

УДК 78(477) "XIX – XX"

Оксана Ковальська-Фрайт, кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри музикознавства та фортепіано
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка

МИКОЛА ЛИСЕНКО І ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ: ДУХОВНО-ТВОРЧА ЕСТАФЕТА ПОКОЛІНЬ

Стаття присвячена порівняльному аналізу фортепіанних творів М. Лисенка та В. Барвінського, що ґрунтується на дослідженні їхніх життєвих і "метафізичних" контактів, етапів досягнення професійної майстерності та багатогранної мистецької діяльності.

Ключові слова: фортепіанні твори, сюїта, фуга.

Актуальність проблеми зумовлена прагненням довести дію "закона спадкоємності", притаманного національним композиторським школам. Хоча Микола Лисенко та Василь Барвінський репрезентують дві різні частини України, дві відмінні соціально-політичні епохи, а звідси і парадигми культурно-мистецького розвитку, тим важливіше простежити спільність їх духовних устремлінь.

Мета статті полягає у висвітленні ідейних позицій, паралелей у житті та фортепіанній творчості обидвох композиторів.

Основний зміст. "Кожна доба історична – се дерево. Коренем воно стоїть глибоко в минувших часах, а його крайні парості востають також далеко в будуче", – ствердив Іван Франко – наш геніальний мислитель і літератор [21, 78]. Його сентенція може служити методологічною основою розвідки про дві видатні, світлі та надзвичайно шляхетні постаті в історії української музичної культури – Миколу Лисенка та Василя Барвінського, – які можуть правити за взірць єдино-цільного типу харизматичного художника, покликаного віддано жити і працювати для свого народу.

Успадкування і розвиток Барвінським досягнень попередника розглядається у світлі "закона спадкоємності" (О. Козаренко) на матеріалі фортепіанної музики.

У тому, що проміння Лисенкового сонця свіпило щедро, далеко і довго, Василь Барвінський мав змогу переконатися особисто, коли зустрівся з Миколою Віталійовичем, "вперше і востаннє", "будучи 15-літнім юнаком" [3, 200]. Цей епізод описаний у статті "Мої спомини про М. В. Лисенка" [4, 598] і у "Враженнях з побуту на Україні": "З почуттям великої пошани та

легким острахом приступив я до композитора, щоби привітатися з ним та хотів поцілувати його в руку. Дещо збентежився я, коли стрінувся з сильним опором руки і словами: "Я ж не пан-отець, щоби мене цілувати в руку"... Опісля грав я перед композитором – як нині ще пригадую собі: мазурку h-moll Шопена, Дворжака: Фурианта (який в улегченім виді опрацював для мене проф. Курц та якусь дрібну пробку моєї тоді ще доволі примітивної і наївної творчої фантазії). Лисенко дуже зацікавився мною й я не посідав з радості, удостоївшись похвали з його уст... Язачав відтоді навіть більше вправляти на фортеп'яні..." [1, 10 – 11].

Попри значну різницю між Лисенком і Барвінським у віці (46 років), варто провести деякі аналогії між ними як особистостями та вияскравити деякі паралелі їх життя і діяльності, що пізніше унаочнять певні духовно-творчі точки дотику та своєрідні "вектори", котрі з них випливають. Адже, як слушно зауважив Я. Якубчак, "характеристики психічного складу нації є тривкими, закоріненими в саму глибину національного єства і здатними проявлятися парадигмою на різних, навіть дуже відмінних, стадіях її розвитку" [22, 41]. Отож, у двох із найкращих представників нашої нації віддзеркалилися такі цінні риси її ментальності та психології, як емоційність, кордоцентричність, естетизм, толерантність, працелюбність, висока моральність, релігійність, оптимізм, почуття гумору і т.д. Ці та інші якості також виховувалися і формувалися, безперечно, у вузькому родинному колі та суспільно-культурному оточенні в юні роки.

І Барвінський, і Лисенко належали до елітних родів, генеалогічні коріння яких сягали у далеку минувшину. Обоє проявили музичні здібності у ранньому дитинстві. Першими вчителями музики,

МИКОЛА ЛИСЕНКО І ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ: ДУХОВНО-ТВОРЧА ЕСТАФЕТА ПОКОЛІНЬ

а точніше гри на фортепіано, були їхні матері. У пору юності мали за вчителів-піаністів чехів: Лисенко – Паночіні, Нейнквича і Вільчека під час навчання у гімназії в Харкові; Барвінський професорів: Курца – у Львівській консерваторії, у Празі – Гольфельда, з композиції у Школі вищої майстерності – Вітезслава Новака. Вільчек, помітивши у свого учня нахил до народної музики, “не тільки не заборонив грати її, а навіть навмисне пропонував робити імпровізації з народних співочих тем і фрагментів ліричної музики” [17, 161]. Як відомо, В. Новак теж захоплювався Барвінського до вивчення українських народних пісень і їх гармонізування в народному дусі [16, 8].

Перші професійні творчі спроби обидвох, що з’явилися під час навчання (Лисенка у Лейпцігу, Барвінського у Празі), належали до фортепіанних жанрів. “Українська сюїта” ор. 2 М. Лисенка та цикл прелюдій В. Барвінського – композиції, що відразу отримали визнання, виконувалися в інших країнах [6, 256].

Повернувшись по закінченні навчання додому (не зважаючи на те, що обом пропонували залишитися за кордоном), і Лисенко, і Барвінський працювали педагогами-піаністами, причому дуже добрими, знаменитими. Надзвичайно важливим принципом Лисенка, як викладача фортепіано, було те, що він починав навчання на інструменті не з сухих технічно-механічних нецікавих вправ, якими рясніла фортепіанна педагогіка XIX ст., а з оброблених ним самим мелодій популярних українських наспівів. Цей метод, описаний сином композитора О. Лисенком [13, 246] і заснований на найбільш доступному для початківців національному матеріалі, дозволяє вважати Лисенка одним з предтеч прогресивної фортепіанної педагогіки початку XX віку, представлені іменами видатних зарубіжних (Б. Бартока, З. Кодая, Е. Вілі-Лобоса, Л. Яначека), а також українських композиторів і педагогів (В. Барвінського, С. Людкевича, Б. Кудрика, В. Косенка та ін). Барвінський, дбаючи про заповнення прогалини у педагогічному репертуарі для наймолодших, написав дуже популярні і цінні цикли на фольклорні мотиви: “Наше Сонечко грає на фортепіано” і “Шість мініатюр на українські народні теми”.

І Лисенко, і Барвінський стали основоположниками української піаністики (відповідно на сході і на заході України). Вихованці їх фортепіанних класів знані й відомі. Обидвоє й самі були також блискучими концертними піаністами, котрі чудово виконували серед інших творів і свої власні. Рецензії на їх виступи рясніють найкращими відгуками. Думки сучасних їм критиків

збігаються у тому, що захоплені слухачі стали свідками чогось нового, незнамого досі. Барвінського навіть відзначили, “як одного із кращих виконавців творів Лисенка” [1, 11]. Крім того, і одному і другому, через нестачу професійних кадрів довелося стати ще різнобічними діячами, тобто і диригентами, і організаторами музичного життя, і музикознавцями, і керівниками освітніх закладів, товариств, спілок (Лисенкові ще й фольклористом). Усюди, на всіх ділянках і посадах, вони здобули заслужений авторитет, залишалися безкорисливими, скромними, порядними, чуйними, всіма шанованими людьми.

Якими ж були патріотами української справи, це не потребує доказів: любов до України, до свого народу була провідною зорею у праці цих видатних митців. Прийшлося пережити важкі часи, зазнати несправедливості, знущань, переслідувань (Лисенкові від Росії царської, Барвінському від СРСР), як і тисячам українців упродовж нашої незавидної історичної “лінії долі”. І тут незрівнянно більша ноша страждань випала на В. Барвінського. “Руки, яких призначенням було записувати думки й переживання визначного творця-композитора, ті руки заставлено на протязі багатьох років вирубувати мордовські ліси” – писав В. Витвицький [7, 118]. Але ж незламність і впевненість у своєму призначенні додавали їм обом насаги працювати на обраному шляху до кінця, до останнього подиху.

Невтомна праця, помножена на талант і здобуті знання, принесла щедрі плоди. Багата і різноманітна спадщина Лисенка-композитора охоплює різноманітні жанри і види музичного мистецтва. Великою його заслугою було те що він “привернув увагу публіки до інструментальної музики і підніс її до найбільших на той час вершин” [18, 322]. Особливо ж це стосується фортепіанних композицій. Близько 60 творів – це немало, зважаючи на напружену працю у інших ділянках музичного мистецтва і на громадсько-суспільній ниві. Ще більша вага цих творів з огляду на перспективні ідеї, в них закладені.

Так, в основу частини його фортепіанних творів, починаючи зі згаданої “Української сюїти у формі старовинних танців на теми українських пісень” ор. 2, покладено фольклор у сполучі з європейськими жанрами і формами. Автор виявляє власний підхід до будови, однак кардинально не порушує структури циклу, адже до барокової сюїти завжди входили певні обов’язкові та додаткові танці.

Прелюдія на тему пісні “Хлопче-молодче” – історично перший зразок використання жанру в

МИКОЛА ЛИСЕНКО І ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ: ДУХОВНО-ТВОРЧА ЕСТАФЕТА ПОКОЛІНЬ

українській фортепіанній літературі (пізніше, у 1904 р., Лисенко напише окрему прелюдію до-мінор, в чому також виступить піонером. Натомість Барвінський першим серед українських композиторів створив цикл прелюдій у 1908 р.). В сюїті відбився синтез розмаїтих стилєвих орієнтацій автора: з одного боку, це алюзія на барокове органно-клавесинне прелюдіювання-імпровізацію, а з іншого – національна версія романтичної рефлексії на народнопісенне джерело. Взаємодія таких “матричних” підвалин, властиво, не є протиріччям (принаймні, для української культури): як зауважує дослідник українського бароко Макаров, “бароко взагалі була притаманна певна романтичність” [15, 267].

До фольклорної групи належать і обробки українських народних пісень “Без тебе, Олесею”, “Ой зрада, карі очі, зрада”, Баркарола “Пливе човен, води повен”, Гавот “Ходить гарбуз по городу” (це, як пише сам Лисенко, “не контрапункти, ... а речі, на основі їх вивчення створені, з характером і духом, який по серцю і голові” [12, 53]), а також дві рапсодії. Якщо у Другій рапсодії “проведена автором вся трагічна доля країни з її жалібними думами, з тугою наболілого серця і врешті з шаленим гопаком козака-одчайдуші” [23, 383], а задум і музична мова твору вкладаються у романтичні рамки, то в Першій рапсодії наявне перевтілення думних жанрових ознак і виконавського мистецтва кобзарів у дусі “грядучих” неофольклористичних тенденцій 1-ої третини ХХ ст. (на що першим вказав О. Козаренко [10, 76]). Сюди ж примикають “Ескіз в дорійському ладі”, “Епічний фрагмент”, а також ряд маршів на мелодії козацьких та історичних пісень.

Другу, більшу групу фортепіанного доробку Лисенка репрезентують різноманітні твори універсально-романтичного складу, серед яких програмні і непрограмні мініатюри, концертні композиції середньої форми, Соната ля-мінор. Цей поділ дещо умовний, бо в Сонаті містяться виразні етнохарактерні ремінісценції, їх можна знайти і у інших опусах цього ряду. І все ж, тут у композитора переважає “знакове поле загальноєвропейської семантики”, а звідси – домінують “композиції полістильового синтезу” (за О. Козаренком).

У В. Барвінського теж виокремлюються ідентичні групи із явним превалюванням “фольклорної”. Вже у Празі у 1915 р. з’являються

два циклічні опуси, що служать взірцями цих груп. Це “Українська сюїта” в 4-х частинах: “Прелюд”, “Скерцо”, “Пісня”, “Варіації і fuga” і цикл “Любов” з 3 частин.

Сам намір створити сюїту, однозначно генерований ідеєю Лисенка, вказує на спадкоємність поколінь. До того ж, є свідчення про бажання Барвінського присвятити йому цей твір (на поч. 60-тих рр.) у листах до Остапа Миколаєвича і Ради Остапівни: “...хотів би я бодай присвятою Миколі В. моєї фортеп. великої сюїти на укр. нар. пісні – вшанувати дату 50-річчя з дня смерті М.В.”¹ [3, 193, 199]. Показовим є початок сюїти з “Прелюду”, як і у Лисенка. Проте, вже у самому вмісті циклу Барвінський запроваджує особистісне бачення, а саме, відходить від барокових канонів, запроваджуючи суто українську частину “Пісню”. Індивідуалізація просвічує і у програмному трактуванні змісту цілого, у створенні на основі підбору окремих пісенних зразків “народної драми”, сюжет якої детально тлумачиться автором [2, 146]. Щодо музичної мови сюїти, то це ще сильніша індивідуалізація – закономірно до нового щабля у національній мистецькій трансгресії, позначеного модерними віяннями. Коли у Лисенковій сюїті було лише “зіставлення різностильових пластів народної і професійної музики”, то Барвінський демонструє живе взаємопроникнення і активну взаємодію їх “ладово-інтонаційних та структурно-тематичних компонентів” (що у Лисенка “стане набутокм пізнішого етапу”) [10, 73].

Пояснюючи відмінності у методах komponування Лисенка і Людкевича, Я. Якубчак зауважує: “епоха зміщує акценти – зростає вага індивідуального чинника і входить у свої права критичне відношення до всього, в т.ч. й до народної творчості (при всьому шанобливому ставленні до неї)” [22, 32]. “Критичне відношення”, безперечно, не означало докорінного ламання і відкидання традицій. Українські митці на новому етапі хоча й відчували потребу змін, проте не таким коштом. Це переконливо показано в праці польської дослідниці творчості Б.-І. Антонича Л. Стефановської на його прикладі. Він був модерним поетом, мав власну візію розвитку національного мистецтва, виступав проти заскорузлості сучасних йому галицьких “нативістів”, налаштованих тільки на “суспільно-політичний лад”. І попри те, вона знаходить у нього патріотичні вірші, які називає “просвітницькими” і робить висновок, що “то своєрідна данина

¹ У 1913 – 14 рр. Барвінський написав Секстет для фортепіано та струнного квінтету на замовлення відділу Музичного товариства ім. Лисенка у Львові. Цей один із кращих своїх творів він присвятив Лисенку. Секстет був знищений, як і більшість творів Барвінського. Він відновив його з пам’яті на початку 60-х.

МИКОЛА ЛИСЕНКО І ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ: ДУХОВНО-ТВОРЧА ЕСТАФЕТА ПОКОЛІНЬ

“українській справі”, служінню народові – обов’язку, вписаному в модель патріотизму, котрий зростила героїчна традиція та з яким поєднане відчуття місії” [19, 144]. Це ж відчуття проявилось у нашого класика, коли, дякуючи провидінню, прийшов “момент ініціації” (О. Козаренко), і “...зродився в Лисенку несподівано правдивий і серйозний адепт штуки, який почув у грудях місію творити національну українську музику” [14, 288]. Ту духовну естафету вірності українству він передав своїм наступникам, зокрема, Барвінському, у якого читаємо: “Багато дечому було б нам, композиторам, ще й сьогодні повчитись у великого Миколи Віталійовича, як сміливо й без ляку про наслідки своїх слів – повчав він своїх земляків шанувати свою національну честь та рідну мову” (1961 р., лист до Остапа Лисенка) [3, 197]. Їм обом було призначено долею приєднатися до когорти національних “геніїв в умовах заблокованої культури” (Л. Костенко).

Барвінський доказав свою спроможність творити цілком нове й авангардове (йдеться про “Жаб’ячий вальс” і “Прелюдію методом Далькроза”), однак, трактуючи ці твори як жарт чи експеримент (хоча у їх інтенціях він випередив інших європейців), залишався вірним українській пісні².

Принагідно згадаємо видані В. Барвінським для фортепіано у 1935 році “Збірку українських народних пісень”, “в яку включив зразки найрізноманітніших жанрів фольклору з усіх регіонів України” і “Збірку українських колядок і щедрівок”, “що охоплюють східні й західні землі України, Закарпаття та Лемківщину. Частина з них походить з хорових збірок К. Стеценка” [16, 16]. Низку творів, що спираються на народнопісенний і танцювальний мелос, можуть продовжити “Варіації і фугетта” соль мажор на українську народну тему, Мініатюри на лемківські народні пісні, “Пісня” з циклу “Пісня. Серенада. Імпровізація”. “Як Лисенко і Сметана, Барвінський віддає перевагу безпосередньому, навіть цитатному методу використання фольклорних джерел, зрозуміло, з застосуванням сучасних засобів перетворення цього матеріалу”, – стверджує С. Павлишин [там само].

Згаданий метод спостерігаємо не лише у всіх попередньо названих композиціях, а й у циклі “Любов”, що загалом належить до “нейтральних” щодо фольклорного матеріалу фортепіанних творів Барвінського. Цикл із 3 частин – “Самота.

Туга любові”, “Серенада”, “Біль. Бій. Перемога любові” – привертає увагу з боку тематично-образної суголосності до Лисенкових фортепіанних п’єс відповідної “загальноромантичної” групи. Їх програмні психологічно-поетичні заголовки наочно підтверджують це: “Признання”, “Пісня кохання”, “Знемога та дождання”, “Момент зачарування”, “Мрії. На солодкому меду” відображують світлі сторони почуття. І протилежні за настроєм: “Журба”, вальс “Розлука”, “Момент розпачу”, елегія “Журба”, популярна елегія фа-дієз мінор. Більшість останніх постала як авторефлексія – прямий відгук на особисту трагедію (несподівану втрату дружини). Цикл В. Барвінського також народився під впливом життєвих обставин розлуки із нареченою – донькою відомого українського вченого Івана Пулюя.

Сонату до-дієз мажор, написану В. Барвінським у 1910 році, віддаляє від Сонати ля мінор (ор.16) М. Лисенка, створеної 1875 року, 35 років.

Зберігаючи структурні норми класичної схеми і традиційний принцип контрасту, Лисенко уникає значної драматизації розвитку й конфліктності тем. Він виступив у цьому творі як фундатор з боку залучення інтонаційно-образної сфери історико-героїчного пласту українського фольклору, а також з погляду використання гармонічних прийомів, народно-діатонічне походження яких очевидне. Лисенковий інваріант сонати предствляє його романтичний щабель національної еволюції жанру.

Попри те, що сонати Лисенка і Барвінського віддалені не тільки у часі, а й у самих засадах музичного мислення та естетичних орієнтацій авторів, тут також можна говорити про певне світоглядно-духовне кореспондування генерацій. Це стосується загального романтизованого лірико-спічного тону висловлювання, який завдяки Лисенку та Барвінському згодом викристалізувався в один із провідних типів сонатної драматургії в українській музиці. Характер ліричних образів у Барвінського більше самозаглиблений та інтимніший, ніж у Лисенка. Це видно вже із експозиції тем першої частини, де вони не контрастують, а доповнюють одна одну. Варіантно-варіаційний принцип розвитку матеріалу, властивий першій частині, зберігається і в наступних.

Врівноваженість і лірична задума другої частини *Andante sostenuto* контрастують із фіналом (у формі чотирьох варіацій і фуги) – дуже масштабним і різноплановим за темпами та емоційними-образними станами. Особливо відчутні паралелі з аурою Лисенкової сонати у фізі:

²“Чому у поневолених народів є основоположники, борці, мученики, але менше авангардистських течій?” – запитує Ліна Костенко і сама ж відповідає: “Тому що авангардисти б’ють шибки. А тут треба ламати ґрати” [11, 6].

МИКОЛА ЛИСЕНКО І ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ: ДУХОВНО-ТВОРЧА ЕСТАФЕТА ПОКОЛІНЬ

у самому могутньому звучанні теми, підкресленому унісоном, загальному піднесено-оптимістичному тону та зверненні до поліфонічної форми у фіналі, що утворює український дух.

Висновки. Отже, в основі почерку Барвінського у його фортепіанній музиці змикаються модерна пошуковість і трансформована нею традиційність. Витоки цих складових певною мірою кореняться у доробку його великого попередника, значення якого для української культури сам Барвінський окреслив, як “переломове” та “епохальне” [5, 637]. Спроба унаочнити реальні та метафізичні узи, які пов’язали М. Лисенка з В. Барвінським, переконує у тому, що “яскрава творча індивідуальність здебільшого залишає не просто слід у свідомості тих, хто спілкується з нею, з її доробком, а й формує подальші шляхи мистецького розвитку в національній школі” [9, 172]. Отже, поруч з тим, що фортепіанна спадщина М. Лисенка підсумувала досягнення європейського романтизму, відібрала оптимально-прийнятні шляхи для входження українського національно-самобутнього музичного мистецтва у світовий контекст, вона також була спрямована у майбутнє і забезпечила плідні рецепції його наступників. М. Лисенко передав свою духовно-творчу естафету у надійні руки і серця не лише В. Барвінського, а й багатьох інших. Більше того – “його досвіду не оминув жоден з українських композиторів наступного покоління” [8, 465]. М. Лисенко не залишився “останнім з Могіканів” [1, 11], як він того боявся, завдяки В. Барвінському та його соратникам по обидва боки Дніпра.

1. Барвінський В. Враження з побуту на Україні // В. Барвінський. З музично-письменницької спадщини. – Дрогобич: Коло, 2004. – С. 10 – 103.

2. Барвінський В. Коментований список творів // Там само. – С. 136 – 174.

3. Барвінський В. Листи до родини Лисенка // Там само. – С. 175 – 215.

4. Барвінський В. Мої спомини // М. В. Лисенко у спогадах сучасників. – К.: Музична Україна, 1968. – С. 597 – 601.

5. Барвінський В. Музика // Історія української культури. – К.: Либідь, 2000. – С. 621 – 648.

6. Бернацька Г. Із невідомого листування

Миколи Лисенка з галичанами // Записки наукового товариства імені Т. Шевченка. – Т. ССХХVI. – Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – С. 244 – 264.

7. Витвицький В. Василь Барвінський // В. Витвицький. За океаном. – Львів, 1996. – С. 115 – 119.

8. Кашкадамова Н. Історія фортеп’янного мистецтва XIX сторіччя. – Тернопіль: Астон, 2006.

9. Кияновська Л. Традиції Василя Барвінського у львівській композиторській школі XX ст. // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури. Статті та матеріали. – Тернопіль: Астон, 2003. – С. 172 – 179.

10. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів, 2000.

11. Костенко Л. Геній в умовах заблокованої культури // Урок української. – № 2. – 2000. – С. 2 – 7.

12. Лисенко М. Листи. – К.: Мистецтво, 1964.

13. Лисенко О. М. Спогади сина. – К.: Мистецтво, 1964.

14. Людкевич С. М. В. Лисенко як творець української національної музики // С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т. 1. – Львів, 1999. – С. 287 – 293.

15. Макаров А. Світло українського бароко. – К.: Либідь, 1995.

16. Павлишин С. Василь Барвінський. – К.: Музична Україна, 1990.

17. Ревуцький Д. Автобіографії М. В. Лисенка // Д. Ревуцький. Микола Лисенко. Повернення першоджерел. – К.: Музична Україна, 2003. – С. 143 – 165.

18. Савицький Р. (син). Микола Лисенко в наукових і науково-дослідних публікаціях Заходу // Праці Музикознавчої комісії НТШ. – Львів, 1996. – С. 322 – 333.

19. Стефановська Л. Антонич. Антиномії. – Київ: Критика, 2006.

20. Тобілевич С. Світлої пам’яті незабутнього М. Лисенка // М. В. Лисенко у спогадах сучасників. – К.: Музична Україна, 1968. – С. 381 – 387.

21. Франко І. Як виникають народні пісні // І. Франко. Краса і секрети творчості. – К., 1980. – С. 72 – 82.

22. Якубук Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич. – Львів, 2003.

Стаття надійшла до редакції 26.11.2008.

