

УДК 785.7 (477) "ХХ"

Петро Турянський, доцент кафедри народних інструментів та вокалу

Мирослав Фрайт, старший викладач кафедри народних інструментів та вокалу
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ В. БАРВІНСЬКОГО

У статті зроблена спроба стисло проаналізувати камерно-вокальну творчість В. Барвінського, загостривши увагу на особливих рисах його композиторського стилю.

Ключові слова: сольні твори, солоспів, романси, вокальна лірика, камерно-вокальна музика.

Постановка проблеми. Василь Олександрович Барвінський є визначним представником української музичної культури ХХ ст. Він увійшов в її історію як видатний український композитор, піаніст, педагог, критик-публіцист, громадський діяч, диригент, організатор музичного життя. Жив і творив у першій половині ХХ століття.

В. Барвінський – яскравий представник Празької композиторської школи, який вміло поєднував та вносив в українську камерно-вокальну музику новітні музично-естетичні течії Західної Європи. Композитор, спираючись на національні традиції, в першу чергу, мелос і фольклорні джерела, у вишуканій гармонійній мові знаходив свій шлях, свою неповторність. З народних джерел випливають усі властивості музичної мови В. Барвінського – мелодика, фактура, принципи розвитку і т.п. Він любив слухати і записувати народні пісні. Характерні прикмети музичної мови Барвінського – це безпосередність, щирість висловлення, ніжність мелодії та гармонії, опора на українську народну пісню. Свідомо не стилізуючи українську народну музику, композитор знаходив у ній риси, найближчі його творчій індивідуальності, його ліричний настроєності.

Аналіз основних досліджень і публікацій. За збігом трагічних подій у житті композитора майже чотири десятиліття ім'я корифея музичної культури було заборонено, по-варварськи знищено великий пласт його творчої спадщини і його стали забувати в Україні. Провідні музиканти, теоретики, вчені-музикознавці у своїх дослідженнях і статтях правдиво відновлюють численні факти і подробиці творчої біографії і творчої діяльності В. Барвінського в контексті української і європейської музичної культури, визначення його місця в ареалі визначних діячів культури, мистецтва України ХХ століття.

Треба особливо виділити великий внесок

музикознавців ЛДМА ім. М. Лисенка С. Павлишин, Л. Кияновської, Н. Кашкадамової, Л. Ніколаєвої, Н. Бабинця, Л. Мазепи, а також В. Грабовського, Л. Філоненка, О. Німилевич, У. Молчко та ін.

Мета статті. Зробити спробу теоретичного та виконавського аналізу солоспівів композитора, розкрити специфіку інтерпретації поезії Івана Франка, показати вплив імпресіонізму на творчість Барвінського, який був вихованцем Празької композиторської школи і талановито втілював характерні ознаки цієї мистецької течії, створюючи неповторну музику.

Виклад основного матеріалу. Жанр солоспіву не займає великого місця у творчості Барвінського. У доробку композитора всього кільканадцять романсів, з яких два не вдалося віднайти. Але саме в галузі вокальної лірики на повну силу розкрився талант майстра-романтика, якому найближчою була сфера людських почуттів і образів природи.

Сольні вокальні твори Барвінського приваблюють багатством ліричних відтінків, такою щирою глибиною виразу, що сприймаються як найадекватніше втілення його творчої індивідуальності. Солоспіви композитора переважно широко розгорнені. Їх швидше можна назвати поемами, ніж романсами. Вони характеризуються своєрідністю й художньою вагомістю. Ще у Празі в 1910–1911 роки виникли два з них, призначені для сопрано або тенора, – “Вечером в хаті” та “В лісі” на слова Богдана Лепкого [4, 24–26].

Вірш “Вечером в хаті” відбиває настрої розчарування, безвиході, які були поширені в українській поезії того часу, наприклад, у Франкових “Нудьга гніпить”, “Як почуєш вночі”. Це було втіленням в літературі умов реального життя, важкої епохи з невизначеним майбутнім. Молодий композитор знайшов оригінальні засоби розкриття змісту тексту. Імпресіоністичні риси

виявляються короткими фразами або мотивами, його ладову специфічність, хроматичне сповзання збільшених квартсекстакордів. Істотним моментом є повне злиття фортепіанних та вокальних партій. Для підкреслення похмурого настрою композитор використовує цікавий прийом: інтонації завивання вітру постають у вигляді хроматичних послідовностей висхідних та низхідних терцій.

Голос вливається у цей фон тихо мовлячи, з відірваними фразами та також поступеному спаданню мелодичної лінії. В цьому легко вгадати характерні звороти української пісні, проте індивідуальною особливістю є стук у двері. Лінія голосу іде вгору, до найвищої точки на тому ж прийомі дублювання ступенів, проте у продовженні наскрізної форми вона розпадається на фрагменти-репліки “стук, стук”, “хто йде” є відповідно дозвучними музичними мотивами, останнє слово “нудьга” мовиться без окресленої висоти інтонації.

Так переконливо й виразно втілюється драматичне наростання від зреченості через тривожне очікування до розчарування [5, 58]. Фортепіано підтримує півтоновий спад витриманими співзвуччями, а далі повертається до вступу, що грає роль обрамлення. Цим досягається цілісність романсу, який втілює цілу психологічну драму.

Більш оригінальним за гармонією і фактурою є першим з романсів “Вечером в хаті”.

“В лісі” – це насамперед імпресіоністична картинка, що було новим на той час. Настрій спокою, тиші і безтурботності, що поступово огортає слухача, є лише зовнішньою оболонкою трагічного підтексту поезії і музики, суть якого – неможливість повернутися до молодості, до краси рідної природи. Цьому чудово відповідають типові імпресіоністичні засоби – арпеджовані безупинні переливи супроводу, на який накладається плинний рух паралельних великих терцій. Виникає одночасне поєднання фа-дієз-мінорного тривуку та його мажорної субдомінанти і характерне нонакордове співзвуччя. В гармонії спостерігаються і такі риси, що стануть надалі характерними для стилю композитора: це чергування однойменного мажору і мінору, зіставлення тональностей, зокрема, на віддалі секунди (вони переважно впливають з пізньоромантичного стилю).

Найважливішою рисою романсу “Влісі” є його національне забарвлення, близькість вокальної партії до українських пісень у “коливальному” шестидольному метрі. Типові народнопісенні звороти зберігаються і в дальшому розгортанні

наскрізної форми романсу; в серединному, більш пожвавленому дводольному епізоді, де згадується стара картинка з куточком природи, і нарешті, у стихній кульмінації, сольний репліці голосу “чого в тім лісі шукає дівчина, як осінь сумна”?

Найбільш драматичним моментом, в якому пробиваються трагічні нотки є розвиток серединного пожвавленого епізоду (“Осінні вітри поздирали зів’ялі пожовклі листки, останні квітки повсихали, згубились останні сліди”). Душевне хвилювання, приховане в цьому сумному пейзажі, розкриває висхідна секвенція, а відтак спадаюча фраза в партії голосу. Видозмінена реприза – сповільнений рух паралельних секстакордів у фадієз мажорі і плинна лінія голосу, що на повторенні слова “тишина” переходить у речитативні репліки, створюють підкреслено спокійне поступове завмиряюче у звучанні закінчення романсу [5, 59].

Наступні солоспіви Барвінського написані приблизно через 10 років – на початку 1920 років – і майже всі одночасно. Це “Ой поля, ви, поля”, “Пісня пісень”, “Ой люлі, люлі”, “У мене був коханий рідний край”, “Ой сумна, сумна темна ніченька”, “Щаслива будь”. Останній романс що не віднайдений. Ці романси часто і з успіхом виконувалися. Солоспів “Ой сумна, сумна темна ніченька” є найкращим зразком взаємопроникнення індивідуальних характерних рис глибоко ліричного стилю композитора і особливостей фольклорних музичних джерел. Народний текст, що спирається на паралелі смутку темної ночі і самотнього серця дівчини-сироти, одержав музичне втілення у виражаюче-задушевному і разом з тим на диво простому образі. Пісня є узагальненням найістотніших рис української народної лірики і не копіює жодного зразка ні щодо мелодії, ні щодо акомпанементу. Зокрема, це зумовлено поєднанням двох жанрів у національній культурі – пісні та романсу.

Мелодична лінія органічно пов’язується з текстом. Вона починається речитативною реплікою на секундованому русі, що є, проте, першою ланкою безперервного співучого, розгортання. Вже цей мотив (на слова “Ой сумна, сумна темна ніченька”) розширюється форшлагом до терції і проводиться секвентно: таким чином, поєднується ознаки народної говірки й романсованості. І далі поступеновий та спадний рух мелодії притаманний обом жанрам. Драматургія, структурна пісні свідчать про велику майстерність композитора в будівництві чітких і динамічних форм. Наскрізність поєднується тут з тричастинністю. Серединний епізод є розробковим, в контрастному мажорі; разом з тим

він являється другим етапом у драматургічному наростанні до найвищої точки в закінченні пісні. Від її першого до останнього розділу проходить піднесення теситури голосу по секундах від “фа” до “ля-бемоль” другої октави.

Акомпанемент доповнює мелодію акордово-гармонічно або підголосково. М'якість і витонченість фактури створюється при цьому диференціацією голосів: гармонічні співзвуччя виникають лише як наслідок їх поєднання. У вступі мелодія роздвоюється на підголосок, супроводжуючись плинним терцовим рухом. У супроводі пісні акорди виступають не на першу, а на другу, середню, частину тридольного тексту, внаслідок чого виникає м'яка синкопа; тільки бас падає на початку арпеджовану квінту. Всі засоби музичного виразу розкривають красу і безвихідний смуток поезії [5, 61].

Три солоспіву – “Ой поля, ви, поля”, “Пісня пісень” та “Ой люлі, люлі” – Барвінський створив для оперної співачки Олександри Любич-Парахоняк, яка, виступаючи також на концертній естраді, зверталася до композитора з проханням збагатити її репертуар новими українськими піснями. З нею та із скрипалем Е. Перфецьким Василь Барвінський влаштував цікаві виступи у Львові та інших західноукраїнських містах.

Широкий діапазон вокальної лірики композитора, неповторність кожного з його втілень різноманітних текстів яскраво проявляється у солоспіву “Ой поля, ви, поля” на слова О. Кониського цілком відмінного від попередніх. Драматичний і трагічний зміст вірша про залиті кров'ю та слізьми землі і ріки України зумовив застосування інших засобів, ніж у любовно-ліричних, хоч і повнених смутку, романсах. Голос проводить цілком контрастний образ – це широка розповідь на фоні фортепіанного арпеджіо. Особливістю будови даного романсу є поєднання строфічності з наскрізністю, яке часто застосовує композитор. Таким способом створюється єдина цілеспрямована лінія розвитку. Неухильне зростання напруження досягається піднесенням секвентних ланок у вокальній партії на фоні безперервних тріольних акордів у фортепіано до вищої точки, наприкінці другої строфи.

Коли як вступ і заставка до другої строфи є дуже образною, хоч і здійснюється іншими музичними засобами. Голос закінчує співучою розповіддю у вільному ритмі, впливаючись у кінцеве арпеджіо фортепіано після слів “то з народних із слів береги розійшлись”.

Зовсім іншим є чудовий романс на слова Т. Шевченка “Ой люлі, люлі, моя дитино”.

Композитор визначав його як колискова, він є, по суті, драматичною поемою про долю жінки і сироти-дитини. Барвінський застосував тут нові засоби, які не повторюють ні власні, ні чужі зразки в цьому жанрі. Тут прослідковуються деякі риси імпресіонізму: це і утворення цілості з багатьох епізодів, і сольні імпровізаційні каденції фортепіано, що передають образи природи – та віддалене рокопіння грому, то чарівно-ніжне шелестіння вітру (“іди ти в гай”), і протиставлення контрастних регістрів. В. Барвінський виявив тут віртуозну майстерність у творенні магічної краси звуку, що йде від глибокого засвоєння і переосмислення досягнень імпресіоністів [1, 2]. Іншою була друга колискова Барвінського, написана майже в той самий час (на копії рукопису стоїть дата “18.05.1923”). Присвячена власним дітям, ця “Коліскова” (вона ще називається за початковими словами вірша Г. Чупринки “Як любовно невимовна”), теж була написана для О. Любич-Парахоняк.

Ближча до романсу, ніж до народних колискових, вона разом з тим має вловимі характерні звороти українських пісень. Барвінський звернув увагу на інший аспект образу, створивши відмінний від попередніх солоспівів.

Істотною у романсі є роль гармонічного фактору, виключно колоризуюча, що створює нескінченне нюансування в рамках суцільного, підкреслено мажорного, спокійного-безтурботного образу. Навіть мерехтіння зірок у закінченні (єдиний зображальний момент “Коліскової”) передається зміною забарвлення домінантового септакорду, на який накладається октавний хід у високому регістрі. При такій увазі до колориту дуже важливим є злиття в нерозривне ціле вокальної і фортепіанної партій, що, взаємодопомагаючи, створюють враження єдності у змінності, краси ясного мелодичного образу і водночас його мерехтіння, переливчастості [5, 63].

Ще один аспект вокальної лірики – любовна тема – знайшов у Барвінського своє втілення у “Пісні пісень” на слова В. Маслова-Стокіза. Схвильоване чекання і зустріч закоханих передано в такій ясній, гармонійній, ніжній музиці, що цей романс можна віднести до виняткових у ХХ ст. втілень чистої лірики.

Увесь твір збудовано на переливах пасажів, трелей, арпеджіо, в які органічно вплітається вокальна партія. Композитору мало було тут звичайного ансамблю голосу і фортепіано, і він додав до них ще скрипку. Звідси безперервність пісенних переходів. Наскрізна побудова твору включає власне романсовий епізод, проте він

впливає з попереднього інтонаційного розвитку і крім того, поєднаний з ніжно-мелодійними розспівами скрипки, які виникли ще у вступі.

Найбільш близьким до традиційного романсу у Барвінського є солоспів на вірш Г. Гейне “У мене був коханий рідний край”. Цей текст дістав чимало інтерпретацій у музиці XIX ст.; уже на початку XX ст. його використав Д. Січинський. Своєрідність трактування цього вірша Барвінським полягає насамперед у гармонічній мові. В подібному плані, тільки простіше (за формою і розвитком), були написані в роки заслання два солоспіви на слова Лесі Українки – “Надія” і “Знов весна”. Обидва твори мають хорові варіанти. Окреме місце в жанрі вокальної лірики Барвінського займає пісня “Львову” на слова М. Рильського для тенора у супроводі фортепіано. Знаменно, що цей твір, присвячений до дня виборів до Верховної Ради УРСР 24 березня 1940 року, теж витриманий у ліричному ракурсі. Проте композитор знайшов тут своєрідну форму і музичний образ, які поєднують риси народної пісенності, зокрема гуцульської, з масовою.

Поезії Івана Франка постійно стимулюють композиторів до творчих пошуків, надихають на нове прочитання творів. Як пише М. Загайкевич, вони “настільки щедрі емоційними нюансами, що дають можливість багаторазового тексту відповідно до індивідуального сприйняття його композитором” [2, 124].

В. Барвінський звернувся до поезії І. Франка двічі, створивши своєрідний міні-цикл – вокальний дитих.

Першою його частиною стала музична інтерпретація поетичної перлини з циклу “Нічні думи” (зі збірки “З вершин і низин”), яка починається словами: “Місяцю князю! Нічною темною тихо пливеш ти стежкою таємною...” (У Франка вірш становить частину циклу і назви немає). Другу частину створено на текст сонета “Благословенна ти між нами” зі збірки “Semper tiro”, (У Барвінського “благословенна будь між поміж женами”). Дитих належить до найвищих досягнень В. Барвінського у вокальній ліриці і творчості взагалі.

Відомо, що камерно-вокальна музика є однією з найбільш органічних сфер вияву артистичної індивідуальності цього композитора, як і камерно-інструментальна, особливо ж фортепіанна. Таке спрямування творчості пояснюється, насамперед, виконавською діяльністю В. Барвінського. Він був блискучим піаністом-солістом, ансамблістом та акомпаніатором. Підвищена увага до жанрів камерної музики зумовлена також особливістю

його натури. “Якщо С. Людкевич, – пише С. Павлишин, – працював насамперед у близьких собі сферах вокально-симфонічної і оркестрової музики, витончений лірик Барвінський найкраще висловив себе у камерному жанрі і фактично створив новітні основи української музики у цій ділянці” [7, 6].

Працюючи в галузі вокальної мініатюри (солоспіву, твору для голосу з інструментальним супроводом), композитор звертався до ліричної тематики. Водночас прагнув до розширення структурних рамок солоспіву, до його симфонізації. Особливо яскраво це виявляється у творах на слова І. Франка.

Дитих було написано у 1923 р. для голосу з фортепіано, а через 10 років було зроблено оркестровий варіант супроводу. Перше виконання відбулося 28 травня 1933 р. в концерті з нагоди відкриття надгробного пам’ятника поетові. До вірша І. Франка з циклу “Нічні думи” українські композитори вже зверталися. М. Лисенко написав свій відомий солоспів “Місяцю-князю”.

І в Лисенка, і в Барвінського відчувається зв’язок із традиціями української пісенності. Це простежується у музичній мові, яка насичена характерними зворотами фольклорного походження, типі розвитку тематизму (куплетно-варіаційний). Обидва композитори дали своїм солоспівам підзаголовки “ноктюрн”. У цьому виявляється орієнтація на традиції романтизму (відомо, що такий жанр сформувався та здобув поширення в інструментальній музиці романтиків).

Фактура у солоспіві Барвінського є надзвичайно розвинутою, виявляючи навіть у фортепіанному варіанті, свою “оркестровість”. Вона багатотембровою, багатотембровою, широка за діапазоном, охоплює всі регістри фортепіано. У другому солоспіві на слова Франка “Сонет” (із збірки “Semper tiro”) панує зовсім інша атмосфера.

Музичне втілення поезії адекватне її піднесеному характерові. Барвінський інтерпретує сонет “Благословенна будь” у характері оди, створює романтично-піднесений гімн пісні. Це класичний, яскравий приклад дифірамічної лірики (П. Чайковський “День ли царит”), (С. Рахманінова “Весенние воды”).

Форма солоспіву – наскрізна (57 тактів), музика ллється одним потоком. У мелодиці переважають побудови широкого дихання; кантіленність, як це типово для Барвінського, поєднується з декламаційністю. Членування на розділи відбувається у вокальній партії, в інструментальній цезур нема. Провідну роль у розкритті образного змісту поезії та творенні форм

ОСОБЛИВОСТІ МЕТОДИКИ НАВЧАННЯ ТА ЗМІСТУ ОСВІТИ З ІНФОРМАТИКИ ДЛЯ УЧНІВ ПОЧАТКОВИХ КЛАСІВ З ПОРУШЕННЯМ ЗОРУ

знову відіграє інструментальна партія, хоча, на відміну від першого солоспіву, вона витримана в одному типі фактури (арпеджійовані фігурації за звуками тризвуків різної будови).

“Ідея вірша, – як пише С. Павлишин, – розкривається на одному музичному подиху”, втілюючи водночас велике захоплення, душевне піднесення і великий спокій” [5; 55, 56].

Особливості інтерпретації поезії І. Франка, прагнення на основі його ліричних віршів створити розгорнені симфонізовані форми камерно-вокальної музики, які мало відповідають термінові “вокальна мініатюра”, спростовують про найвищі мистецькі досягнення В. Барвінського в амплуа “лірика-мініатюра”. Не лише в камерно-інструментальній, як зазначає С. Павлишин, а й у вокальній музиці В. Барвінський мав у собі “предиспозиції новатора” і це виявляється не лише у сфері колористики та метроритміки. Зосередитися виключно на композиції, плідно працювати в напрямку оновлення жанрових форм, українського музичного мистецтва композиторів перешкоджала багатопрофільна діяльність – піаніста, диригента, музикознавця, організатора

музичного життя. Згодом до цього додалися трагічні обставини життя, які не дозволили повно розкритися його яскравому композиторському талантові [7]. Однак оригінальні твори В. Барвінського для голосу з інструментальним супроводом (фортепіанним чи оркестровим) по праву можна назвати новаторським внеском у жанр українського солоспіву.

1. Бабинець Н. Риси імпресіонізму у вокальній творчості В. Барвінського – Реферат (рукопис). Львів – 2008.

2. Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяра. – К.: Музична Україна, 1986.

3. Коберинко Н. Його талант – для України та світу // Собор Дрогобицький. – 2005. – Квітень.

4. Мазепа Л. Трагічна доля митця. – Музика №5, 1988. – К.: Музична Україна. – С. 24–26.

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

6. Павлишин С. Василь Барвінський і українська музична культура // Василь Барвінський і українська музична культура. Статті та матеріали / Упор. О. Смоляк. – Тернопіль. – 1998.

7. Музыкальная энциклопедия. – Москва: Советская энциклопедия. – 1973. – Т. I. – С. 325.

Стаття надійшла до редакції 18.02..2009

УДК 372.4, 372.8, 373.3, 376.352

Катерина Косова, асистент кафедри прикладної математики
Таврійського національного університету
імені В.І. Вернадського,
м. Сімферополь

ОСОБЛИВОСТІ МЕТОДИКИ НАВЧАННЯ ТА ЗМІСТУ ОСВІТИ З ІНФОРМАТИКИ ДЛЯ УЧНІВ ПОЧАТКОВИХ КЛАСІВ З ПОРУШЕННЯМ ЗОРУ

У статті розглядається проблема навчання інформаційним технологіям молодших школярів, які мають зорові патології. Обґрунтовується актуальність проблеми й пропонується новий методичний підхід до викладання предмета “Основи інформатики і комп’ютерної техніки для учнів початкових класів з порушенням зору”.

Ключові слова: методика навчання, інформатика, початкові класи, порушення зору.

Постановка проблеми. Сьогодні прогресивне суспільство розподілене на два протидіючі табори за критерієм впливу комп’ютерної техніки на виховання, розвиток, психічне й фізичне здоров’я дітей. Парадоксально, але аргументи, що приводяться групою прихильників і групою супротивників раннього навчання інформаційним технологіям, не суперечать один одному. Дійсно, безконтрольне

використання комп’ютера, як то тривалий час роботи за монітором або захоплення комп’ютерними іграми антигуманного характеру здатні завдати непоправної шкоди. З іншого боку, комп’ютер є провідником між дитиною і навколишнім світом. Цей унікальний технічний засіб має невичерпні можливості, його використання у практичній діяльності і навчанні підвищує рівень якості освіти на нову сходинку.