

## МУЗИКОЗНАВЧА СПАДЩИНА ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ТЕКСТОЛОГІЇ

В. Барвінського в цілому, однак ця проблема безумовно потребує більш глибокого та деталізованого вивчення.

1. Василь Барвінський (1888 – 1963) // Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. – Тернопіль, 2000. – С. 188 – 205.

2. Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: Статті та матеріали / Упорядник О. Смоляк. – Тернопіль: Астон, 2003.

3. Василь Барвінський і українська музична культура: Зб. статей / Упорядник О. Смоляк. – Тернопіль: Лілея, 1998.

4. Василь Барвінський. Статті та матеріали. Збірник. – Дрогобич. – 2000.

5. Людкевич С. // Дослідження, статті рецензії, виступи / Упор. З. Штундер. – Т. 1. – Львів, 1999. – 496 с.

6. Мисько-Пасічник Р. Камерно-інструментальна музика Василя Барвінського в контексті

розвитку жанру в Галичині першої третини XX ст. // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: Статті та матеріали. – Тернопіль. – 2003. – С. 57 – 63.

7. Мойсеєнко Л. Камерно-інструментальна творчість В. Барвінського // Василь Барвінський. Статті та матеріали. Збірник. – Дрогобич. – 2000. – С. 51 – 59.

8. Павлишин С. Василь Барвінський. – Київ: Музична Україна, 1990. – 88 с.

9. Смоляк О. Народномузична стилістика в “Українських народних піснях для фортепіано” Василя Барвінського // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: Статті та матеріали. – Тернопіль. – 2003. – С. 41 – 47.

10. Якуб'як Я. Василь Барвінський та Станіслав Людкевич // Василь Барвінський і українська музична культура: Зб. статей / Упорядник О. Смоляк. – Тернопіль: Лілея, 1998. – С. 53 – 61.

Стаття надійшла до редакції 26.11.2008.

УДК 78.09 (477) “XX”

Роксоляна Мисько-Пасічник, старший науковий співробітник  
Музично-меморіального музею  
імені Соломії Крушельницької  
м. Львів

## МУЗИКОЗНАВЧА СПАДЩИНА ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ТЕКСТОЛОГІЇ

У статті досліджується музично-критична спадщина Василя Барвінського в площині літературного стилю і правопису. Завдання сучасної української текстології полягає в тому, щоб подати в первісному вигляді літературні твори, наукові дослідження, публіцистику. Такої ж точки зору дотримується автор статті.

**Ключові слова:** музична культура, музично-критичні статті, академічний орфографічний кодекс, правопис.

**Актуальність проблеми.** Упродовж останніх двох десятиліть музикознавча спадщина Василя Барвінського викликає серед дослідників української музичної культури щораз жвавіший інтерес. Цій темі ще в 1960-х рр. була присвячена дипломна робота студентки Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка Марії Іванишин [3], але відтоді видання бібліографічного покажчика музично-публіцистичних статей В. Барвінського та літератури про композитора все ще перебуває на стадії підготовки до друку.

Актуальність даного дослідження зумовлена введенням музично-публіцистичної спадщини Василя Барвінського в науковий обіг, а також підготовкою її до друку.

**Огляд основних досліджень і публікацій.** Джерельною базою дослідження послужили опубліковані музично-критичні статті В. Барвінського 1914 – 1958 рр., які вийшли друком у львівських, краківських та київських часописах.

В кінці 1980-х рр. стали доступними раніше

## МУЗИКОЗНАВЧА СПАДЩИНА ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ТЕКСТОЛОГІЇ

закриті спецфонди, в яких зберігалися періодичні видання 20 – 40-х рр. ХХ ст. Одним з перших, хто в ті роки намагався ввести в науковий обіг публіцистичний доробок Василя Барвінського, був доцент кафедри фортепіано Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка Богдан Тихонюк (1945 – 1997). Його статті друкувалися в журналах “Дзвін”, “Музика” [9, 10]. Методична розробка “Короткий огляд музично-критичних публікацій Василя Барвінського” [8], крім теоретичного матеріалу, містила декілька рецензій В. Барвінського. Б. Тихонюк уклав перелік статей В. Барвінського, який налічував 134 позиції, а також здійснив копіювання переважної більшості матеріалів. На жаль, його робота залишилася незавершеною.

До сьогодення дня публікації В. Барвінського зберігаються лише на позовклих сторінках газет і журналів та у вигляді “редагованих” цитат у працях дослідників галицької музичної культури.

Зусиллями дрогобицького музикознавця Володимира Грабовського була підготована добірка музично-публіцистичних праць та епістолярій композитора, яка побачила світ у 2004 р. [1]. З музично-публіцистичного доробку митця до цієї збірки ввійшли спогади В. Барвінського про перебування на Радянській Україні в 1928 р. “Враження з побуту на Україні” та “Огляд української музики” (останній розділ “Історії української культури” за редакцією І. Тиктора, Львів, 1937).

Велику роботу по віднайденню публікацій В. Барвінського здійснили професор Львівської національної академії ім. М. Лисенка Наталія Кашкадамова, бібліограф-музикознавець з США Роман Савицький, а також автор цих рядків. В результаті спільної праці був зібраний достатній матеріал, який дозволив розпочати роботу над підготовкою до друку музично-публіцистичного доробку композитора (упорядник Р. Мисько-Пасічник).

Потреба повного видання музикознавчої спадщини Василя Барвінського назріла вже давно, але щойно тепер ми наближаємося до її реалізації.

**Мета даного дослідження** передбачає введення в науковий обіг оригінальних музично-публіцистичних текстів Василя Барвінського, які стануть цікавим матеріалом не лише для дослідників музичної культури, але й для філологів, які цікавляться мовним середовищем Галичини міжвоєнного періоду.

**Виклад основного матеріалу.** У багатогранній діяльності Василя Барвінського праця музичного критика посідає вагомe місце.

Протягом кількох десятиліть талановитий композитор, не шкодуючи свого часу, ретельно фіксував усі музичні події, які відбувалися в Галичині, а також приділяв увагу важливим фактам музичного життя у світі.

Своє основне завдання В. Барвінський бачив у відповідальності перед наступними поколіннями українців. Праця на перспективу, впевненість, що його “справоздання” (В. Барвінський) будуть потрібними наступним поколінням дослідників музичного мистецтва – ця думка завжди присутня у статтях В. Барвінського.

Біля трьохсот рецензій, оглядів, часовий відрізок яких охоплює 1914–1958 рр., допоможуть сучасному читачеві відчутти атмосферу музичного Львова у буремний час зміни імперій, режимів, ідеологій.

Музично-критичні статті Василя Барвінського – це не лише фіксація подій музичного життя, а передусім власне бачення розвитку української музичної культури, це його бажання залишити для нащадків яскраві свідчення того, що навіть у важких умовах національного поневолення українці досягали високого рівня професіоналізму в музичній творчості та виконавстві. Кожен успіх виконавця, кожен новий вартісний твір не пройшли повз увагу Барвінського-рецензента.

Музично-критична спадщина В. Барвінського є цінним матеріалом для вивчення постаті самого автора як композитора, виконавця, педагога, музично-громадського діяча. Ще один цікавий аспект – це аналіз музично-критичного доробку В. Барвінського з точки зору перенесення його композиторського стилю в площину публіцистичного висловлювання: структура, фактура, виразові засоби.

Мова, як відомо, віддзеркалює усі процеси, які відбуваються з її носієм – нацією. Завдяки мові В. Барвінського можна вивчити не лише історію музичного життя Галичини, але й політичну історію. Пригляньмося пильніше, і ми побачимо, як з кожним роком змінювалися правопис і графіка української мови, як поступово асимілювалися прізвища західноєвропейських композиторів, писаних спочатку лише мовою оригіналу, як формувалися, відшліфовувалися музичні терміни. І як різко змінилася “тональність” мови у 1939 – 1941 роках.

Упродовж свого життя Василь Барвінський користувався щонайменше чотирма різними правописами. Звернімося до історії.

З 1890-х рр. до 1922 р. на західноукраїнських землях утвердився фонетичний правопис, запроваджений лексикографом Євгеном Желехівським, так звана “желехівка”. Завдяки

## МУЗИКОЗНАВЧА СПАДЩИНА ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ТЕКСТОЛОГІЇ

підручнику С. Смаль-Стоцького й Т. Гартнера “Руска граматика” (перше видання – 1893), затвердженому Міністерством освіти Австро-Угорщини, вдосконалена “желехівка” стала нормативною в Галичині та на Буковині. Певне поширення вона мала й у наддніпрянській Україні після скасування обмежень українського друкованого слова в 1905 р., але загалом всеукраїнською не стала.

Система Є. Желехівського базувалася на тих говірках, де відповідні приголосні перед *i*, що походить із *o* в новозакритому складі, вимовляються твердо: *стіл < столъ, діл < долъ, ніс < нось*, а перед *i*, який розвинувся на місці *e* в новозакритому складі та на місці *ѣ*, вимовляються м’яко: *нісь < несль, осінь < осень, дід < дѣдъ* тощо. За допомогою ь Є. Желехівський відбивав м’якість *з, ц, с* перед *в*: *звъір, съвіт, съвято, цвъіт, цвъірати* тощо. З інших особливостей желехівки відзначимо роздільне написання *ся* з дієслівними формами (сьміяї *ся*), афіксів у складних формах майбутнього часу (писати *му*).

З відновленням української державності у перші десятиліття ХХ ст. виникла потреба вироблення кодексу – чітких офіційно затверджених та обов’язкових для всіх правил орфографії.

Перший міністр освіти Центральної Ради І. Стешенко 1917 р. доручив І. Огієнкові – професору Київського університету – скласти короткі правила українського правопису. Йому ж пізніше (1918) цю справу доручив і міністр освіти М. Василенко. Незабаром вийшли друком “Головніші правила українського правопису, ухвалені Міністерством народної освіти для шкільного вжитку на всій Україні”. Під ними підписався міністр народної освіти І. Огієнко. Ухвала датується 17 січня 1919 р.

У 1921 р. в Києві вийшли окремою брошурою “Найголовніші правила українського правопису”. Порівняльний аналіз різних редакцій показав, що академічний орфографічний кодекс – це доповнені правила, які склав й удосконалив із відповідною Комісією І. Огієнко. Ці правила складені шляхом ретельного відбору найраціональнішого та найвідповіднішого з того, що напрацювали українські орфографісти кінця ХVІІІ – початку ХХ ст. Академічний кодекс мав величезний авторитет, і вже в 1922 р. у Львові вийшли “Правописні правила, прийняті Науковим Товариством ім. Т. Шевченка у Львові”, наближені до “Найголовніших правил...” А це був великий поступ у виробленні єдиного правопису для всіх українців.

Проте короткий академічний орфографічний кодекс задовольняв потреби культури нетривалий час. 23 липня 1925 р. Рада Народних Комісарів УСРР ухвалила створити при Наркомпросі Комісію для впорядкування українського правопису.

Комісія вважала, що базою для унормування й спрощення повинна служити традиція й природа української мови, а тому намагалася не порушувати без крайньої потреби усталеної традиції, узвичаєної норми, хоч, розуміється, увесь час оглядалася на живу мову в її різних діалектах та її історії. Затверджений у Харкові 1928 р. правопис, завершив упорядкування системи нового українського правопису, однак вніс плутанину в правила написання літер *г і г, л і ль* в іншомовних словах. За словами І. Огієнка, в той час “фактично повстало два правописи: урядовий і вчительський, що різнилися писанням чужих слів” [6, 297].

Але незабаром зміни в орфографії було зроблено зовсім з інших причин. Почався наступ на українську культуру, інтелігенцію. У правописі шукали “націоналістичного шкідництва” для виправдання боротьби з українським національним відродженням.

Створена у 1933 р. Правописна комісія при Народному Комісаріаті Освіти, назвала правопис 1928 р. таким, що ставить бар’єр між українською та російською мовами, зближує українську мову з буржуазними культурами, гальмує вивчення грамоти широкими масами трудящих.

Правила правопису української мови зазнавали ще редакцій 1945 і 1960 рр., і всі вони були направлені на зближення української мови з російською.

Проблеми літературної мови часто порушувалися у галицькій пресі. Автори різних часописів дискутували, яким правописом користуватися. Зокрема, Іван Огієнко, Ярослав Рудницький, Осип Боднарівич на сторінках газети “Новий час” критикували своїх колег з інших часописів за недотримання норм правопису, відстоювали потребу використання єдиного правопису для всіх українців, не погоджуючись, водночас, з тими негативними змінами, які відбувалися в Радянській Україні після 1933 р.

У таких складних умовах формувалася й українська музична термінологія. У 1933 р. побачив світ “Музичний словник”, автором-упорядником якого є Зиновій Лисько [5]. Це була перша спроба уніфікувати музичну термінологію на теренах Галичини. Деякою мірою цей словник став відповіддю на виданий 1931 р. Академією Наук УРСР “Музичний термінологічний

## МУЗИКОЗНАВЧА СПАДЩИНА ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ТЕКСТОЛОГІЇ

словник”, який, на думку З. Лиська, не міг мати практичного застосування в Галичині, оскільки орієнтувався на російську термінологію.

На початку 1932 р. у Львові була створена музично-теоретична комісія, до складу якої ввійшли педагоги Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, серед яких і Василь Барвінський. Комісія була покликана в найстисліші терміни підготувати підручники з музично-теоретичних дисциплін, в яких би використовувалася єдина музична термінологія. На одному з засідань З. Лисько запропонував свій проект, який після обговорення й внесення поправок ліг в основу “Музичного словника”. Значення цього словника визначив Микола Гордійчук у передмові до перевидання 1994 р.: “Видання принесе користь тим, хто займатиметься серйозним студіюванням усіх проявів музичного сьогодення. Будемо сподіватися, що воно послужить своєрідною базою для створення нового “Музичного словника”, заснованого на літературній мові сучасної України” [5, 4].

Багато музичних термінів, які зустрічаються у згаданому словнику, використовує у своїх публікаціях Василь Барвінський.

Загалом стиль Барвінського є досить складний для сприйняття, його мова пересипана полонізмами, германізмами, хтось скаже – не літературна, а то й не зовсім українська(!) Але це – мова Василя Барвінського і його часу. Нагадаю, йдеться не про рукописи, а публікації, які побачили світ у різних галицьких і радянських часописах і, очевидно, редагувалися. Зокрема, це газети “Руслан”, “Діло”, “Громадська думка”, “Новий час”, “Назустріч”, “Вільна Україна”, “Львівські вісті”, “Краківські вісті”, “Наші дні”, журнали “Боян”, “Митуса”, “Українська музика”, “Література і мистецтво”, “Мистецтво”.

При підготовці текстів до друку виникла проблема їхньої адаптації. Радянська текстологія вирішувала це питання безкомпромісно – мова автора має бути приведена до чинного правопису. За цією інерцією діють і деякі сучасні науковці, аргументуючи, що своєрідна галицька мова не буде зрозумілою читачам з інших регіонів України.

Українські літературознавці намагаються йти іншим шляхом. Завдання сучасної текстології полягає якраз в тому, щоб подати в первісному вигляді художні твори Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, Лесі Українки, П. Тичини, В. Симоненка, В. Стуса, Б. Антонича. Львівські етномузикологи підтримали цей шлях, зокрема, у відтворенні оригінальних текстів фольклористичних праць Климента Квіпки.

Тож, спроба “стерилізувати”, спростити, осучаснити мову Барвінського, зробити її доступною пересічному читачеві, на думку автора цих рядків, приведе до спотворення творчого портрета митця. Наведу слова видатного етномузиколога Володимира Гошовського: “Мова, стиль, методологія, концепція вченого, як вони проявляються в його працях, більше і об’єктивніше говорить про самого вченого і людину, як усі рекомендації, характеристики та автобіографії” [7, 45].

**Висновки.** Очевидно, підготовка текстів до друку вимагає великої редакторської роботи спільно з філологами, яка полягає, передусім, у доповненні основного тексту розгорнутими коментарями, поясненнями фразеологізмів, слів, зокрема тих які, зберігши стару форму, набули нового змісту (наприклад, лучник – той, що зв’язує, після мене – на мою думку). Важливим додатком видання має бути фаховий тлумачний словник, який допоможе читачеві краще орієнтуватися в мовній стихії 20 – 30-х рр. ХХ ст.

Музично-критична спадщина Василя Барвінського поступово повертається до нас. Публікація збірника музично-критичної спадщини Василя Барвінського стане ще одним кроком до повернення імені Василя Барвінського, заповнення значної прогалини в історії української музичної культури.

1. Барвінський В. З музично-письменницької спадщини: Дослідження, публіцистика, листи / Упоряд. В. Грабовський. – Дрогобич: Коло, 2004. – 256 с., іл.

2. Барвінський В. Огляд історії української музики // Історія української культури / Видання Івана Тиктора. – Львів, 1937. – С. 691 – 718.

3. Іванишин М.Т. В.О. Барвінський на сторінка української преси. Дипломна робота. Науковий керівник С. Людкевич. Львів, 1965. – 81 с.

4. Історія українського правопису: XVI-XX століття: Хрестоматія / Упорядники: В.В. Німчук, Н.В. Пуряєва; Переднє слово В.В. Німчука. – Київ: Наук. думка, 2004. – 584 с.

5. Лисько З. Музичний словник. – Репринтне вид.: Стрий, 1933 / [Передмова] М. Гордійчука. – К.: Муз. Україна, 1994. – 168 с.

6. Огієнко Іван (Митрополит Іларіон). Історія української літературної мови / Огієнко І.; Упоряд., авт. передм. і комент. М. Тимошик. – К.: Наша культура і наука, 2004. – 436 с.: іл.

7. Пасічник В. Біля джерел квіткознавства (робота Володимира Гошовського над виданням праць Климента Квітки) // Етномузика: Зб. ст. / Упоряд. Б. Луканюк. – Львів, 2006. – С. 33 – 48.
8. Тихонюк Б. Короткий огляд музично-критичних публікацій Василя Барвінського / Мін-во культури УРСР. Львів. держ. консерваторія ім. М.В. Лисенка. Львів, 1991. – 27 с.
9. Тихонюк Б. “Примадонна століття” [Любка Колесса] в оцінці Василя Барвінського // Дзвін. – 1990. – № 9. – С. 144 – 146.
10. Тихонюк Б. “Примадонна століття” [Любка Колесса] // Музика. – 1993. – № 6. – С. 26.

Стаття надійшла до редакції 26.11.2008.

УДК 786.2.086 (477) “ХХ”

Лідія Федоронько, старший викладач кафедри музикознавства та фортепіано  
Дрогобицького державного педагогічного університету  
імені Івана Франка

## ФОРМА ФУГИ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ В. БАРВІНСЬКОГО

У статті заторкується проблема використання фуги у фортепіанних творах Барвінського, що репрезентують вітчизняну музичну культуру початку ХХ ст.

**Ключові слова:** фуга, інтермедія, контрапункт.

**Постановка проблеми.** В українській музиці органічною складовою музичної тканини завжди була підголоскова поліфонія, як одна з особливостей національного музичного мислення, що не виключало широкого використання прийомів контрапункту та імітації. Проте на рівні форм у вітчизняній музиці на початку ХХ ст. було порівняно небагато зразків. Фуга як одна з найвищих форм поліфонії застосовувалася українськими композиторами в хоровій музиці. В. Барвінський був одним з перших українських композиторів, які використовували жанр фуги в інструментальній творчості.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Про поліфонію і, зокрема, фугу, в музиці В. Барвінського згадується в музикознавчих розвідках, присвячених проблемам української музики, а також питанням творчості композитора. Так, в монографії Л. Кияновської “Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст.” [3] висвітлюються питання стилю композитора, одним з компонентів якого є використання барокових моделей, в тому числі фуги, а також прийомів поліфонічного розвитку. Однією з найбільш ґрунтовних на сьогоднішній день залишається праця С. Павлишин “В. Барвінський” [7], в якій дослідниця подає аналіз фуги з фортепіанної сонати *Cis-Dur*, а також в загальних рисах описує інші зразки цієї форми, присутні в творчості Барвінського. Про

особливості поліфонічного мислення Барвінського згадують в своїх статтях В. Козлов [4], С. Салдан [8] та інші. Проте на сьогодні залишається недостатнім висвітлення особливостей тематизму, контрапунктування, архітекtonіки та інших особливостей фуг Барвінського.

**Метою статті** є дослідити особливості фуги у фортепіанній музиці В. Барвінського в контексті стилю композитора та зв’язків з європейською музичною культурою.

**Виклад основного матеріалу.** Фуга відома як основоположна форма мислення бароко, певний всезагальний принцип організації музичної тканини і принцип розвитку. В епоху ХVІІ – ХVІІІ ст. вона існувала переважно як самостійний жанр, в Баха входила в склад циклу “прелюдія-фуга”. Як поліфонічна форма фуга здатна особливо ясно виявити безперервність розвитку музичного образу. В ХІХ столітті ця форма зазнала змін, як внутрішніх, так і зовнішніх – вона почала використовуватися композиторами як складова частина різних гомофонних форм.

В музиці В. Барвінського фуга завжди виконує функцію завершення у варіаційній формі. При цьому варіації виступають як частина циклічної форми або як самостійний твір. Використання фуги у варіаційній формі має свою логіку. В основі і варіацій і фуги лежить варіаційний принцип розвитку, і одна і друга ґрунтуються на розкритті образних можливостей однієї теми [6, 79]. Але якщо у варіаціях спостерігається більша або