільшого, у Львові) отримали фундаментальну освіту в кращих вищих навчальних закладах Західної Європи і, відтак, природно сприйняли найновіші європейські естетичні віяння та стильові засади, які прийшли на зміну романтичному світогляду. Те, що частина з них – В. Барвінський, Н. Нижанківський, А. Рудницький – були водночас і концертуючими піаністами, а поруч з ними виступали такі яскраві виконавці, як Любка Колесса, Софія Дністрянська, Роман Савицький, Галина Левицька, обумовило активне звернення композиторів до фортепіанних жанрів, які нерідко ставали творчою лабораторією для апробування нових виразових засобів і прийомів. Центральною постаттю українського художньо-музичного процесу у Львові був, безперечно, Василь Барвінський. Тож, яскрава і самобутня творчість власне цього композитора заслуговує на неабияке зацікавлення та глибоке вивчення у багатьох аспектах, насамперед задля розкриття специфіки творчо-індивідуального стрижня, особливостей стилістичних тяжінь та художньо-образних чинників, серед яких деякі питання, як-от, проблематика синестезійності творчого вираження, потребують додаткового виявлення та висвітлення. Оскільки левову частку творчого доробку В. Барвінського становлять твори для фортепіано, то й площина дослідження обумовлюється цілком закономірно, зосереджуючись на фортепіанній музиці.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Спадщина Барвінського, в радянський період замовчувана і не досліджувана, в останні десятиріччя отримала доволі об'ємне і різноманітне наукове висвітлення: до різних сфер творчості і діяльності композитора звертались С. Павлишин, Л. Кияновська, О. Козаренко, Л. Назар, Н. Кашкадамова, І. Зінків, О. Фрайт, Л. Садова, Г. Блажкевич, Н. Швець, М. Герєга, О. Німичович та ін. Першим об'ємним дослідженням біографічних даних та творчого шляху стала монографія Стефанії Павлишин, видана друком у 1990 р. Після цього царина наукових розвідок, пов'язаних з ім'ям Василя Барвінського, суттєво збагатилась: з'явилися праці, які розкривають композиторську творчість крізь призму багатьох факторів. Так, питання стилістики та характерних рис композиторського письма Василя Барвінського знайшли висвітлення у дослідженнях Л. Кияновської, О. Козаренка, Л. Назар-Шевчук, Н. Кашкадамової, О. Фрайта. Дослідження таких напрямків діяльності митця як педагогіка та музична критика репрезентовані в багатьох наукових працях Наталії Кашкадамової, яка також піднімає питання інтерпретації фортепіанної музики Барвінського. Станом на сьогодні багато граней як особистості митця, так і його творчості отримали вповні об'ємне висвітлення, та все ж деякі аспекти потребують подальшого музикознавчого дослідження. До таких недостатньо висвітлених проблем творчості композитора відноситься й аналіз колористично-барвної палітри його фортепіанних опусів.

Це обумовило **мету** даної статті – виявлення індивідуальних рис трактування барвно-колористичних засобів фортепіанної творчості В. Барвінського. Фортепіанна музика Василя Барвінського характеризується вишуканістю та прозорістю звучання інструменту, його тембровою барвистістю та ясним втіленням художньої образності, сповненої синестетичних ефектів асоціативності. Власне такі її особливості спричинили зацікавлення специфікою колористичного компендіуму виразових засобів композитора, його багатого образно-асоціативною палітрою.

Виклад основного матеріалу дослідження. Особливо близькими ментальній природі українців, співзвучними з національними духовними традиціями були ті художньо-стильові напрямки, які культивували ідеали краси, гармонії, єдності з природою. Невипадково українські композитори Галичини виявляли схильність до імпресіонізму і символізму, до сецесії, неокласицизму, неофольклоризму, натомість експресіонізм чи урбанізм отримували в їх творчості скромніший відгук. Разом з тим, як слушно зазначає Р. Стельмащук, «в українській музиці, як правило, нема цілісних відповідників західним моделям музичних напрямків (що робить неправомірними такі формулювання, як, наприклад, «школа українських неокласиків» чи «музика українського експресіонізму»); прояви цих моделей «розсосереджуються» в тогочасній творчості і дозволяють говорити про більшу чи меншу наявність певних тенденцій у творчості різних композиторів» [10, с. 11].

Очевидно, однією з причин такого «розмитого» сприйняття тогочасних естетико-стильових тенденцій була надто виразна національна домінанта, що спонукала митців всі західноєвропейські новації, засвоєні ними в процесі навчання у світових столицях, переосмислювати згідно з глибинними архетипами української духовної традиції. Цими світоглядними пріоритетами обумовлені специфічні риси «українського галицького імпресіонізму-символізму», «гуцульської сецесії» і, звісно, неофольклоризму. При всій своєрідності кожного із згаданих напрямків є дещо, що їх об'єднує: одним

з домінуючих елементів виразової системи стає звукова колористика, прагнення досягти синоптичної рельєфності музичної картини. Інтенсивна барвно-колористична палітра, просторове мислення притаманне всім галицьким композиторам зазначеного періоду, зокрема їх фортепіанній спадщині, хоча і втілюється відповідно до творчої індивідуальності кожного.

Однією з центральних постатей музичного життя Львова і Галичини міжвоєнного двадцятиріччя був Василь Барвінський – багатолітній директор Вищого музичного Інституту ім. М. Лисенка, композитор, піаніст, педагог. Фортепіанні опуси складають найчисленнішу та надзвичайно цінну частку його творчої спадщини, охоплюючи весь спектр піаністичної складності: від найпростішого фактурного викладу творів для дітей – до найскладніших концертних опусів. Щодо стильових пріоритетів творчості Барвінського загалом та фортепіанних жанрів зокрема, то погоджуюсь з висновком Л. Кияновської про те, що «він надавав перевагу лише тим новітнім тенденціям, які принципово не суперечили його романтичним уподобанням і природно з ними поєднувались, тобто розрахованих на суб'єктивне світосприйняття і на ідеали витонченої краси – імпресіонізму, символізму, частково неокласицизму (якщо мати на увазі під цією стильовою тенденцією не тільки модифікацію класицистичних норм, але також всіх давніших, що виникали до романтизму, до ХІХ ст., а найбільше барокових), неофольклоризму» [3, с. 232–233]. Варто додати, що співзвучним з цими уподобаннями композитора був також стиль сецесії, тож цілком природно він знайшов свій відгомін у композиціях митця.

Царина фортепіанної музики для Василя Барвінського, як і для ряду інших українських галицьких композиторів першої половини ХХ століття, виявилась однією з провідних в апробуванні розмаїтих інноваційних виразових ефектів. В. Барвінський – прекрасний піаніст і педагог, досконало розумів і відчував можливості фортепіанної колористики, тож вповні проявив здатність втілити образний задум не лише через тонке емоційно-настрове нюансування, але й через створення яскравих картинних асоціацій. Надзвичайно багатий барвний спектр його творчості відзначають рецензенти. Зокрема С. Людкевич, подаючи огляд виконання «Варіацій на українську народну тему» для віолончелі і фортепіано відомим віолончелістом Богданом Бережницьким і самим композитором, звертає увагу на колористичність нового твору: «У шістьох варіаціях теми автор виявив не тільки велике багатство нешаблонної інвенції, інтересних гармонічних проблем, але також численні нюанси **колористичних** (виділення моє – Н. П.-О.) секретів (особливо ж у Scherzo і Cadenza)» [5, с. 483]. Згодом той же Людкевич, підсумовуючи тридцятиліття творчої діяльності митця, окреслив його стиль «як йому тільки питомий цвітисто-запашний, справді барвінковий» [6, с. 367], знову ж таки виділивши його барвно-зображальні характеристики.

Цікаво, що й у власних висловлюваннях про музику видатних композиторів минулого Барвінський не лише апелює до емоційно-образного сприйняття, а й проводить паралелі з різними видами візуальних мистецтв: «музика Баха асоціюється з могутньою **різьбою в мармурі**, від її органних тонів душу проймає почуття вічності; для Бетховена притаманна мужність і енергія; мініатюри Рамо подібні до тонко шліфованої клавесинної **мозаїки**, а Шопена характеризує “аристократичний маєстат” (виділення мої – Н. П.-О)» [1, с. 125]. Опосередковано на це ж вказує і Н. Кашкадамова, коли визначає виконавські переваги композитора: Барвінському

«ідеально відповідали гармонійно-красиві трактування Любки Колесси: тип – емоційний, стиль сецесійний; і менш близькими виявилися полемічно-загострені інтерпретації Галі Левицької: тип – інтелектуальний, стиль – більше об'єктивно-конструктивний» [1, с. 128]. Очевидно, під сецесійністю інтерпретації передбачалась витончена і чуттєва гра звукобарвами, до якої сам В. Барвінський тяжів і як композитор, і як піаніст, і як педагог.

Індивідуальний композиторський стиль Василя Барвінського формувалася в доволі широкому полі різних естетичних постулатів, зазначаючи численних і розмаїтих впливів, серед яких слід виокремити і проаналізувати такі чинники як: стилістичні напрями мистецтва початку ХХ століття, особистісні впливи педагогів, в яких навчався В. Барвінський, та концептуальні засади їх методик, його індивідуальну психограму та духовно-світоглядний фундамент творчості.

Становлення Василя Барвінського як музиканта почалось в 9-річному віці в музичній школі Кароля Мікулі, що знаходилась у Львові. Хоча самого Мікулі до того часу вже не було серед живих, однак його художні засади як учня і асистента Шопена, безумовно, зберігались. Шопенівська образність, хоча й більше лірико-експресивна, та все ж надихалась і картинними асоціаціями – варто згадати хоча б образи «Світезянки» в Другій баладі. Як педагог, Ф. Шопен теж нерідко послуговувався картинно-сюжетними паралелями, коли добивався від учня певного інтерпретаційного ефекту. Так, своєму учневі Жоржеві Матіасові у виконанні Сонати As-dur К. М. фон Вебера він радив уявити собі, як «ангел пролітає небом» [11]. Отже, вже на початковому етапі навчання В. Барвінський мав змогу пізнати і сприйняти романтичну картинну образність мистецтва інтерпретації.

Згодом Василь Барвінський продовжив удосконалювати фортепіанну майстерність в класі відомого професора Вілема Курца, фортепіанна педагогіка якого гармонійно поєднує раціонально-практичне з інтелектуально-психологічним, подаючи приклад різнобічного виховання професійного піаніста. Методика В. Курца, що вирізнялася передусім докладністю і вдумливістю у роботі над музичним текстом, сформувала визначну плеяду галицьких піаністів, серед яких, окрім Василя Барвінського, бачимо імена таких українських музикантів як Н. Нижанківський, Р. Сімович, М. Колесса, Д. Задор та ін. [2, с. 12]. Опановуючи мистецтво фортепіанної гри у Львові, В. Барвінський рівночасно здійснив перші композиторські «проби пера» – імпровізації, думки, мелодії, етюди, мазурки для фортепіано, в яких ще надто помітний вплив Шопена, Шумана та почасти Лисенка.

Проте, повноцінно індивідуальний творчий стиль композитора Василя Барвінського формується у празький період навчання (1908–1914) у класі знаного професора Вітєслава Новака. Вплив чеського педагога позначився на формуванні естетичного світогляду молодого митця, його образно-стильових переваг та переважачого жанрового спектру.

Як учень Антоніна Дворжака і продовжувач ідей та ідеалів романтизму, В. Новак був прихильником яскраво вираженого національного стилю в професійній творчості, захоплювався чеським, словацьким фольклором, народнопісенною спадщиною інших слов'янських народів. Найбільше його приваблювала своєрідність народнопісенного мелосу як осердя будь-якого фольклорного (та й професійного) артефакту. Тож не дивно, що Новак «заохочував Барвінського вивчати українські народні пісні і гармонізувати

їх у народному дусі» [9, с. 8]. Цей постулат знайшов послідовне й оригінальне втілення у композиторській творчості Василя Барвінського, особливо ж раннього празького періоду творчості. При тому ані В. Новак, ані його талановитий учень не трактували пісенну основу в примітивно-етнографічному дусі, а навпаки, з великою винахідливістю поєднували народнопісенну мелодичну, ритмічну, жанрову основу з найновішими досягненнями модерної композиторської техніки. Згадаймо його гармонізації та обробки українських народних пісень або використання народнопісенної мелодичної основи в царині інструментальної музики: українським колоритом позначений фортепіанний цикл «Канцона (Пісня). Серенада. Імпровізація», а зокрема, перша та друга частини, в основі яких – мотиви українських народних пісень, вирішені із урахуванням сучасних естетико-художніх відкриттів.

Загалом, композиторська творчість В. Барвінського – об'ємна та багатогранна, хоча ще з років навчання виявляється певне тяжіння молодого митця до сфери інструментальної музики, а особливо фортепіанної. Про це яскраво свідчить кількісна перевага фортепіанних творів, на противагу, скажімо, вокальній музиці, царину якої композитор збагатив майстерними обробками народних пісень, авторськими солоспівами чи хоровими творами. Мабуть, тяжіння Василя Барвінського до фортепіанного жанру обумовлене передусім його фаховою піаністичною майстерністю, яку він продовжив удосконалювати, навчаючись у Празькій консерваторії в класі професора Якоба Вергіліуса Гольдфельда. Роки, проведені Барвінським в Празі позначені нерозривним поєднанням розвитку його композиторської творчості та становлення молодого музиканта як майстерного піаніста. Необхідно зазначити, що саме у столиці Чехії відбувся перший авторський концерт маестро: представлені чеській публіці фортепіанні твори В. Барвінського у його власному виконанні отримали «напрочуд схвальні відгуки прискіпливих критиків і гарну оцінку в пресі» [4, с. 133].

До «празького» періоду творчості Барвінського належить чимало композицій як для фортепіано – сольного інструменту, так і фортепіанно-ансамблевих опусів. На особливу увагу заслуговують: вісім прелюдій, варіації на власну тему *до мінор*, соната *До-дієз мажор*, цикли «Канцона (Пісня). Серенада. Імпровізація» та «Любов», низка п'єс для фортепіано, а в ансамблевому доробку – два фортепіанні тріо, фортепіанний секстет. Зокрема, Стефанія Павлишин, виділяючи «ліричний настрій і багатство мелодичних ліній у фактурі», називає фортепіанні прелюдії першими зрілими музичними творами митця [9, с. 8]. Всі ці твори являють собою яскраві зразки індивідуального композиторського стилю Василя Барвінського власне завдяки органічному синтезу його «ментального коду» – народнопісенної основи мелосу і вишукано-винахідливого використання елементів сучасної виразової системи.

Мистецький простір Європи, з притаманним йому на той час розмаїтим спектром стилістичних уподобань і відкриттів, мав безсумнівний вплив на формування індивідуального композиторського стилю молодого українського митця. І хоча романтичні ідеали з їх характерною увагою до внутрішньо-емоційного наповнення мистецтва загалом знайшли своє співзвуччя з тонкою і чуттєвою натурою Василя Барвінського, все ж, його творчість, а особливо фортепіанна, позначена мерехтливо прозорим імпресіоністичним колоритом звучання поруч із сецесійно-гнучким розгортанням ліній музичної тканини. Імпресіонізм, як і сецесія – надзвичайно цікаві, самобутні та вагомні явища в історії світового мистецтва, які знайшли свій відбиток

у творчості багатьох відомих митців насамперед європейського простору, не оминаючи терени України. Тож, в 1915 році, покинувши Прагу з притаманним їй «кипучим музичним життям» – як зазначає С. Павлишин [9, с. 10], і повернувшись до Львова, Василь Барвінський продовжив перебувати в середовищі (характерного для тогочасної Європи) розмаїття стилістичних течій. У Львові продовжилась багатогранна творчість Василя Барвінського, спрямована на здійснення творчих задумів у царині композиції, на музичне просвітництво української громади Галичини, підтримку талановитої молоді, створення національної фортепіанної школи, на оптимальну організацію культурного життя, впровадження інноваційних засад музичної освіти. Хоча у своїй творчості львівського періоду В. Барвінський більшу увагу звертає на суспільно-просвітницькі завдання (дидактична література, скерована до його учнів, камерна і хорова музика для окреслених колективів, твори національно-патріотичного характеру), все ж він ніколи не відмовляється від тих новацій сучасної композиторської техніки, які уважно студював і засвоїв у празький період.

Про надто важливу роль імпресіоністичних живописно-колеристичних елементів фортепіанної палітри композитора, а водночас про індивідуальну своєрідність імпресіоністичної манери Барвінського пише, зокрема, Л. Кияновська, зазначаючи: «Насамперед, істотних змін зазнає гармонічна палітра його творів, в якій дуже помітні впливи імпресіонізму у трактуванні функційності акордів. Багато творів (прелюдія b-moll, “Серенада” – II частина з циклу “Любов”, “Прелюдія” із “Сюїти на українські народні теми” та ін.) побудовано на зіставленні паралельних тризвуків та септакордів, на фонічній ускладненості вертикалі, колористичній грі світлотіні. Так само і фактурно-регістрове розташування тяжіє до типово імпресіоністичних просторових ефектів. Водночас, статичність, дещо застигла картинність образів, самозаглиблена рефлексія, притаманна, наприклад, деяким прелюдіям Дебюссі, не заторкує манери Барвінського» [3, с. 234].

Також варто погодитись з Л. Назар-Шевчук, яка виводить деякі характерні ознаки звукопису Барвінського з його замилювання також і символізмом та вказує зокрема на такі його прояви, як «містицизм символізму, що виявився у знаках, знаменнях, коли життєве чи природне явище набуває значення символу (кольори, тональності, звуки), апелює до мислення епохи бароко. Елементи необароко є суттєвими у творчості композитора (пієтет до Й. С. Баха та козацької доби українського бароко); символізм проявився і...у багатозначній недомовленості, незакінченості (яскравим свідченням є постлюдії та тип “доспіваних кадансів” В. Барвінського)» [7, с. 49].

Підтвердженням такого індивідуального синтезу імпресіоністичних та символістичних елементів фортепіанного звукопису може бути знаменита прелюдія № 4 b-moll, знана за жанровим підзаголовком «Хорал». Сама жанрова алюзія вказувала би швидше на неокласичний – необароковий вектор стилю, власне на той бахівський прототип, який Л. Назар-Шевчук відносить до ознак українського символізму. Проте Барвінський надає одній з найбільш стійких жанрових моделей релігійної музики – хоралові – незвичного образно-асоціативного забарвлення, що проявляється не одразу, а поступово, в процесі розвитку головного тематичного елементу. Початковий виклад у щільній акордовій фактурі у високому регістрі викликає аналогію із вступом до «Лоенгріна» Р. Вагнера і звучить неначе із значної віддалі, як ангельські співи. Поступово тема матеріалізується, охоплює все більший звуковий простір,

а рівночасно у її викладі з'являються насиченіші, яскравіші барви, експресивнішим стає тон музичної оповіді, стислий акордовий виклад розосереджується, оплітається примхливими візерунками.

Середня частина тричастинної репрізної форми прелюдії яскраво контрастна, стримана хоральність поступається тут ліричному монологу, дещо наближеному до жанрової моделі баркароли, в якому мелодія широкого дихання, охоплюючи значний просторовий об'єм, змінює ладотональні устої, що, власне, і створює враження швидкоплинних барвистих спалахів. Гармонічна мова цього епізоду спирається на колористичне зіставлення септакордів. Динамічна реприза представляє початкову тему в цілком іншому образно-смысловому ракурсі: це швидше урочистий гімн, повнозвучний і величний. Поступово затихаючи, тема немовби розпадається на окремі мотиви на тлі мірно повторюваного звуку *b* – віддаленого дзвону, і поступово зникає вдалині, таким чином створюючи смыслову арку з початком.

В цій прелюдії спостерігаємо вельми винахідливе і багатоманітне використання колористичних прийомів – від образно-картинних алюзій жанрових прототипів, яскравості гармонічних зіставлень до просторово-об'ємних елементів фактури.

Продовжуючи розглядати аспект синтезу стилістичних утворень мистецтва, близьких творчій натурі Василя Барвінського, можна навести, як приклад, його фортепіанний цикл «Любов», написаний композитором під час навчання в Празі. Варто відзначити, що цей програмний твір, який складається з трьох частин, є виразником лірично-емоційного начала інтимного характеру – втілення особистих переживань та відчуттів композитора (що красномовно підтверджує посвята коханій Наталії Пулюй – майбутній дружині). Яскравим свідченням цього є назви-заголовки кожної з частин: «Самота. Туга любові», «Серенада», «Біль. Бій. Перемога любові». Однак, музична мова цих композицій не лише емоційно промовиста, вона змальовує певні образи-стани, що первинно охарактеризовані композитором в найменуваннях, як-от: самота, туга, біль. Створюється відчуття певного натяку на символізм, зокрема в другій частині циклу – серенаді, написаній в дусі капріччю: застосування цієї назви розкриває певний символічний асоціативний ключ – ідейний образ пісні до коханої, хоча пісенних інтонацій як таких музична тканина не містить. Зате, лейтмотивним ядром-наспівом пронизана перша частина «Любові»: цей наспів, немов пагони в'юнкої рослини, вельми гнучко і поступово оповиває всю фактуру твору, яка ускладнюється в процесі варіантно-варіаційного розвитку. Такий принцип розгортання музичного матеріалу, в якому графічно-лінійне начало основної мелодичної теми оплітається химерним звивистим орнаментом з типовим для сецесійного живопису повторенням фігур (в музиці Барвінського цьому принципу відповідає повторюваність мотивів) опосередковано нагадує живописні прийоми сецесійних полотен, для яких типовим явищем була гнучкість ліній як базису для моделювання композиції загалом. Окрім згаданої сецесійності, в передостанньому епізоді (*Meno mosso*) третьої частини циклу «Біль. Біль. Перемога любові», незважаючи на експресивно-драматичну домінанту художнього виразу, виявляються риси імпресіоністичного звукопису: фортепіанна фактура побудована на безперервному фігуративному русі дрібними тривалостями, зосередженими у верхньому регістрі, на динамічному відтінку «*riano*», що створює відчуття просвітленої прозорості фонового простору, забарвленого типово імпресіоністичним «мерехтінням».

Торкаючись питання колористичної специфіки фортепіанної творчості В. Барвінського, окрім характерного імпресіоністичного забарвлення, яким позначено ряд фортепіанних опусів, варто згадати й експериментальні пошуки митця в площині звукообразальності та сонористики. Яскравим зразком у цьому аспекті стало створення фортепіанної п'єси «Жаб'ячий вальс» (1910), в якій композитор крізь жартівливу форму втілення образно-асоціативного задуму (звукоімітація жаб'ячого квакання) застосував цілком новий для того часу метод «кластерної» гри: «В. Барвінський поряд з експериментами Г. Коуела та Ч. Айвза є винахідником кластеру» [8, с. 24], – констатує Л. Назар-Шевчук. Написання «Жаб'ячого вальсу» суттєво збагатило художньо-дидактичний репертуар української фортепіанної музики, розширивши рамки його виразової системи шляхом сміливої модернізації музичної мови та технічних прийомів гри (гра затиснутим кулаком). З точки зору живописності, цей твір цікавий не лише завдяки звукоімітації: використання широкого діапазону звучання кластерів (почергово з нижнього регістру – до верхнього) на початку та в кінці п'єси створює ефект простору, що є яскравою ознакою певної картинності авторського задуму. Поза цим, музична тканина заповнена вальсовими інтонаціями, згідно свого жанрового джерела, однак цікавим моментом є те, що мелодична лінія містить велику кількість форшлягованих звуків перед її основними тонами, створюючи певну специфіку штрихової виразовості. Цей спосіб музичного висловлювання породжує алузію на живописну техніку окремо нанесених досить коротких мазків кольору, які взаємодіють таким чином, що в результаті вся композиція відтворюється завдяки їх стикуванню. Такий принцип широко застосовувався в одній з постімпресіоністичних течій живопису – пуантилізмі (відомого також як «неоімпресіонізм»), розквіт якого ще заторкнув перше десятиліття ХХ століття, власне коли і написано «Жаб'ячий вальс». Цікаво, що поєднання основного звуку з форшлагами, їх взаємодоповнююча дія на слухове сприйняття, поряд із застосуванням кластеру, також настановує на паралель з теорією поєднання адитивних кольорів у живописі, яка стала основою для створення нової техніки пуантилізму, що полягала в оптичному злитті окремих кольорових штрихів. Розгляд таких сонористичних аспектів «Жаб'ячого вальсу» додатково демонструє синестетичні елементи в індивідуальній виразовій системі В. Барвінського.

Загалом, фортепіанна музика Василя Барвінського тяжіє до тонкого нюансування, вимагає вишукано-м'якого, мелодійного і співучого звучання інструменту, яке впливає з фасцинації просторово-колористичними ефектами імпресіоністичних образів. Про специфіку звуковидобування у фортепіанних творах Барвінського дуже влучно висловились одна з його учениць, знана піаністка Марія Юрїївна Крих-Угляр: «Музику Барвінського не можна виконувати так, як, скажімо, граємо Рахманінова – глибоким, як з надр землі, насиченим, а часами і масивним звуком... Бо природа його [В. Барвінського] звуковідчуття – зовсім інша: Барвінський чув фортеп'ян, його звучання по-імпресіоністичному тонко і м'яко, чуттєво і дуже наспівно. Він і сам був дуже чуттєвий» (з особистої бесіди з професором М. Крих-Угляр – Н. П.-О.).

Підсумовуючи подані спостереження над звукообразальними та колористичними елементами фортепіанної творчості Василя Барвінського, доцільно навести слова Стефанії Павлишин, яка зазначає: «істотною особливістю музичної мови Барвінського

є колористичність, звукова барвистість, що досягається завдяки вмінню найповніше використати діапазон інструмента, а не тільки відтінки гармонії» [9, с. 83].

Отже, у **висновках** зазначимо, що подані аналітичні спостереження щодо живописно-колористичних елементів у фортепіанній музиці Барвінського, які нерідко пов'язані із особливостями певних стилістичних керунків, дозволяють ствердити їх надто важливу роль в індивідуальному стилі митця. Адже вони закладені в його цілісному художньому світогляді, в єдності композиторських, виконавських піаністичних та педагогічних пріоритетів, відображають його емоційно-психологічну сутність як особистості. Водночас звертається увага на те, що імпресіоністично-рефлексивні алюзії, як і символістська багатозначність трактування жанрових моделей в його творчості не є вторинним наслідуванням досягнень західноєвропейських модерних шкіл, а кожного разу вирішуються оригінально, відповідно до авторського задуму даного артефакту.

Література

1. Кашкадамова Н. Василь Барвінський про фортепіанне виконавство. *Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури*: статті та матеріали / [ред.-упоряд. О. Смоляк]. Тернопіль: Астон, 2003. С. 118–130.
2. Кашкадамова Н. Фортеп'яне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль: Астон, 2001. 400 с.; з іл.
3. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX – XX ст. Навч. посібн. Чернівці : Книги-XXI, 2007. 424 с.
4. Кияновська Л. Українська музична культура. Навч. посібн. Львів: Тріада плюс, 2009. 356с.
5. Людкевич С. Концерт челиста п. Б. Бережницького. *С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. У 2-х т. / упорядкув., ред. З. Штундер. Львів : вид-во М. Коць, 2000. Т. 2. С. 483.*
6. Людкевич С. Василь Барвінський у 30-ліття музичної діяльності. *С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. У 2 т. / упорядкув., ред. З. Штундер. Львів : вид-во М. І. Коць, 1999. Т. 1. С. 365-367.*
7. Назар-Шевчук Л. Символістичні тенденції в творчості Василя Барвінського. Твори на слова Богдана Лепкого. *Українська музика : часопис ЛНМА ім. М. Лисенка, 2018. № 4 (30). С. 47-63.*
8. Назар-Шевчук Л. Феномен Василя Барвінського: комплементарний характер творчої діяльності (до 120-ліття від дня народження). *Українська культура: минуле, сучасність, шляхи розвитку : зб. наук. праць. Рівне: РДГУ, 2008. С. 22-31. (Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Вип. 13).*
9. Павлишин С. Василь Барвінський. Київ : Музична Україна, 1990. 88 с.
10. Стельмащук Р. С. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х – 30-х рр. XX ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2003. 20 с.
11. Jean-Jacques Eigeldinger. Chopin – pedagog. URL: http://www.chopin.pl/biografia/nauczyciel_pl.html (дата звернення: 1.10.2019).

References

1. Kashkadamova N. (2003). *Vasyl Barvynskiyi pro fortepianne vykonavstvo* [Vasyl Barvynskiyi about a piano performance]. *Vasyl Barvynskiyi v konteksti yevropeyskoi muzychnoi kultury: statti ta materialy* [Vasyl Barvynskiyi in the kontekst of European musical culture: articles and materials] / red.-uporiad. O. Smolyak. Ternopil: Aston. 118–130 [in Ukrainian].
2. Kashkadamova N. (2001). *Fortepianne mystetstvo u Lvovi: Statii. Materialy. Retsenzii* [The piano art in Lviv: Articles. Materials. Reviews]. Ternopil: Aston. 400 [in Ukrainian].

3. Kyianovska L. (2007). Halytska muzychna kultura XIX–XX st. [Galician musical culture of the XIX–XX centuries]. Navch. posibn. Chernivtsi : Knyhy–XXI. 424 [in Ukrainian].
4. Kyianovska L. (2009). Ukrainska muzychna kultura [Ukrainian musical culture]. Navch. posibn. Lviv: Triada plius. 356 [in Ukrainian].
5. Liudkevych S. (2000) Kontsert chelista p. B. Berezhnytskoho [The Concert of cellist mr. B. Berezhnytskyi]. S. *Liudkevych. Doslidzhennia, statyi, retsenzii, vystupy* [Researches, reviews, articles, performances]. Vols. 1–2 / uporiadkuv., red. Z. Shtunder. Lviv : vyd-vo M. Kots. Vol. 2. 483 [in Ukrainian].
6. Liudkevych S. (1999). Vasyl Barvynskyi u 30-littia muzychnoi diialnosti [Vasyl Barvinsky in the 30th anniversary of musical activity]. S. *Liudkevych. Doslidzhennia, statyi, retsenzii, vystupy* [Researches, reviews, articles, performances]. Vols. 1–2 / uporiadkuv., red. Z. Shtunder. Lviv : vyd-vo M. I. Kots. Vol. 1. 365-367 [in Ukrainian].
7. Nazar-Shevchuk L. (2018). Symbolistychni tendentsii v tvorchosti Vasyliia Barvinskoho. Tvory na slova Bohdana Lepkoho [Symbolic tendencies in the creativity of Vasyl Barvinskyi. Works by the words of Bohdan Lepkyi]. *Ukrainska muzyka* : chasopys LNMA im. M. Lysenka, No. 4 (30). 47-63 [in Ukrainian].
8. Nazar-Shevchuk L. (2008). Fenomen Vasyliia Barvinskoho: komplementarnyi kharakter tvorchoi diialnosti (do 120-littia vid dnia narodzhennia) [The Phenomenon of Vasyl Barvinskyi: complementary character of creative activity (to the 120th Birthday)]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasnist, shliakhy rozvytku* : zb. nauk. prats. Rivne: RDHU. 22-31. (Naukovi zapysky Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu. Vyp. 13) [in Ukrainian].
9. Pavlyshyn S. (1990). Vasyl Barvynskyi [Vasyl Barvinskyi]. Kyiv : Muzychna Ukraina. 88 [in Ukrainian].
10. Stelmashchuk R. S. (2003). Modernistychni tendentsii u tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv Lvova 20-kh – 30-kh rr. XX st.: estetychni ta stylovi oznaky v konteksti epokhy [The Modernistic tendencies in the creativity of Ukrainian composers of Lviv of the 1920s–1930s: aesthetic and style features in the context of the era]. *Extended abstract of candidate's thesis*: 17.00.03. Kyiv. 20 [in Ukrainian].
11. Jean-Jacques Eigeldinger. Chopin – pedagog. [Chopin – Educator]. URL: http://www.chopin.pl/biografia/nauczyciel_pl.html (accessed 1/10/2019).

Natalia Posikira-Omelchuk. Pictorial and coloristic elements of Vasyl Barvinsky's piano style.

The purpose of this article is to identify the individual features of the coloristic means' interpretation in piano music by Vasil Barvinsky. Methodological basis for elucidating the individual style of the composer in the piano genres comprises theoretical, analytical, comparative research methods. Scientific novelty lies in the identification of signs of V. Barvinsky's synesthetic thinking, based on the tendency to embody the pictorial-colorific elements in the musical language of his piano works. Conclusions. The synesthetic nature of V. Barvinsky's creative talent manifested itself in some features of the individual composer style of his piano music: in the extraordinarily refined color scheme of the sound, in spatial effects, and originality of sound effect techniques. The research and analysis of the selected samples – the Prelude in b moll, the cycle "Love", "The Waltz of the Toads" reveals the adaptation and personal interpretation of the foundations of impressionism, symbolism and secession of the Western European style along with the embodiment of the artist's national lead of the musical thought. The unity of the Barvinsky's composer and pianistic manner, the connection of his aesthetic preferences, worldview with the psychological personality traits are confirmed.

Key words: piano school of Galicia, impressionism, piano coloristic, symbolism, modern, pianism, Vasyl Barvinsky.

