

Міністерство освіти і науки України

ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

Навчально-науковий інститут мистецтв

Кафедра методики музичного виховання та диригування

**«Виконавсько-педагогічні принципи  
Фридерика Шопена і Василя Барвінського:  
компаративний ракурс»**

**Магістерська робота**

на здобуття  
освітнього рівня  
«магістр» за спеціальністю  
«Музичне мистецтво»  
(«Музична педагогіка і виховання»)  
студентки денної  
форми навчання

**Бачинської Юлії Віталіївни**

Науковий керівник:  
кандидат мистецтвознавства, доцент

**Новосядла Ірина Степанівна**

Івано-Франківськ

2018 р.

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ЛЬВІВСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ГАЛИЧИНИ (КІНЕЦЬ ХІХ – І ПОЛОВИНА ХХ СТ.) .....	7
1.1. Становлення фортепіанної освіти на Галичині в кінці ХІХ – І половині ХХ ст.....	7
1.2. Вплив Ф. Шопена і В. Барвінського на формування і розвиток піаністичних традицій.....	23
РОЗДІЛ II. ПЕДАГОГІЧНІ ЗАСАДИ ТА ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЮ Ф. ШОПЕНА .....	36
2.1. Педагогічні принципи Ф. Шопена та стильова специфіка його творів.....	36
2.2. Виконавські труднощі у фортепіанних творах Ф. Шопена.....	44
РОЗДІЛ III. МЕТОДИКА В. БАРВІНСЬКОГО ТА ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЙОГО ТВОРІВ.....	54
3.1. Методичні засади В. Барвінського.....	54
3.2. Фортепіанні твори В. Барвінського: стильові особливості та виконавські проблеми.....	70
ВИСНОВКИ.....	79
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ.....	84
ДОДАТКИ.....	90

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Польська та українська музичні культури протягом всієї історії обох народів мали незліченну кількість прикладів взаємодії, взаємовпливу і спадкоємності. Історичні обставини зумовили вплив польського музичного мистецтва на розвиток фортепіанного виконавства та освіти в Україні, насамперед у Галичині.

Проблематику українсько-польських культурних взаємин у широкому мистецькому контексті з огляду на виконавсько-педагогічні системи у сфері піанізму висвітлюють у своїх монографіях та публікаціях І. Белза, Л. Мазепа, Л. Кияновська, Н. Кашкадамова, О. Рапіта, Р. Сулім, Х. Чаплін та ін. Роль польських піаністів у формуванні виконавської та педагогічної фортепіанної традиції західноукраїнського регіону висвітлена у дослідженнях Т. Старух, Т. Куржевої, Є. Скрабовського, А. Хлодковського та ін. У цих наукових розвідках виявлено різні аспекти взаємовпливів польської та української традицій фортепіанного мистецтва в період, що характеризується особливою багатогранністю і множинністю форм вияву (перша половина ХХ століття).

Свою увагу музикознавці зосереджують, в основному, на порівняльній характеристиці творчості двох визначних митців, які уособлюють собою польську та українську національну культуру – Ф. Шопена та М. Лисенка. Безперечно, фортепіанна спадщина геніального поляка зіграла велику роль у формуванні художньо-естетичних принципів видатного українського музиканта, а також у його професійному становленні як композитора, піаніста і педагога. Однак, вважаємо доцільним провести паралель між творчістю Ф. Шопена та іншим українським композитором, заслуга котрого у формуванні національної музичної культури є не менш значимою. Йдеться про Василя Барвінського – композитора, піаніста, педагога, музичного критика, активного музично-громадського діяча. У численних дослідженнях наголошується на його визначній ролі у формуванні музичної культури Галичини I половини ХХ ст. Це незаперечний факт, але, на нашу думку, масштаби величі творчої постаті цього митця виходять далеко за межі Західної України. І вся його творчість і

плідна праця заслуговують на те, щоб музика цього композитора зайняла таке ж місце в серці кожного українця, як музика Ф. Шопена займає у серцях поляків.

Навіть поверхневий огляд фортепіанної творчості обох митців вказує на наявність багатьох спільних ознак – обидва не виходять за рамки камерних жанрів, що відповідає їх витонченій, делікатній натурі; незвичайна сила душевного та емоційного піднесення знайшла вираження у фортепіанному концерті; ними переосмислено жанр прелюдії на романтичній основі; це нові для їх часу гармонії, насиченість і розмаїття фортепіанної фактури тощо. Окрім того, обидва були чудовими педагогами, котрі сформували власні виконавсько-методичні принципи. Педагогічні засади обох митців продовжували їхні учні та послідовники, тож можемо говорити про спадкоємність традицій, котрі стали визначальними для зародження й розвитку львівської фортепіанної школи.

Потреба у визначенні спільної ролі обох композиторів у формуванні піаністичних традицій на Галичині в кінці XIX – I половині XX ст., проведенні порівняльного аналізу їх виконавсько-педагогічних принципів зумовили вибір теми магістерської роботи «**Виконавсько-педагогічні принципи Фридерика Шопена та Василя Барвінського: компаративний ракурс**» .

**Об’єкт дослідження:** фортепіанне мистецтво II половини XIX – I половини XX ст.

**Предмет дослідження:** порівняльна характеристика виконавсько-педагогічних принципів Фридерика Шопена та Василя Барвінського.

**Мета** – на основі порівняльного аналізу методичних засад митців та характеристики жанрово-стильових особливостей творчості дослідити ознаки спадкоємності у виконавсько-педагогічних принципах Фридерика Шопена та Василя Барвінського.

Поставлена мета зумовила наступні **завдання:**

1) вивчити засади формування львівської фортепіанної школи в руслі тенденцій розвитку музичної культури Галичини кінця XIX – I половини XX ст..;

2) визначити вплив Ф. Шопена та В. Барвінського на формування та розвиток львівської фортепіанної школи;

3) окреслити виконавсько-педагогічні принципи Ф. Шопена та В. Барвінського і здійснити їх порівняльний аналіз;

4) розглянути стильові та жанрові особливості фортепіанних творів обох композиторів;

5) проаналізувати труднощі в інтерпретації їх творів.

**Методологічну базу** магістерської роботи забезпечує комплексне застосування *теоретичних* – аналіз, систематизація, класифікація, узагальнення – для вивчення музикознавчої, педагогічної, навчально-методичної літератури; *історико-порівняльний, описовий і функціональний* – для інформативної насиченості аналітичних висновків; *дидактичний* – для окреслення значення фортепіанних творів Ф. Шопена та В. Барвінського в музично-виконавському розвитку піаністів – та *емпіричних методів дослідження* – інтерв'ю, спостереження.

**Теоретичною базою** дослідження є праці українських та зарубіжних дослідників та музикознавців: з історії музичної культури Галичини (Ю. Булки [8], Л. і Т. Мазепи [39], Л. Кияновської [30], М. Черепанина [57] тощо), історії фортепіанного мистецтва (А. Алексєєва [1], Н. Кашкадамової [22,23,24,25,26], А. Корто [34], С. Фейнберга [56] та ін.); проблем фортепіанного виконавства (Н. Голубовської [14], А. Гольденвейзера [15], Й. Гофмана [18], Є. Лібермана [37], Я. Мільштейна [43] та ін.); фортепіанної педагогіки та методики (Г. Нейгауза [44], С. Савшинського [51], А. Щапова [60], Р. Савицького [50]); стильових особливостей піанізму Ф. Шопена та В. Барвінського (І. Белзи [3,4,5], Г. Блажкевич [6], В. Горностаєвої [17], Я. Івашкевича [21], К. Ігумнова [20], Н. Кашкадамової [27,28], С. Садової [52,53], N. Jeremy [62], J. Methuen-Campbell [64] та ін.).

**Матеріалами дослідження** послуговували фортепіанні твори Ф. Шопена та В. Барвінського.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення та результати дослідження були висвітлені у доповідях на студентській (березень 2018 р.), Всеукраїнській (грудень 2018 р.) та Міжнародній (листопад 2018 р.) науково-практичних конференціях, тези виступів та статті надруковано у збірках «Еврика ХІХ», «Художня культура і мистецька освіта: традиція та сучасність», «Ювілейна палітра: до пам'ятних дат українських композиторів».

**Наукова новизна** полягає у дослідженні спадкоємних зв'язків між творчістю Ф. Шопена і В. Барвінського та проведеному порівняльному аналізу виконавсько-педагогічних принципів обох митців.

**Практичне значення.** Матеріал даної роботи може бути використаний в музичних навчальних закладах в класі фортепіано, а також в лекційних та практичних курсах з історії фортепіанного мистецтва, музичної педагогіки та методики фортепіанного навчання.

**Структура роботи.** Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури (65 позицій) та додатків. Загальний обсяг роботи – 111 сторінок, основного тексту – 82 сторінки.

# **РОЗДІЛ І. ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ЛЬВІВСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ГАЛИЧИНИ (КІНЕЦЬ ХІХ – І ПОЛОВИНА ХХ СТ.).**

## **1.1. Становлення фортепіанної освіти на Галичині в кінці ХІХ–І половині ХХ ст.**

Історія Галицької фортепіанної освіти подібна до історії Галичини в цілому: багатонаціональна, поділена війнами на окремі відтинки, пошматована еміграціями, а все ж повна яскравих особистостей. Дослідження фортепіанного виконавства на Галичині розпочалося не так давно – ще від часів Незалежності. В цей час почало формуватися поняття «українська фортепіанна культура», «українські фортепіанні школи» та подібні. За таких обставин постало питання про міру самостійності цього мистецтва та впливи на фортепіанну освіту на Галичині інших фортепіанних шкіл, яка має в собі наскрізну лінію розвитку, що примушує задуматися про єдність не тільки географічну, але й суттєву, про існування певних констант на еволюційному шляху. Вивчення взаємодії різних культур прояснює самий історичний процес їхнього формування, а водночас, дозволяє зрозуміти корінні риси української ментальності, що проявляються у мистецтві незалежно від впливів і визначають його національну своєрідність.

Фортепіано стало поширюватися в Галичині на початку ХІХ століття. Інструменти з'явилися в салонах магнатів і служили для музикування та навчання шляхетської молоді. Це були, переважно, польські та австрійські доми. Серед українського населення Галичини в цей час ще не сформувався соціальний шар світської інтелігенції, яка б потребувала фортепіанної музики і розвивала її. Свідому, мислячу частину українського суспільства складало духовенство, яке здебільшого підтримувало розвиток вокальної, особливо ж хорової музики. Ті магнатські двори, що виявляли зацікавленість до фортепіанної музики і придбавали ці інструменти, орієнтувалися переважно на західноєвропейську культуру, отже схильні були запрошувати також і

чужинських музикантів. Тож зустрічаємо серед музикантів Галичини досить відомі європейські імена: Й. Ф. Кірнбергера – учня великого Й. С. Баха; Йогана Медерича Галлюса – піаніста й композитора початку ХІХ ст.; сина геніального австрійського композитора В. А. Моцарта – Франца Ксавера, що прибув до Львова з Відня; та інших.

Діяльність багатьох непересічних австрійських музикантів-піаністів у Львові першої половини ХІХ ст. створила підґрунтя для систематичного розвитку фортепіанної культури, виховала потребу фортепіанного музикування і концертування.

На переломі ХІХ–ХХ століть у Галичині, зокрема у Львові, фортепіанне мистецтво знаходилося на досить високому рівні. В ньому існували міцні професійні засади, які були пов'язані, насамперед, з діяльністю польського педагога-піаніста, учня Ф. Шопена, Кароля Мікулі (1821–1897), котрий з 1858 по 1887 роки очолював Галицьке музичне товариство і був директором заснованої при цьому товаристві консерваторії.

Праця Мікулі у Львові була різнобічною і дуже інтенсивною. Він спрямував усі зусилля на те, щоб налагодити в ній дійсно європейський професійний рівень навчання, що дозволило музикантові витворити передусім потрібний для плідного розвитку мистецтва культурний ґрунт у Львові і прищепити галицькій інтелігенції добрі музичні смаки та розуміння серйозної фортепіанної музики.

Чимало видатних музикантів, що виховалися у класі Мікулі, значно переросли як побутовий, так і середній професійний рівень музикування. Відзначимо піаністів-віртуозів європейського класу: Людвіка Марека, Мавріція Розенталя, Рауля Кочальського; композиторів Д. Січинського і М. Солтиса, а також групу майбутніх викладачів Львівської консерваторії. Завершивши навчання у львівського професора, ці молоді музиканти переважно їхали до Західної Європи, де за прийнятим звичаєм продовжували своє вдосконалення у знаменитих школах. Їхня підготовка завжди оцінювалася високо і в подальші роки вони з гордістю називали себе учнями Кароля Мікулі.



Один з колишніх учнів Мікулі – Людвік Марек (1837-1893) після стажування у Ліста став активним пропагандистом лістівської методики. Марек відкрив у Львові на початку 1870-х рр. власну музичну школу і підкреслював, що навчання в ній базується на «новій, ефективній» системі Ліста. Блискуча віртуозність виявилася більш привабливою, ніж стримана шопенівська манера, і для іншого учня Мікулі – М. Розенталя. Ці обидва музиканти примкнули до гілки салонного виконавства.

Осередком збереження й розвитку традицій К. Мікулі у Львові довгий час все ще залишалася консерваторія Галицького музичного товариства, де справу педагога продовжили його учні, зокрема Р. Шварц, В. Вшелячинський, С. Нев'ядомський та Ф. Нойгаузер. У зв'язку зі станом здоров'я К. Мікулі змушений був відмовитись від керівництва консерваторії, але не покинув педагогічної справи. У 1888 р. він разом із дружиною заснував приватну музичну школу, яка стала першим навчальним закладом для майбутніх видатних українських музикантів, серед яких, зокрема, і В. Барвінський.

У 90-р. р. XIX століття у фортепіанному мистецтві Львова, формуванні виконавських і освітніх засад виразно простежувалось взаємоіснування двох піаністичних шкіл – «шопенівської», де домінуючим були педагогічні та виконавські принципи видатного музиканта, та школи Т. Лешетицького, яка представляла модернові, властиві тому часу, вчення. З кінця XIX ст. в Галичині вплив модної і дійової у той час школи Лешетицького посилюється. Одним з перших її представників у Львові був Генрик Мельцер-Щавинський (1869–1928), який викладав тут від 1897 до 1914 року спершу як професор консерваторії Галицького музичного товариства, потім – як доїжджаючий артистичний директор музичної школи Г. Оттавової. Мельцеру притаманний був рефлексійний, поважний характер гри, увага до стилю і форми твору [26]. Серед найвидатніших учнів Мельцера у Львові – піаністка Г. Оттавова, композитор і фортепіанний педагог С. Барбаг, майбутній піаніст світової слави М. Горшовський. Відданою послідовницею Мельцера стала Гелена Оттавова (1874-1948), яка протягом 1902–1914рр. провадила під його

творчим керівництвом музичну школу і укомплектувала весь педагогічний колектив з однодумців – учнів Мельцера. Оттавова стала професором вищого і концертного курсів у Львівській консерваторії Польського музичного товариства, де випустила багатьох учнів, серед яких – Едвард Штайнбергер, майбутній професор тієї ж консерваторії [65].

Г. Мельцер започаткував практику безпосередніх зв'язків між львівськими музично-освітніми закладами та Віднем. Її продовжили на початку ХХ століття Є. Лялевич та І. Фрідман – також представники школи Лешетицького. Єжи Лялевич (1876-1951) регулярно приїжджав до Львова і був керівником музичних шкіл від 1905 до 1921 р.. У нього вчилися багато львівських музикантів, такі як: В. Божейко, Л. Мюнцер, Г. Левицька, що стали пізніше концертуючими піаністами або композиторами (наприклад: С. Туркевич, А. Рудницький). Ігнац Фрідман (1882-1948), блискучий і темпераментний віртуоз, доїжджав з Відня до Львова у 1907-1908 р р. і навчав фортепіанної гри у Вищій школі Яніни Іллясевич. З числа учнів Лешетицького вийшло також чимало львівських фортепіанних педагогів, серед яких варто назвати хоча б Чеслава Марка та Марію Солтис. Завдяки діяльності всіх цих музикантів на початку ХХ ст. у Львові один за одним виникало багато музично-освітніх закладів, в яких викладали гру на фортепіано піаністи різноманітної стильової спрямованості і різної методики. Вони збагатили фортепіанну культуру Львова розмаїттям стильових тенденцій, але діяльність жодного з них не була настільки тривалою і систематичною, щоб стати визначальною для подальшого розвитку львівської піаністики.

Найбільш відчутний та істотний вплив на розвиток фортепіанного виконавства у Львові на початку ХХ ст. справив Вілем Курц (1872-1945), який 1898 року приїхав з Чехії на запрошення Галицького музичного товариства і став провідним професором фортепіано у консерваторії. Це була видатна особистість у сфері фортепіанної педагогіки з власними засадами, відповідними до актуальних ідей часу. В молоді роки В. Курц немало поїздив з концертами Австро-Угорщиною, виконуючи твори композиторів – класиків. У Львові Курц

жив і працював понад 20 років (1898-1919), і цей час виявився дуже плідним як для львівської піаністики, так і для нього самого.

Саме з приходом Вілема Курца до Львівської консерваторії, дякуючи самовідданій праці, для професійного українського фортепіанного виконавства розпочалися роки становлення і розвитку.

Розпочинаючи педагогічну працю у Львові, В. Курц мав скромну практику приватних уроків на батьківщині. Проте, проблема фортепіанної педагогіки здавна його хвилювала. Ще студентом у Гольфельда він піддав сумніву деякі погляди свого вчителя на організацію граючого апарату піаніста, що обмежували можливості моторики. Курц шукав відповідь на складні питання методики, вивчаючи принципи своїх попередників, а найбільше школи Т. Лешетицького.

Вілем Курц виявив велику послідовність та наполегливість у налагодженні систематичної освіти піаністів, що дозволило йому відчутно підняти фаховий рівень випускників Львівської консерваторії. Він охопив всі рівні навчання – початковий, середній і вищий, та різні аспекти підготовки – концертний і педагогічний. На молодших курсах, починаючи від підготовчого, було істотно підвищено вимоги до грамотності у технічній роботі та при вивченні музичних творів. Курц ввів навіть групові заняття для початківців, де вчив їх чистого інтонування, основ музичної теорії та елементарної техніки гри на фортепіано. Було розроблено послідовність вправ і етюдів для виховання всіх найважливіших навичок фортепіанної гри на молодших і середніх курсах. Послідовний розвиток цих напрямних дозволив вивести учнів старших курсів на рівень концертного виконання, і професор став регулярно залучати їх до виступів перед публікою, що зразу ж відбилося у зростанні піаністичної впевненості та значних успіхах його вихованців. 1911 року з ініціативи Курца у Львівській консерваторії було введено після загальноприйнятих 8 років навчання ще курс концертного виконавства, яким він керував разом з відомим віртуозом Міхаелем Задорою. Велику увагу професор звертав також на підготованість учнів до майбутньої педагогічної діяльності. Він запровадив у

консерваторії лекції з фортепіанної педагогіки, в яких узагальнив досвід власної роботи.

Для розвитку Львівської фортепіанної школи важливими виявилися саме знахідки В. Курца у ділянці методики фортепіанного навчання. Курц надавав винятково великого значення доброму і правильному налагодженню граючого апарату піаніста: він зберіг і розвинув характерну для класичної педагогіки детальну роботу над розвитком п'ясті й пальців, а водночас надавав великого значення звільненню зап'ястя [26]. Курц писав: «елегантну та добре озвучену техніку не можна уявити собі без ... звільнення зап'ястя. Свобідне зап'ястя сприяє не лише легкості гри, але й рухам належної гнучкості, які мають великий вплив на якість звуковидобування» [48, с. 11].

Основний принцип Курца: будь-яка робота піаніста – це робота розуму, інтелекту. Дисципліна думки підчас праці за інструментом зумовлює дисципліну рухів, максимальну економію в роботі мускулатури.

В методиці Курца значно посилювався свідомий аналітичний підхід до роботи над твором. Вивчення фактури з метою точного розуміння її поліфонічної будови і фразувальної логіки кожного голосу приводило до формування найкращого і обов'язкового варіанту аплікатури, який записувався в нотному тексті. Аналітичний підхід клався також в основу роботи над педалізацією, що виключало механічність чи схематичність прийомів, а вело до дуже конкретного і детального їх відпрацювання. Охоплення цілості твору передбачало аналіз його форми, тонально-гармонічної структури і умовне виділення невеликих частин, що позначалися цифрами. Проте на старших курсах консерваторії професор надавав своїм учням вже значну свободу праці: система навчання була спрямована від конкретності й дисципліни на початковій стадії до самостійності та індивідуального становлення старшого учня.

Методика Курца справила великий вплив на розвиток фортепіанної педагогіки і виконавства в Галичині. Завдяки йому фортепіанна школа міцно закріпила своє коріння у виконавському мистецтві Галичини. Численні кадри

українських музикантів, що навчалися протягом багатьох років у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка – це нове покоління піаністів, вихованих в більшості на традиціях «курцової» школи. Засновник цієї школи, славетний чеський вчитель Вілем Курц зайняв почесне місце в історії українського фортепіанного мистецтва Галичини.

Від початку ХХ ст. в Галичині розпочинають діяльність перші українські піаністи-професіонали. Значним осередком фортепіанної освіти стала музична школа при українському дівочому інституті в Перемишлі. Тут 25 років викладала Ольга Окуневська (1875-1960), що вчилася свого часу у Віденській консерваторії та вдосконалювалася у М. Лисенка в Києві. Кращими ученицями О. Окуневської були В. Божейко та Н. Кміцикевич-Цибрівська. У збірних концертах-академіях багато виступала ще одна піаністка з Перемишля – Ольга Ціпановська (1866-1941), яка у 20-х рр. очолила український спеціальний навчальний заклад в Перемишлі – філію Вищого музичного інституту імені Лисенка.

Активною і талановитою концертуючою піаністкою була Софія Дністрянська (1885-1956) з Тернополя, діяльність якої проходила поза межами Галичини в осередках української діаспори – Відні і Празі, а також в Закарпатті. С. Дністрянська багато виступала в концертах, а згодом – у радіопередачах, виконуючи поряд із західноєвропейською класикою твори українських композиторів. С. Дністрянська багато займалася фортепіанною педагогікою. У 1916 р. вона відкрила у Відні власну музичну школу, де навчала фортепіанної гри українських дітей. З цього часу скрізь, де б вона не мешкала, Дністрянська знаходила можливість працювати як вчителька для розвитку української музичної культури [26]. Серед її учнів – О. Лагодинська, О. Марітчак, О. Сидорак, С. Левицька, М. Доскоч [42].

1903 року у Львові було створено Вищий музичний інститут для підготовки українських музикантів в Галичині. Ця важлива подія знаменувала перехід української музичної культури на фаховий шлях. Від самого початку і протягом усього його існування найбільше учнів навчалось і найбільше

вчителів викладало у Вищому музичному інституті імені Лисенка за спеціальністю «фортепіано». Система освіти в Інституті постійно зазнавала вдосконалення. Від 1910 р. термін навчання на фортепіанному відділі охоплював дев'ять років і був поділений на три курси – нижчий, середній та вищий. Для учнів, що досягай найбільших успіхів, у 20-х рр. з'явилася можливість навчання ще один рік на концертному курсі. Така сама структура фортепіанної освіти була прийнята перед Першою світовою війною і у Львівській консерваторії Галицького музичного товариства.

Від першого дня заснування у Вищому музичному інституті викладали фортепіано чотири вчительки: Олена Прокеш, Олена Ясеницька-Волошин, Марія Криницька та Дарія Шухевич-Старосольська. Всі вони, окрім О. Прокеш, пропрацювали у ВМІ, викладаючи на молодшому і середньому курсі, довгі роки і виховали значну кількість учнів.

Роль своєрідної централізуючої фігури у львівській фортепіанній культурі 20-30-х років відіграв Василь Барвінський (1888-1963), який зумів увібрати і органічно сплавити в одному стилі найцінніший спадок різноманітних львівських піаністичних традицій, а потім передати його багатьом музикантам наступних поколінь. Свої музично-естетичні переконання Барвінський утверджував різними способами: як концертуючий піаніст – у своїх виступах, як композитор – у своїх фортепіанних творах, як педагог – на уроках, як публіцист – у рецензіях та музично-критичних статтях.

Барвінський навчався у музичній школі Мікулі, потім закінчив консерваторію ГТМ у Курца і завершив свою музичну освіту в Празькій консерваторії у В. Новака та В. Гольфельда. Від 1915 р. він викладав у Музичному інституті імені Лисенка і більше 30 років стояв на чолі українського вищого музичного навчального закладу у Львові.

У своїй багатогранній діяльності В. Барвінський постійно намагався провести ідею взаємопроникнення професіонального та національного. Це великою мірою стосується організації концертного життя як у самому Львові, так і в провінційних містечках краю. Відома дослідниця історії

західноукраїнського фортепіанного мистецтва Н. Кашкадамова (колишня учениця В. Барвінського) пише: «Ідея фахового відношення до концертної справи пронизує всі публіцистичні виступи Василя Барвінського. Він намагався наблизити форми українського концертного життя в Галичині до західноєвропейських, організовував сам та підтримував у інших чисто музичні концертні програми» [23].

Викладацька діяльність В. Барвінського залишила помітний слід у фортепіанній культурі Львова. У нього навчалися десятки галицьких музикантів, з його класу вийшли концертуючі піаністи: Р. Савицький, Д. Гординська-Каранович, О. Криштальський. Методичні засади Барвінського знайшли свій розвиток у діяльності львівських фортепіанних педагогів з числа його учнів, зокрема, О. О. Процишин, Д. М. Герасимович, О. А. Попіль, В. М. Климкова, Р. О. Залужної, Д. І. Личковської.

20-30 роки – період найвищого розквіту піаністики у передвоєнному Львові. В цей час тут виступає сузір'я яскравих індивідуальностей: В. Божейко, Л. Мюнцер, Г. Левицька, Л. Колесса, Р. Савицький, Д. Гординська-Каранович. Більшість з них завершували освіту у Віденській академії музики, де зазнали впливу школи Еміля Зауера, що славився на початку століття як яскравий віртуоз – лістіанець. Навчання вели здебільшого його учні або піаністи, близькі за поглядами: П. Вайнгартен, Л. Терн, Е. д'Альбер, А. Кессісоглу. Критерієм фортепіанного виконання у Відні на цей час стала могутня техніка, яскрава емоційність, свобода і ефектність інтерпретації. Ці риси проникли і у львівську піаністичну школу.

У європейському виконавстві два десятиліття між світовими війнами позначені відчутною еволюцією від віртуозної ефектності до більш глибокого, серйозного, часто академічного виконання. Приклад цього дає передовсім розвиток стилю самого Е. Зауера – його більш строгі, академічні звукозаписи 30-х років. Галицькі піаністи не завжди встигали йти у ногу з цими змінами і часом «загрузали» на етапі віртуозництва. Проте у 30-х р. р. нові тенденції стають відчутні вже і у львівській піаністичній школі – як перебудовою

виконавської діяльності Л. Мюнцера, так появою піаністки нового «дослідницького» типу Г. Левицької.

Істотними характеристиками нового часу стало впровадження раніш нетипової для Львова форми концерту – сольного «речиталю» (від початку 20-х р р.) та нового українського фортепіанного репертуару (від початку 30-х р р.) Саме в ці роки більш виразними стають спільні риси Львівської фортепіанної школи, які виявляються на різних рівнях. Це не тільки стихійне сплетіння різноманітних згадуваних вже традицій у діяльності основної маси викладачів музики, але також і справжній синтез, що породжує нову якість у діяльності видатних музикантів. Зasadничо змінюється, зростає ранг галицьких піаністів: якщо раніше у Львів видатні фортепіанні педагоги приїздили з Австрії, Чехії, Німеччини, то тепер з'являються музиканти, які виїжджають для концертування зі Львова до більш розвинених європейських країн.

Піаністом європейського класу був Леопольд Мюнцер (1901–1943), активний період концертної і педагогічної роботи якого у Львові припадає на 30-ті р р. Мюнцер навчався у віденській Академії музики в класі С. Лялевича та завершив навчання у Е. Штоєрмана.

1928 року після завоювання почесного диплому на першому Конкурсі імені Шопена в Варшаві Мюнцер одержує професорський клас у львівській консерваторії Польського музичного товариства. З неймовірною енергією він поєднує педагогічну роботу, концерти і організаційну діяльність у Львові з тривалими гастрольними поїздками у різні країни Європи. Піаніст захоплюється творчістю композиторів ХХ ст. і поряд з циклами Бетховена, Шопена та інших композиторів-класиків широко пропагує музику Прокоф'єва, Онегера, Пуленка, Гіндеміта, Шимановського.

Незважаючи на всю відмінність і особливість його стилю, Мюнцер знайшов спільне з традиціями Львівської фортепіанної школи, одним із характерних виявів яких була особлива любов до музики Шопена та її тонка індивідуальна інтерпретація. Піаніст був уважним також і до новочасних тенденцій у галицькій піаністиці, зокрема підтримував постійні контакти з



українськими музикантами, вивчав зі своїми учнями твори українських композиторів – Ревуцького, Косенка, Барвінського та інших. Різнобічна музична діяльність Мюнцера стала яскравою сторінкою галицької фортепіанної культури.

Значний вклад в Галицьку музичну освіту також вклала Галя Левицька (1901-1949), яка розгорнула свою діяльність в основному на території Галичини. Шлях освіти Г. Левицька пройшла типово для свого часу: віденська Академія музики – клас Є. Лялевича, концертний курс П. Вайнгартена, концертний дебют у Відні 1922 року. У першому віденському концерті зразу ж виявилися важливі риси концертного стилю Г. Левицької: сольний вечір як основна форма виступу; великі фортепіанні твори або цикли як основа програми; прем'єра нового твору як її типовий елемент.

Після повернення на батьківщину 1926 року Г. Левицька у значній мірі переглянула погляди на фортепіанне виконавство, пристосовуючи його норми до своєї видатної та нестандартної індивідуальності. У цьому їй допомогло спілкування з Егоном Петрі, який у 1930-32 рр. проводив у Львові майстеркласи і поширював піаністичну систему Ф. Бузоні. В Левицькій ці новаторські принципи знайшли адекватне продовження. Їй був властивий чоловічий, лапідарний спосіб вислову, позбавлений зовнішньої бравури і театральної пози, ініціативна, вольова.

У 30-х роках Г. Левицька розгорнула активну концертну діяльність і одночасно викладала у Вищому музичному інституті. Вона мала великий концертний репертуар, що дозволило у сезоні 1936-37 провести тематичний цикл з п'яти концертів, у якому відобразилися найістотніші тенденції розвитку фортепіанної музики. Важливою галуззю діяльності Левицької було поширення української музики. Піаністка грала твори більшості українських композиторів, що писали для фортепіано: М. Лисенка, В. Барвінського, Н. Нижанківського,

М. Колесси, З. Лиська, Р. Сімовича, А. Рудницького, а також Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, В. Косенка, П. Козицького. Вона вміла розібратися у нових, ще не виконуваних творах, влучно розгадуючи задум і

стиль композитора та створюючи власну виконавську концепцію. Через це автори зверталися до піаністки з новими композиціями, і на її рахунку було чимало прем'єр.

Новаторська позиція Г. Левицької виявилася і в її педагогічній роботі, яку піаністка вела дуже методично, не допускаючи ніякої спонтанності. Г. Левицька прищеплювала своїм учням такі засади: розуміння піаністичної мети як просвітництва, пропаганди української музики; новий стиль – масштабний і простий, мужній, вольовий; пов'язаний з ним новий звуковий ідеал не співучого, а оркестрового звучання і відповідну організацію піаністичного апарату – із «зібраною» кистю і грою від плеча. Окреме питання, розробці якого Г. Левицька приділила велику увагу – це фортепіанна педалізація. У 1946–47 р. р. вона написала наукову розробку з цього питання, що й сьогодні викликає значне зацікавлення музикантів [26].

Свою належність і прихильність до школи В. Барвінського найбільш очевидно виявляли протягом всього творчого шляху Р. Савицький та Д. Гординська. Вони обоє були випускниками професора у Вищому музичному інституті імені Лисенка, де Савицький вчився чотири роки, а Гординська – всі одинадцять.

Роман Савицький (1907–1960) продовжував освіту у Празькій консерваторії. Барвінський скерував його до свого колишнього вчителя Курца, у якого молодий піаніст закінчив «школу майстрів». Методика Курца мала великий вплив на Савицького, – очевидно, у індивідуальностях вчителя і учня виявилось чимало пунктів дотичності. На якийсь час вона переважила школу Барвінського: Савицький захопився школенням техніки і, зокрема, пальцевої гри. Проте вся його подальша діяльність проникнута пістетом до першого вчителя – В. Барвінського.

Активна практика Р. Савицького в Галичині припадає на 30-ті рр. Це був завзятий і цілеспрямований вчитель фортепіано, ефективна педагогіка якого мала велике визнання серед українських музикантів. Р. Савицький також захопився інтерпретацією української музики. Найбільше уваги и любові він

віддавав творам Барвінського – виконував майже все, написане композитором для фортепіано соло і фортепіанних камерних ансамблів.

Після війни свою організаційну і педагогічну діяльність Р. Савицький провадив поза межами батьківщини. З цього періоду зберіглася його методична робота «Основні засади фортепіанної педагогіки», в якій підсумовано принципи школи Курца-Барвінського, великий власний педагогічний досвід і засвоєно деякі позитивні риси нової німецької та американської педагогіки. Методику Савицького характеризують раціональність та функціональність: головний акцент у ній робиться на розвиток мислення учня, головна мета – набуття техніки [50].

У роки Другої світової війни і перше повоєнне п'ятиліття (1939-1949) середовище львівських піаністів зазнало страшних і непоправних втрат, що привело на 50-ті р. р. до майже цілковитого оновлення кадрів фортепіанної школи і істотних змін у її орієнтації. Хоча початок десятиліття ще не відчував трагічного його закінчення.

1940 року, після приєднання Галичини до СРСР, у Львові було проведено повну реорганізацію системи музичної освіти на радянський взірець. Створена замість розформованих численних музичних навчальних закладів Львівська державна консерваторія імені М. Лисенка зібрала на своїй кафедрі кращих піаністів міста. Директором консерваторії став Василь Барвінський, деканом фортепіанного факультету – Роман Савицький, кафедрою фортепіано, до складу якої входило чотири професори та шість доцентів, завідував Леопольд Мюнцер. В навчальних планах з'явилася історія фортепіанного мистецтва, яку викладав Борис Кудрик. Об'єднання обіцяло перспективу плідної творчої співпраці досі розпорошених представників Львівської фортепіанної школи. Та діяльність цієї консерваторії тривала дуже коротко. З приходом німецьких військ консерваторію у Львові було закрито і вдалося отримати дозвіл тільки для професійної музичної школи – середнього навчального закладу.

Під час німецької окупації у Львові продовжували працювати багато українських піаністів, проте коло музикантів, належних до Львівської

фортепіанної школи, весь час звужувалося. Вже з кінця 30-х р. р. було повністю втрачено зв'язки з найвидатнішими піаністами львівського походження за кордоном – Любкою Колесою та Едвардом Штоєрманом. Ще одна хвиля музикантів була втрачена для Львова 1943 року – вони виїхали разом з відступом німецьких військ. Серед них були такі піаністи, як Р. Савицький та М. Байлова.

У 1944 році, коли державна консерваторія відновила свою роботу, на її фортепіанній кафедрі працювали такі львівські піаністи, як: В. Барвінський, Т. Шухевич та Т. Маєрський. З Тернополя перейшла на роботу до Львівської консерваторії Ірина Любчак-Крих, яка стала деканом факультету. Завідувачем кафедри був доцент, викладач з великим стажем і суворими методичними засадами Тарас Шухевич (1886-1951). З 1945 р. до кафедри приєдналася професор Г. Левицька. Однак зберегти традиції Львівської фортепіанної школи у цей час виявилось дуже трудно, фактично неможливо, тому що зразу ж після зайняття радянською армією Галичини органи НКВС та КППС розгорнули систематичну і ґрунтовну роботу для викорінення як польської, так і української національної ментальності та знищення галицької інтелігенції. До кінця 40-х р. р. львівська піаністика втратила ще двох своїх видатних представників: у 1947 р. за сфабрикованим звинуваченням заарештовано, засуджено і вислано до таборів суворого режиму Василя Барвінського; 1949 року за неясних обставин під час операції померла Галя Левицька.

Водночас «для укріплення Львівської консерваторії» до неї починають систематично прибувати піаністи – вихованці радянських навчальних закладів. У львівських педагогів завжди зберігалася академічна орієнтація на класичні норми, в яких увага звернена передовсім на детальне вивчення авторського тексту і педантичне школення піаністичної майстерності при певній стриманості вияву почуттів. Представниками радянської школи принесено було, при опорі на романтичний репертуар, віртуозну і художню свободу, відвагу, артистичність, що доходила інколи аж до грубуватої ефектності.

Протистояння двох традицій не було гострим, але посилювалося тоді, коли їх обстоювали фортепіанні педагоги середнього рівня – мало гнучкі, не здатні міняти звичні погляди і розуміти інакше, ніж власна, позицію. А у визначних музикантів близькість розуміння музики переважала над відмінністю шкіл. У В. Барвінського завершували освіту деякі студенти, які із-за життєвих обставин прибули у Львів зі сходу, – наприклад, Ніна Бурчуладзе, Нора Мейнгард та Іда Поляк. Вони знайшли прекрасний музикантський і людський контакт зі своїм вчителем.

Протягом десятиліття 1947–1957 рр. активну роль у львівській фортепіанній педагогіці відіграла Людмила Уманська (1917–1995), піаністка сформувалася у Київській та Московській консерваторіях. В 50-х рр. Л. Уманська віддавала свою головну увагу фортепіанній педагогіці. У Львівській консерваторії в неї було 19 випускників, серед яких особливо виділялися лауреати: Ірина Сіялова, Олег Криштальський, та Тетяна Лагола. «Вольова, енергійна і цілеспрямована в роботі з учнем, Л. Уманська безапеляційно втілювала свої основні напрями роботи в класі. Як представник московської школи вона не так звертала увагу на технічне виховання учня, як працювала над художніми творами. Вона придержувалася думки про можливість різкого завищення репертуару для перспективних учнів» [32,с.62].

1950 року через важку хворобу покинув роботу в консерваторії Тарас Шухевич. Завідування фортепіанною кафедрою прийняв професор О. Едельман. З цього часу у Львівській консерваторії, яка стала єдиним центром фортепіанної культури всієї Західної України і диктувала естетичні та методичні засади, явно переважала орієнтація на художні норми радянського фортепіанно-виконавського мистецтва. Безапеляційність, а інколи й агресивність, прибулих музикантів (в тому числі й кращих серед них) корінилася у міцно прищепленому переконанні про найкращу в світі російську радянську фортепіанну школу, трактовану як єдине однорідне ціле. Ці переконання одержали могутню підтримку завдяки активній гастрольній діяльності московських музикантів. Від 1949 року до Львова регулярно

приїздив з концертами один з найвидатніших піаністів сучасності – Святослав Ріхтер. Вплив його концертів був величезним. Геніальний, але досить індивідуальний, стиль Ріхтера на довгі роки став еталоном виконавського мистецтва. 1951 року до Львова з виступами і майстер класами прибув Генріх Нейгауз. Вражена та захоплена львівська музична молодь потягнулася після цього до Москви – навчатися у неповторного Вчителя піаністів, а його приклад і його влучні вислови стали єдиними діючими аргументами у фортепіанній педагогіці цілого Радянського Союзу.

Прищеплення нових дійових виконавських засад, без сумніву, було корисним для львівської піаністики, але він не був цілковито природним – незримо, але відчутно підкріплювався постійною адміністративною підтримкою, спрямованою завжди проти місцевої традиції. Адже не тільки було вирвано з культурного життя Львова і заслано у Мордовію В. Барвінського, але було знищено його твори, його ім'я було викреслено з усіх книжок, статей і бібліотечних каталогів. З публічного вжитку було виключено імена всіх українських музикантів, що опинилися за кордоном, в тому числі, Л. Колесси, Р. Савицького, Д. Гординської-Каранович. Більш того, взагалі не допускалася будь-яка згадка про довоєнний період розвитку піаністичного мистецтва в Галичині. Знищенню підлягало саме поняття Львівської фортепіанної школи, саме припущення про своєрідність її традицій. В той же час на стінах музичних навчальних закладів з'явилися портрети корифеїв московської консерваторії і їхні засади стали посилено студіювати у навчальних курсах методики та історії фортепіанного мистецтва. Були забуті принципи плюралізму й терпимості, необхідні для вільного розвитку художньої творчості, і як бачимо, процеси, що відбувалися у львівській фортепіанній культурі 50-х років ХХ століття були далеко не однозначними, але однозначного засудження вимагає тільки факт вмішування політики у розвиток мистецтва.

Розвиток фортепіанного мистецтва в кінці ХІХ – першій половині ХХ століття, відбувався не прямолінійно, а більш складно, діалектично. Він чуйно

реагує на змінні тенденції часу у загальноєвропейській історії мистецтва і не раз зазнає відчутних впливів приїжджих чужоземних музикантів. Сьогодні українська фортепіанна культура Львова виступає спадкоємницею традицій, напрацьованих музикантами різних національностей.

## **1.2. Вплив Ф. Шопена і В. Барвінського на формування і розвиток піаністичних традицій.**

Протягом всієї історії обох народів українська та польська музичні культури мали незліченну кількість прикладів взаємодії, взаємовпливу і спадкоємності. Заглянувши в минуле, можна побачити, що українсько-польські відносини в піаністичній сфері мали вагомий вплив на формування українського сольного і ансамблевого виконавства, педагогіки, гастрольної та конкурсної діяльності. Саме вплив польського композитора-піаніста Фридерика Шопена на весь наступний розвиток українського музичного мистецтва дуже великий і різносторонній. Він проявляється і в царині музичної мови, і в музичній формі, і в естетиці, але найбільший вплив він зробив у розвиток світового фортепіанного мистецтва, а особливо на становлення слов'янських фортепіанних шкіл.

Творчість Фридерика Шопена – це одна з вершин розвитку фортепіанної музики, її співуча романтична душа. Композитор зумів розкрити всі кращі властивості свого інструмента з рідкісним розумінням і тонкістю, а його музика на віки стала еталоном фортепіанності. Я. Мільштейн справедливо вказував: «все, що відбувалося в піанізмі після Шопена, так чи інакше – в формі тяжіння або відштовхування несе на собі печатку його піаністичних поглядів» [2]. Досягнутий ним синтез національного начала з високим рівнем сучасного професіоналізму став свого роду критерієм для композиторів національно-демократичних шкіл.

Твори Ф. Шопена почали звучати в Україні ще за життя композитора, про це свідчать аналізи небагатьох історичних документів. Однак тривалий час їх

опанування та сприйняття були досить повільними бо, у другій половині ХІХ ст. українська фортепіанна школа тільки формувалась. Єдиним джерелом поширення творів Ф. Шопена у перші половині ХІХ століття була концертна діяльність піаністів-гастролерів. Цей процес започаткували музиканти, які мали польське походження: відомий на той час піаніст і педагог Антон Герке, який народився в Україні, та російський піаніст-аматор Микола Кашевський. Уперше обидва концерти Ф. Шопена для фортепіано з оркестром українські слухачі почули у виконанні А. Герке під час його виступів в Одесі 1836 р. А через сім років М. Кашевський представив інші шопенівські опуси під час своїх гастролей у Києві та Одесі. Протягом 30–40-х років тільки один раз юна піаністка Юлія Грінберг виконала шопенівський етюд, який прозвучав серед багатьох інших віртуозних п'єс на її концерті у Харкові 1843 року. Інших прикладів виконання музики Ф. Шопена поки що не виявлено [55].

Виняткове значення у пропагуванні творчості Ф. Шопена в Україні також мали гастролі видатного угорського музиканта Ференца Ліста – яскравого представника нової фортепіанної школи, концерти якого відбувались 1847 року в дев'яти українських містах, таких як: Київ, Житомир, Немирів, Кременець, Львів, Чернівці, Одеса, Николаєв, Єлизаветград. Видатний піаніст відкрив українським слухачам романтичний світ шопенівської музики, яка вражала багатством і новизною образно-емоційного змісту, технічними труднощами і сприймалась як одне з найвищих досягнень нової фортепіанної техніки.

Найбільшого впливу шопенівської фортепіанної традиції на Україні зазнала Галичина, а саме Львів, який був колискою шопенівських традицій в Україні, бо тут жив і викладав один із кращих його учнів Кароль Мікулі (1821–1897).

У 1844 році Кароль Мікулі здійснив одну з своїх мрій і поїхав до Парижа, щоб покращити свою піаністичну техніку де брав уроки у самого Фридерика Шопена в 1844–1847 роках. У Парижі Мікулі також зустрівся з іншими представниками культурного життя, в тому числі Ференц Ліст і Джордж



Санд. У 1848 він повернувся до Чернівців, де став викладачем гри на фортепіано, а також був гастролюючим піаністом і виступав в таких містах як Бухарест, Ясси, Київ, Кишинів та Львів. У 1858 переїхав до Львова, де був призначений директором Галицького музичного товариства (ГМТ). Під час його керівництва (1858–1887) все більше і більше творів польських композиторів стали популярними серед Галицької музичної спільноти. У класі К. Мікулі панував культ Шопена, всім учням він передавав свою безмежну любов до свого вчителя.

Кароль Мікулі був одним із найбільш заслужених людей для польської музичної культури. Завдяки його педагогічній діяльності на Галичині, Львів став дуже важливим центром фортепіанних традицій Шопена, а також зв'язком між Фридериком Шопеном та наступними поколіннями піаністів.

У Львові Мікулі, натхненний польською культурою, розвинув надзвичайно плідну діяльність, створив насичену атмосферу музичного життя та подарував нове життя п'єсам Шопена. Він був не тільки чудовим виконавцем, але і розумів місію музики у більш широкому стилі, головним чином у національному напрямку, яку він також передав у інтерпретації творів

Ф. Шопена. Блискучий піаніст-виконавець і педагог О. Міхаловський згадував своє музичне потрясіння від звучання ноктюрну Es-dur у виконанні К. Мікулі: «Коли він, на моє прохання зіграв..., я відчув, що став свідком виняткового, особливого, єдиного моменту... Звук піаніста, наспівний і делікатний, створював враження чогось нематеріального; настрої, який ця музика розспівала тоді, протривав у мені всі подальші довгі роки і панує над всіма іншими пізнішими музичними враженнями. Нічого дивного! Я мав щастя чути учня Шопена у хвилину, коли його навідав дух Маестро» [65, с. 11].

К. Мікулі започаткував у другій половині XIX ст. професіональний етап розвитку галицької фортепіанної культури і підготував, зокрема, багатьох фахових польських піаністів. Підстави для цього створила освітня діяльність консерваторії Галицького музичного товариства у Львові. Він також виховував

таких своїх учнів та студентів, які увійшли до краю мистецтва протягом тридцятирічного періоду в якості директорів Галицького музичного товариства.

У світову історію музики К. Мікулі увійшов як редактор першого зібрання творів Фридерика Шопена. Свою редакторську роботу Мікулі робив на підставі збережених ним прижиттєвих видань творів свого великого вчителя, в які композитор власноруч вносив позначки під час їхніх спільних занять. Він був редактором 17-томного видання творів Шопена, опублікованих у Лейпцигу в 1879 році.

У своїй фортеп'яній педагогіці Мікулі також повністю спирався на засади Шопена. Кароль Мікулі часто повторював слова Шопена щодо інтерпретації музичної роботи: неправильне формулювання: «це як би хтось читає текст на мові, якої він не знає». Завдяки ґрунтовній фортеп'яній освіті та впливу його педагога, Мікулі зміг передати шопенівські традиції своїм учням. Це стало можливим завдяки 40-річній педагогічній роботі.

Кароль Мікулі, як і його наставник – Фридерик Шопен, в основному писав п'єси для фортепіано. Це були: мазурки (стилізація народного походження), ноктюрни (тип романтичної мініатюри з орнаментальним характером мелодійної лінії), вальси, полонези (також творчі стилізації цього народного танцю) та балади. Багато з цих творів належить до жанру мініатюри характерний для епохи романтизму, основною ознакою якої є вираження в невеликій музичній формі.

Свої інтерпретаційні принципи К. Мікулі надзвичайно наполегливо прищеплював учням у систематичній роботі. Успадкована від вчителя підкреслена увага до еластичності і гнучкості у всіх частинах піаністичного апарату, вимога вільних, об'єднуючих рухів руки – найважливіші педагогічні засади мікулівської роботи над технікою. Він вимагав докладного опрацювання твору, рекомендуючи його старанно проаналізувати як щодо форми та втілених почуттів, так і щодо технічних прийомів.

Позбавлена зовнішньої ефектності та декларативного новаторства методика Шопена у цей час не була належно сприйнята – багато хто вважав її

застарілою. Перевагу віддавали системам Ліста і Лешетицького, пропагованим їхніми численними знаменитими учнями. Мікулі в повній мірі зрозумів і оцінив глибину й тонкість методики великого польського піаніста. Він обстоював шляхетну простоту інтерпретації, виступаючи проти вульгарних перебільшень як у силі, так і в ніжності. Ідеалом звучання була співність фортепіано. Він часто використовував зауваження, зазначені його майстром, на примірниках уроків. Мікулі цінував багатство градацій гучності, але і в цьому радив уникати крайнощів. А в ставленні до виконавського темпоритму вимагав організованості і висміював всіх тих, хто вживав перебільшене *rubato*.

У зв'язку зі станом здоров'я К. Мікулі змушений був відмовитись від керівництва консерваторії, але не покинув педагогічну справу. У 1888 р. він разом із дружиною заснував приватну музичну школу, яка стала першим навчальним закладом для майбутніх видатних українських музикантів, серед яких, зокрема, і В. Барвінський.

Збереження і розвиток принципів шопенівського піанізму – визначний вклад Мікулі до фортепіанної культури не тільки Галичини, але й Європи в цілому. Поза межами Львова найвірнішим його послідовником став Рауль Кочальський (1885-1948). Він належав до числа відомих і визнаних шопеністів першої половини нашого століття. Стиль цього піаніста, опертий на вишуканому фортепіанному звуковидобуванні та виразній текучій фразі, був розвинений із засад Мікулі, у якого він вчився чотири роки. Великого впливу Кароля Мікулі зазнав також польський піаніст і педагог Александр Міхаловський (1851-1938) з Варшави. Під час свого перебування у Львові 1885 року Міхаловський зустрічався з Мікулі, грав йому і назвав у своїх спогадах ці зустрічі «уроками», отриманими від Мікулі. Міхаловський був одним з тих нечисленних піаністів початку ХХ століття, який уникав при виконанні музики Шопена блискучих ефектів і бравури – і саме це відповідає традиції Мікулі.

Сувора «канонізація» одного тільки Шопена з часом стала обтяжливою і для молодих адептів розвитку національної культури – вони хотіли шукати нових, власних шляхів у мистецтві. Обстановка діяльності Мікулі у Львові не

завжди була сприятливою для розвитку його ідей. Розквіт справи цього піаніста припадає на 60-ті роки, коли повний творчого запалу він надзвичайно активізував концертне життя у Львові, багато виступав сам і об'єднав навколо себе численних прихильників. Від 60-х р. р. в Галичині щораз виразніше дає себе знати інтерес до нового українського і польського мистецтва: в концертах-академіях звучать національні декламації та музичні твори власних композиторів. Поряд з польськими музикантами в другій половині XIX ст. з'явилося чимало українських піаністів, яким подобалося виконувати й поширювати ранні зразки української фортепіанної музики. Проте від 70-х р. р. в Галичину щораз більше проникають альтернативні тенденції європейського фортепіанного виконавства.

Осередком збереження й розвитку традицій Мікулі у Львові довший час все ще залишалася консерваторія Галицького музичного товариства, де його справу продовжили учні: Р. Шварц, В. Вшелячинський, С. Нев'ядомський та Ф. Нойгаузер. Однак очевидно, що жоден з львівських учнів-послідовників Мікулі не дорівнювався вчителю ані обдаруванням, ані вмінням, ані інтенсивністю в музичній праці. Тому рівень навчання у Львівській консерваторії в 90-х рр. поступово став занепадати.

Ситуація змінилась з приходом Вілема Курца (1872–1945). Педагогічна діяльність Вілема Курца у Львові розпочалася восени 1898 року. На переломі XIX–XX століть у Львові існували вже на той час міцні професійні традиції. З одного боку, це традиція, що проходила від Ф. Шопена, пов'язана з тривалим викладанням Кароля Мікулі, які Вілем Курц продовжував у своїй педагогіці, тому провідне місце в програмах піаніста займали твори Шопена, а також чеських композиторів: Б. Сметани, Й. Сука, В. Новака [48].

Починаючи роботу зі своїми першими учнями у Львові Вілем Курц виявив в них «білі плями», що, природньо, гальмувало їх професійний розвиток. На деякий час професор не дозволив своїм вихованцям грати художні твори і етюди та почав все від елементарної роботи. Спочатку він колективно навчав їх інтонування, музичної теорії та основ техніки. При цьому була

складена певна послідовність вправ, які послужили в майбутньому матеріалом до його методичних праць. Як тільки студент оволодів основними технічними формулами, п'ятипальцевою технікою, гамами, грою акордів, відпрацював співучість звукодобування, починалася робота над етюдами, це були етюди Крамера, Клементі, Черні, і лиш потім – етюди Шопена і Ліста.

Подібно як його попередник К. Мікулі, В. Курц зумів об'єднати навколо своїх засад велику кількість учнів та послідовників, що дає всі підстави говорити про створення ним мистецької піаністичної школи. У нього навчалися не лише польські піаністи (А. Родзінський, Г. Лісіцка, А. Тадлевський, Ю. Кретович), з його педагогікою пов'язана поява і розквіт українського фахового піанізму в Галичині – його учнями були В. Барвінський, Р. Савицький, Н. Нижанківський, Р. Сімович, М. Колесса, Д. Задор, Тарас і Дарія Шухевичі, А. Рудницький.

Наприкінці 20-х – початку 30-х років ХХ ст. західноукраїнська фахова музично-інструментальна культура набула інтенсивного розвитку і розквіту. Цьому сприяла діяльність Музичного товариства ім. М. Лисенка та Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові, що був відкритий 1903 р. і поступово «обростав» філіями в провінції, яких до середини 30-х років налічувався не один десяток. Великою мірою це залежало і від того, що до Львова, після навчання в провідних музичних центрах Європи (Празі, Відні, Берліні), на постійну працю з'їжджалися молоді талановиті музиканти: композитори Н. Нижанківський, М. Колесса, А. Рудницький, Б. Кудрик, З. Лисько, Р. Сімович, виконавці-інструменталісти, зокрема піаністи: В. Божейко, Г. Левицька, Р. Савицький та інші.

З 1915 р. ВМІЛ очолював активний поборник і провідник національних ідей в музичному мистецтві, визначна постать у розбудові української фахової музичної культури в Галичині – композитор, піаніст, педагог, публіцист, активний громадський діяч Василь Барвінський.

Формування піаністичних навичок В. Барвінського відбувалось під впливом фортепіанної педагогіки К. Мікулі. Адже першою вчителькою

масштабного композитора, піаніста була його мати – Євгенія Любович, учениця К. Мікулі. Саме від неї В. Барвінський успадкував замилювання делікатністю і вишуканістю звучання інструмента. А згодом, у 8-річному віці, Барвінський продовжив навчання у приватній школі К. Мікулі, де він мав нагоду ознайомитись з основним постулатами шопенівської педагогіки. Наспівність звучання, м'якість рухів, успадкуваний Барвінським від К. Мікулі, стали в подальшому засадничими принципами його власної методики.

Значення В. Барвінського як директора ВМІЛ не вичерпувалося його безпосереднім керівництвом навчальним закладом. В той час у Львові і взагалі в Західній Україні не було української філармонії, про створення якої мріяла українська музична громадськість. Через брак національної філармонії українські виконавські сили скупчувалися навколо Вищого інституту ім. М. Лисенка, який відіграв велику роль у справі розвитку українського музичного життя у Львові й у всьому західноукраїнському краю. Оскільки В. Барвінський був директором інституту, то практично був змушений організовувати концертну діяльність музикантів-виконавців, допомагати в адміністративній частині, спрямовувати їх репертуарну політику.

Діяльність Барвінського як професора і директора Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові мала велике значення для розвитку української професійної музичної освіти. Поступово він перетворив цей інститут у центр виховання українських національних музичних кадрів усього західноукраїнського краю.

Барвінський змушений був переборювати багато матеріальних труднощів, оскільки Польща не фінансувала українського Вищого музичного інституту, який мав десятки філій у різних містах і містечках Галичини. В. Барвінський вважав за свій обов'язок бути в курсі усіх подробиць життя й творчості викладачів і учнів в підлеглих інститутіві школах. Діяльність музичних шкіл була часткою його концепції охоплення музичним мистецтвом української громадськості: «Завданням творців творити рідне мистецтво і завданням виконавців є ознайомлювати свою суспільність з тими творами.

Найважливішою умовою сприймання тих творів є відповідне підготовлений слухачів, яке регулює позитивне чи негативне поставлення його до того чи іншого твору і його виконавців. Безперечно – спеціальне – подрібне трактування того питання належить до музичного виховання в музичних школах» [53, с. 109].

В. Барвінський надзвичайно серйозно ставився до навчально-виховного процесу у ВМІЛ та його філіях, підключаючи до педагогічної роботи з дітьми найкращі виконавські сили Галичини. В самому інституті у Львові і майже у всіх філіях ВМІЛ на фортепіанних відділах працювали колишні учні В. Барвінського; Савицький, Негребецька, Біленька-Лаврівська. П'ясецька-Процишин, Стефанівська-Алиськевич, Кисілевська, Герасимович та інші. Очевидно, що серйозна фахова, активна концертна діяльність викладачів ВМІЛ, багато з яких мали європейську консерваторську освіту, протягом 20-30-х років принесла свої позитивні результати. Професійний рівень викладання у музичних школах філіях ВМІЛ піднявся, так, що навіть задовольняв вимогливого у цій справі В. Барвінського.

Кульмінацією українського музично-педагогічного руху в Галичині під орудою В. Барвінського стала організація конкурсу українських молодих виконавців-піаністів і співаків, який мав відбутися у травні 1939 р. Цей конкурс організував СУПром, а головою організаційного комітету було обрано В. Барвінського [53, с. 111].

Як піаніст-педагог, керівник найбільшої в Галичині української навчальної музичної установи, голова композиторської секції СУПрому, В. Барвінський піклувався про створення вартісного українського музично-педагогічного репертуару для дітей, що було в той час дефіцитом у Західній Україні («Шість фортепіанних п'єс на українські теми» та прелюдії вже на той час фігурували в навчальній програмі в чеській фортепіанній школі).

На четвертому засіданні Ради СУПрому, що відбулося 20 червня 1934 р. директор Барвінський закликає усіх галицьких композиторів, щоби взяли під увагу клич «музика дітям» і подбали про належний розвиток майже не

практикованої на той час композиторської ділянки. На засіданнях секції переграно фортепіанні твори для молоді Нестора Нижанківського, ряд таких творів Бориса Кудрика, гімн «Просвіти» Б. Кудрика та Миколи Колесси, «Отче наш» Нестора Нижанківського, фортепіанні твори для дітей на основі народних пісень В. Барвінського. На початку 1936 р на прохання Барвінського Рада власним коштом і «має застережні всі авторські права». Рада також погодилася на видання українською, польською, чеською, німецькою, французькою, англійською мовами.

П'єси зі збірки «Наше сонечко грає на фортепіані» – не тільки приклад мистецької майстерності В. Барвінського. Викладений у збірці матеріал можна вважати дидактичним, що якнайкраще віддзеркалює педагогічне кредо автора, і перших кроків навчання гри на фортепіано дитина знайомиться з основними жанрами української музики: календарними, історичними, жартівливими піснями, колисковою, коломийкою, народними танцями, маршем. Музичний світ захоплює її своїми звуками, ритмами, гармоніями; образно-художню уяву активно стимулюють асоціації з рідними українськими мелодіями, влучні програмні назви, які дано кожній п'єсі, малюнки, якими ілюстровано перші збірки. У кожній п'єсі збірки присутні інструктивні, не менш важливі, ніж художні, піаністичні завдання. В цих п'єсах закладено першооснови опанування фортепіанного стилю Василя Барвінського, виховуються навички володіння типовими для його музики виразовими виконавськими засобами, в певний спосіб розвивається піаністична техніка юного піаніста (Додаток Б, приклади №23, 24, 25).

При великій завантаженості громадською, публіцистичною, творчою композиторською діяльністю В. Барвінський із повною самовіддачею, інтересом і любов'ю займався педагогічною роботою. До своїх обов'язків директора інституту В. Барвінський додав ще право викладання гри на фортепіано і теоретичних наук. До кінця життя його приваблювала фортепіанна педагогіка в сенсі занять не тільки з дорослою молоддю, але й із дітьми.



В. Барвінський розробив і з успіхом застосував методичну систему, одним із потужних джерел якої можна вважати методико-педагогічну концепцію чеського фортепіанного педагога Вілема Курца. у якого композитор навчався у Львівській консерваторії і на навчання до якого в Прагу на курси вищої майстерності пізніше відправляв своїх обдарованих учнів, таких як Р. Савицький, Д. Герасимович, Надія Біленька та інші.

Як і Курц, Барвінський прагнув усебічно розвивати своїх учнів-піаністів, зосереджував їхню увагу на художньо-образному відтворенні музики, повному розумінні стилю і характеру виконуваного твору. Намагаючись якомога більше розширити музичний світогляд своїх учнів, він багато уваги зосереджував на роботі над творами композиторів різних держав світу. На початку своєї педагогічної кар'єри Барвінський зустрівся з тим, що «музична професійна освіта ХІХ ст. була неукраїнською і категорично прищеплювала свої репертуарні норми. Піаністи, як правило, після завершення навчання мали вже практику концертних виступів і свій репертуар, незалежний від національного музичного руху в Україні та орієнтований на західноєвропейські, переважно салонні твори»[23, с.32]. Він намагався, як міг, виправити ситуацію, включаючи в репертуар своїх учнів велику кількість творів українських композиторів, які ретельно проходив на уроках [32].

Спільними в методико-педагогічних системах Курца і Барвінського є принципи індивідуального підходу до роботи з кожним окремо взятим учнем, вимога максимальної концентрації уваги та підтримування на високому рівні зосередженості учня під час уроку.

Методика виховання піаністичної техніки в класі Барвінського мала багато спільних рис із методичними поглядами Курца. Барвінський визнавав і високо цінував методику В. Курца стосовно виховання пальцевої техніки використовував її на практиці. Однак, через специфічність своїх мистецько-естетичних ідеалів при вихованні піанізму учня Барвінський більше акцентував на випрацьовуванні співучого повного тону, виразної інтонації, використанні вагової техніки. Специфічною рисою стилю Барвінського-композитора є

застосування поліфонічної фактури. Як виконавець-піаніст, він тяжів до «партитурного», різномбрального озвучення фактури. Можливо, ця особливість певною мірою була наслідком виховання його в класі Курца, який надавав перевагу партитурному трактуванню фортепіанної фактури, добиваючись від своїх учнів політембральної звучності, граничної ясності і прозорості у голосоведенні [53, с.116].

Головне, що об'єднувало двох великих педагогів – Курца і Барвінського – і складало сенс їх життя, – це саможертвоне ставлення до музичного мистецтва і фортепіанної педагогіки.

Діяльність В. Барвінського на ниві розбудови українського професійного музичного мистецтва є масштабною і результативною. На всіх ділянках своєї багатогранної діяльності – композиторської, педагогічної, виконавської, публіцистичної, громадської він проявив себе яскравою особистістю, роль якої в мистецько-суспільному житті Галичини у 20-30-ті роки ХХ ст. стала визначальною.

В. Барвінському вдалося успішно втілити в життя ідею єднання національного і професійного, високо піднісши значення української музичної культури ХХ ст. в контексті світової. Він не тільки активно і широко розгорнув власну творчу діяльність як композитор, виконавець та педагог, а й зніціював високе піднесення кращих творчих національних сил Західної України.

Розвиток національної фортепіанної педагогіки В. Барвінський уявляв як комплекс адміністративних, організаційних, творчих та фахових заходів. У педагогічній ланці Барвінський проявив себе як плідний вихователь талановитої молоді, який, творчо розвиваючи створену В. Курцом методико-педагогічну систему, став визначальною фігурою у формуванні та розвитку львівської піаністичної школи ХХ ст.

## **РОЗДІЛ II. ПЕДАГОГІЧНІ ЗАСАДИ ТА ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЮ Ф. ШОПЕНА.**

### **2.1. Педагогічні принципи Ф. Шопена та стильова специфіка його творів.**

Своєрідність фортепіанного виконавства Шопена наклала відбиток на заняття з учнями, привела його до власної, і в головних рисах цілком нової методики навчання. У своїй педагогіці, як і в творчості, він не обминув досвіду «блискучого піанізму», однак вибрав тільки ті здобутки, які були близькими до його власного стилю. Шопена приваблював розвиток класичних традицій у методиці Клементі й Крамера, йому подобався фортепіанний стиль творчості Гуммеля, Мошелеса й Фільда. Твори цих композиторів неодноразово використовувалися як педагогічний репертуар у заняттях Шопена з учнями. Однак розмашистий піанізм лісто-тальбергівського типу, як і методика французьких піаністів Герца та Калькбренера були Шопену чужими.

В спогадах сучасників Шопен постає видатним фортепіанним педагогом, творчо мислячим і сміло просував в своїй методиці нові шляхи. На відміну від більшості вчителів того часу він приділяв багато уваги художньому змісту, ретельно працював над звуком та фразами. Як і в своїх творах, він на уроках не спішив до програмного опису музики, але деколи натякав на її зміст яким-небудь влучним зрівнянням.

Шопен, очевидно, усвідомлював новаторський зміст своєї методики фортепіанного навчання і тому намагався зафіксувати основні її положення теоретично. Однак ця робота залишилася незакінченою і дійшла до нас у вигляді начерків, розкиданих на окремих листках і відомих під назвою «Методи» Ф. Шопена. В лаконічних, інколи навіть незавершених реченнях тут викладено і естетичні переконання, і засади початкової музичної освіти, і підхід до організації та розвитку піаністичного апарату. Ці положення знаходять своє підтвердження і розвиток у спогадах учнів великого музиканта.

Істотна відмінність Шопена як педагога романтичного стилю від усіх представників стилю «блискучого» крилася передусім у розумінні головного завдання фортепіанної гри і навчання піаніста. На противагу до надмірного захоплення віртуозністю, типового для більшості прихильників цього напрямку, він робив акцент на розуміння і відтворення змісту музики та глибоке емоційне її досягнення. Думки про серйозність і життєвість музичного змісту є однією з найважливіших тез, які він записав до своєї Методи: «Незвичайне слово людини це звук... Вираз нашого почуття засобами звуків.... Мистецтво, яке проявляється в звуках, називається музикою. Мистецтво керувати звуками. Вираз наших думок звуками. Вираз наших поглядів з допомогою звуків» [27, с. 9]. Отже, музика виражає у звуках почуття, думки і навіть погляди (переконання) людини. Підкреслюючи невизначеність музичної мови, Шопен привертав увагу до її умовності, неконкретності і, тим самим більшої здатності втілювати глибинні людські почуття. «Вкладіть сюди вашу душу!», – закликав він учнів-виконавців.

Шопен виховував творче, не механічне ставлення до інтерпретації. На противагу до Калькбренера, який вимагав від учнів якомога стабільніше завчити один спосіб виконання, Шопен схильний був до імпровізаційності у виконанні, активізував фантазію піаніста. «Я загравав би не так, але те, що робите Ви, можливо краще», – міг сказати він під час уроку. Його технічна робота корінним чином відрізнялася від прийнятих у тодішній фортепіанній педагогіці методів механічного школення.

Романтичний ідеал співного звучання фортепіано привів Шопена і до реформи самої фортепіанної техніки. Його вже не могли задовольнити прийоми ізольованої пальцевої гри при фіксованому зап'ясті й кисті. Від початку навчання ставилося завдання звільнити учня від будь-якої скованості та конвульсивних, спазматичних рухів. Йому прищеплювалася *еластичність, гнучкість* – принцип, яким Шопен завжди керувався у своїй грі. Він радив використовувати природну форму пальців та всієї руки – кисті, плеча,

передпліччя, критикував характерну для методики Калькбренера гру виключно кистю.

На вихованні таких піаністичних прийомів спрямована розроблена у «Методі» Шопена система початкової організації рук юного піаніста. Для того, щоб зразу ж скерувати учня до природної і гнучкої гри, вчитель на першому ж уроці радив вільно класти руку на п'ять клавіш: мі, фа-дієз, ля-дієз, сі. Це положення, що одержало назву «*шопенівська формула*», найбільш вимушене, найзручніше і найправильніше. Рука дещо повернена назовні, спирається на клавіші сферично, кулеподібно, пальці ж злегка, природно заокруглені. Переваги шопенівської формули перед класичною постановкою руки очевидні: слабо заокруглені пальці спираються не на кінчики, а на «подушечки», і це надає їм гнучкості та значно тоншої чутливості.

Судячи по його методичним заміткам, які збереглися серед чернеток Шопена, він вважав необхідним використовувати під час гри не тільки пальці, але й «зап'ястя, передпліччя і плече» [27]

Щоб уникнути всілякого напруження і затиснутості, Шопен рекомендував грати вправи на цих нотах спершу не *legato*, а легким, м'яким *staccato* при повній свободі і гнучкості зап'ястя та кисті. Потім він радив переходити до легкого *portato*, далі – *marcato*, і лишень наприкінці грати справжнім *legato* в різних темпах і нюансах динаміки.

При подальшому навчанні Шопен пропонував використовувати другу групу вправ – гами, арпеджіо, подвійні ноти. На них учень мав навчитися зберігати однакове і природне положення руки при підкладанні першого пальця. Важливість цієї навички підкреслюють і Мікулі, і Клечинський: «Рівність гам і арпеджіо ґрунтувалася не стільки на досягнутій п'ятипальцевими вправами однакової силі пальців і непомітності під- та перекладання, скільки на рівномірному, плавному, не коркоподібному боковому русі руки, що зовнішньо нагадував *glissando*» [19, с.11]. Задля плавності такого руху Шопен радив грати гами спершу не *legato*, щоб надто не затримувати перший палець при підкладанні. Співне, в'язне виконання, яке

було кінцевою метою вправ, досягалося завдяки м'якому дотику пальців, гнучкості зап'ястка, плавності ведення руки.

Відповідно до початкової технічної формули насамперед вивчалися гами з багатьма чорними клавішами: сі мажор, фа-дієз мажор, ре-бемоль мажор. Обґрунтовуючи такий порядок вивчення гам, Шопен писав: «Піаніст не має клопоту з настроюванням інструмента, це – справа настроювача. Було б зовсім недоцільним починати навчання з гами C-dur. Незважаючи на те, що ця гама найлегша для читання, вона є найскладнішою для гри, бо не має жодної точки опори. Давайте ж почнемо з тієї гами, в якій довгі пальці зручно опираються на чорні клавіші, наприклад, з гами H-dur» [27, с.11].

Шопен мав також своє особливе розуміння ідеалу «рівності пальців». «Сьогодні намагаються всупереч законам природи надати однакової сили кожному пальцю, – писав він. Мені здається важливішою майстерністю передачі тонких звукових градацій. Нашою метою не є вміння грати все вирівняним звуком. Так як кожен палець має різну форму, значно важливіше постаратися розвинути їхні природні якості, аніж псувати їхню індивідуальність» [27, с.11]. Теза про **використання індивідуальних особливостей кожного пальця** для досягнення звуку певної якості стала підставою новаторської аплікатури Шопена і вплинула на піаністів наступних поколінь вже ХХ столітті.

Віддаючи перевагу тій чи іншій аплікатурі Шопен керувався не стільки її технічною зручністю, скільки художніми можливостями. На його думку, надійність та ефективність застосованого пальцювання нерідко протилежна до видимої його зручності: не варто захоплюватися тим, що здається легким. Такий підхід до справи спонукав музиканта значно ширше, ніж було прийнято в сучасній йому фортепіанній педагогіці, застосовували слабкі пальці – четвертий, п'ятий, впроваджували прийоми, що взагалі заборонялися класичною педагогікою і здавалися неприйнятними багатьом прихильникам «блискучого піанізму». Ось деякі з них: широке використання крайніх 1 і 5 пальців на чорних клавішах; введення незвичної послідовності пальців – 4 після

1 або 1 після 5, пов'язаної зі зміною позицій руки та чергуванням її розглянутого і зібраного положення; перекладання довгих пальців через короткі; видобування декількох нот одним і тим самим пальцем – послідовно або одночасно (Додаток Б, приклади №1,2,3,4,5).

В ті часи ще панували аплікатурні принципи, які склалися в період класицизму. Вони були основані на практиці гри «одними пальцями» при майже повній нерухомості зап'ястя. У зв'язку з цим виникнуло одне з важливих правил застосування пальців: коротким, тобто першим і п'ятим грати на білих клавішах, довгими – 2-м, 3-м, 4-м – на чорних.

На підставі цих аплікатурних засад Шопен дає нове пальцювання для хроматичних гам в унісон і подвійними нотами (Додаток Б, приклади №6,7,8).

З усього сказаного про технічну роботу Шопена стає зрозумілим, що від початків навчання він привчав учнів працювати над якістю звука. Вироблення гарного звучання було однією з підвалин цієї педагогіки. Учням приходилося випрацьовувати гами і вправи з різною гучністю, різною артикуляцією або ж із перемінним акцентуванням.

Таким чином, вже у роботі над технічними вправами Шопен закладав учням основи своєрідного піанізму: вчив співного звучання, різноманітного дотику, гнучкості рук та плавного їхнього переміщення на клавіатурі. Ці методичні засади діставали свій подальший розвиток у роботі над педагогічним репертуаром, адже не в абстрактних труднощах фортепіанної віртуозності, а в музиці великих майстрів він бачив мету і водночас джерело майстерності піаніста.

Окрім невеликої кількості пісень та декількох інструментальних ансамблів вся творчість Шопена звернена до фортепіано. Натура піаніста дала йому початковий поштовх до композиції. Це, зокрема, наклало свій відбиток на вибір жанрів і форм на початках діяльності музиканта, і перші твори Шопена стали даниною нормативним жанрам тодішньої концертної естради, що вимагала виступу з оркестром: Варіації на тему з опери «Дон-Жуан», Рондо а ла Краков'як, Велика фантазія на польські теми і два Концерти для фортепіано з

оркестром. Найкращими творами з цієї серії є Концерти – композитор істотно ошляхетнив у них традиційний жанр «блискучого концерту», наповнивши мелодії щирим ліризмом, збагативши гармонію, індивідуально трактуючи форму. Фігураційні розділи та орнаментальні каденції органічно влилися в течію музичного розвитку на відміну від суто зовнішнього трактування їх у типових тодішніх зразках. Таким чином, засвоюючи спадщину «блискучого стилю», Шопен водночас клав йому кінець. Він цінував і цій спадщині розуміння фортепіано і пристосованість до нього, а відкидав неглибоку ефективність і беззмістовність.

У творчості Шопена завершується процес кристалізації низки жанрів романтичної музики, кожен з яких відтворював своєрідний погляд на світ, розкривав один з аспектів художньої картини. Тому природно, що більшість дослідників розглядають фортепіанну творчість Шопена саме за жанрами.

Дуже важливим джерелом індивідуального стилю Шопена була польська національна музична традиція. Сприйняті в дитячі та юнацькі роки звичаї і жанри польського музичного побуту, фольклорні інтонації і ритми зумовили самотність, що вразила європейських слухачів вже в перших в перших творах композитора і тільки поглиблювалася у всіх наступних. Її носіями були передусім танцювальні жанри: краков'як, полонези, мазурки. Кожен з них дістав у Шопена інакше трактування і ці відмінності до певної міри були зумовлені побутовим трактуванням танців. Полонез як виходовий танець ніс у собі помпезність та передбачав масштабну композицію і блискучий виклад, тож не дивно, що більшість полонезів, написаних Шопеном, – це розгорнуті віртуозні твори, що зазнають драматизації змісту і вже наближуються до великої форми поемно-баладного типу.

Національно-своєрідні риси стилю Шопена, які з найбільшою очевидністю помітні в мазурках, властиві більшості його творів, у тому числі й складним композиціям великої форми. Це передовсім стосується характерних особливостей *мелодики*, – мабуть, найважливішою з елементів музичної мови композитора. Її називають мелодикою *синтетичного типу*, що поєднує



прикмети різних вокальних та інструментальних жанрів, мовну виразність зі структурою цілісністю. Такий тип мелодики коріниться в польській народній музиці і вбирає в себе її істотні властивості: 1) м'яку і щирю співучість, ладове багатство і своєрідність; 2) тісний зв'язок пісні з танцем що обумовлює ритмічну гостру та рухливість польських пісень; 3) важливу роль інструментального елемента, що визначає переважання інструментальних типів варіювання як методу розвитку. Треба також відзначити, що дуже велику роль у формуванні шопенівських мелодій відіграє орнамент, який перестає тут бути зовнішньою оздобою і подібно, як і в багатьох зразках Баха чи Моцарта, органічно вливається до головної течії. Типові для Шопена окрути, трелі чи прикраси індивідуальної будови стають енергетичним чинником мелодії, ядром її розвитку. Це дозволяє дослідникам твердити, що значний відсоток мелодій Шопена має орнаментальний характер.

Найбільш наочно багатство шопенівських мелодій, всі охарактеризовані їхні прикмети демонструють ноктюрни, «нічні пісні» – жанр, що став своєрідною «візитною картою» композитора. Тут теплота і мовна виразливість пісенної інтонації зімкнулися з віртуозними традиціями колоратур *bel canto* та відшліфованою пальцевою технікою піаніста. Ноктюрн – суто фортепіанний жанр: краса його мелодії, незалежно від усієї вагомості вокальних традицій, може бути реалізована тільки в умовах сповненої обертонів педальної фактури фортепіано.

Якщо ліричний струмисько, що відчутний вже в мазурках, знаходить свій максимальний вияв у ноктюрнах, то динаміка танців веде до втілення образів «чистого» руху, його безперервності і стихійності у жанрі етюд. Етюди було написано Шопеном у перші роки життя в Парижі. Вони стали найвищим виявом концертно-віртуозного духу його музики. «Гра як один з найвищих проявів мистецтва реалізується тут як гра на фортепіано, гра різними формами і видами руху. На перший план виходить найбільш «виконавська» система музичної організації – фактура» [19, с.16]. Жанр етюд – це ще один залишок спадщини «блискучого стилю» у Шопена. Але, піднімаючи його до нового,

нечуваного доти рівня змістовної, емоційної, художньо-повноцінної музики, композитор і на цей раз розриває «пуповину», що тягнеться до нього від Клементі, Крамера та інших.

Творчість Шопена вирізняється значно більшою, ніж у інших композиторів-романтиків, стійкістю класичних норм письма. Недарма його називають: *класик серед романтиків*. Шопен не протиставляється класичній традиції, а тільки переосмислює її. Романтична природа його музики зумовлена надзвичайно високою емоційною наповненістю, як у великих творах, так і в найменших фрагментах.

Жанр балади започатковано Шопеном як новий для фортепіанної музики. Польські дослідники вбачають корені його походження в думках, що знані були на території Польщі не гірше, ніж в Україні, і мали вплив на польську поезію. Композитора захоплював сам фантастичний світ балади, що не накладає жодних формальних обмежень. Початкові теми цих творів, як правило, витримані у певному, цілком визначеному настрої, що його називають «баладним тоном». Широко трактована *баладність*, як певний жанровий тип мислення, дуже близькою була Шопенові і вплинула на стилістику всієї його творчості, обумовлюючи інтонаційну і гармонічну структуру, тематизм, динамізму розвитку і новаторство форми. Тож поняття баладності застосовне не тільки до власне балад і фантазій, але й до деяких ноктюрнів та скерцо, полонезів і навіть прелюдій.

Риси баладності відчутно проявилися і в трактуванні Шопеном жанру сонати. Хоча згідно класичного звичаю композитор зберігає тут циклічну будову, але трактування циклу досить нетрадиційне. Так, Й. Хоминський показав, що виникнення Сонати сі-бемоль мінор почалося з середньої частини, Похоронного маршу, який втілює головну ідею трагічного твору – національну скорботу про втрату незалежності. Всі ж інші частини виникли пізніше, логічно розвиваючи основну ідею як різні етапи її становлення. Порівняння формотворчої логіки у всіх трьох сонатах Шопена дає підстави твердити, що

вони задумувалися як своєрідні думи-балади, поступово розростаючись до обсягу сонатного циклу.

## **2.2. Труднощі виконання у нотному тексті Ф. Шопена.**

У шопенівському нотному тексті піаніст зустрічається з великою кількістю не до кінця в'яснених питань. Виконавські вказівки композитора продумані, але лаконічні, інколи мають характер натяку: він дає зрозуміти, як має прозвучати музика, та не завжди вдається до детального пояснення прийому виконання. Більше того, різних змін в його творах неодноразово зазнають окремі звуки, акорди чи ритмічні рисунки. Точний і остаточний текст твору часто неможливо встановити. Причина такої недокладності запису корінилася в самому Шопені. Його творча позиція завжди була імпровізаційною, він допускав значну кількість варіантів у своїх композиціях і навіть бажав їх, особливо, при повторенні однакових епізодів.

Вигляд і зміст нотного запису водночас не був ніколи байдужим для Шопена: композитор старанно відпрацьовував його, мучився і переживав, шукаючи якнайкращої фіксації свого задуму. Уважні сучасні дослідники шопенівських текстів прийшли до висновку, що сам графічний образ запису Шопена має певні аспекти, на перший погляд, неістотні і часто змінювані редакторами та видавцями, які можуть суттєво впливати на музичний образ твору, що повстає в уяві виконавця. Це стосується розподілу музичного матеріалу між верхнім і нижнім нотним станом, незвичних способів ритмічного запису, які при потребі своїм виглядом навіюють піаністові відчуття заповільнення чи завмирання музики та ін.. Очевидно, що сьогодні зауважити ці аспекти можна лишень, користуючись автографами або ж дуже точним виданням творів Шопена.

Я. Екер звертає увагу виконавців на те, що Шопен, живучи на історичному зламі піаністичної творчої, виходив з традиції, передовсім барокової, а водночас сприймав нові течії і творив їх сам. Це торкається орнаментики, артикуляції, ритміки. Багато дискусій точилося з питання, як

грати у Шопена поєднання пунктирного ритму і тріолей у двох голосах одночасно. Вивчаючи рукописи композитора і аналізуючи розміщення тексту в них, дослідник прийшов до висновку, що Шопен трактував цю фігуру бароковим способом, при якому шістнадцятку слід грати одночасно з останньою нотою тріолі [27, с.49].

**Темп і агогіка.** Вказівки до вибору правильного темпу Шопен у абсолютній більшості своїх творів дав з допомогою загальноновживаних серед музикантів італійських ремарок. Композитор використовував показне, але не надто широке коло термінів, які досить точно і зрозуміло характеризують настрій та темп виконання твору, залишаючи водночас деяку свободу інтерпретаторові для вибору згідно індивідуальних схильностей конкретної швидкості в межах, визначених поставленим терміном. Шопен надавав великого значення встановленню правильного темпу, який би відповідав змісту твору. Він наполегливо працював над шліфуванням темпових ремарок, міняючи їх іноді по декілька разів при підготовці твору до видання.

Окрім того є чимало творів Шопена, в яких композитор постарався більш точно обумовити швидкість виконання, виставивши позначення за метрономом. Це, передусім, – всі етюди і мазурки, а також низка інших композицій. Метрономічні вказівки Шопена, на відміну від словесних визначень темпу, зазначають неоднозначного трактування піаністів, інтерпретаторів та редакторів його творів.

Практика показує, що здебільшого сучасні піаністи грають твори Шопена повільніше, ніж того вимагають авторські метрономічні вказівки.

Є. Назайкінський, порівнюючи темпові вказівки у нотному тексті творів зі швидкістю авторських виконань, збережених у звукозапису, прийшов до висновку, що авторські метрономічні позначення темпу переважно бувають завищеними. Тут спрацьовує психологічна закономірність узагальненого уявлення композитора про музику, яке є до певної міри стиснутим,

схематичним відображенням, і тому плин його дещо швидший порівняно з дійсним звучанням музики.

На вибір темпу накладають свій відбиток також і ті зміни, що відбувалися в звучанні фортепіано та акустиці залів за більш, ніж сто років від часу написання творів Шопена. Лунка акустика сучасних залів та інструменти, що вимагають значних зусиль при звуко видобуванні, змушують багатьох піаністів дотримуватися більш помірних темпів. Адже сам Шопен komponував і виконував музику на інструментах, що мали як легшу клавіатуру, так і тихіший та ясніший звук, він рідко виступав у великих залах.

Не менш важливим, аніж вибір основного темпу, було для Шопена завдання доречного і відповідного до характеру музики застосування у творі різноманітних логічних відтінків – планування його темпового «профілю», адже агогіка дозволяє безпосередньо виявляти особисті почуття музиканта-романтика. В нотному тексті Шопена виразно розмежовані способом написання два типи позначень: награвійовані товстим шрифтом ремарки основного темпу до кожного розділу форми, розміщені над нотним станом; та надруковані курсивом і розміщені переважно між лінійками нотного стану вказівки щодо тимчасових, більш чи менш тривалих хвилеподібних агогічних відтінків на тлі основного темпу. Ці два типи агогічних позначень не ізольовані, а кореспондують між собою. Нерідко темпова ремарка над початком нового розділу форми стає відповіддю на ті поступові агогічні відхилення, що відбувалися у течії попереднього розділу.

Композитор застосовує велику різноманітність агогічних вказівок, тонко диференціюючи відтінки їхнього змісту. Можна розглянути для прикладу різні ремарки про сповільнення темпу: *ritardando* (стримуючи, вгамовуючи) означає найменшу втрату швидкості; *rallentando* поступове, стосовно невелике сповільнення, послаблення руху; *slentando* – незначне сповільнення разом із затиханням; *calando* (знесилюючись) – щораз повільніше і тихше; *smorzando* – завмираючи, згасаючи. Визначення з суфіксом *uto*: *ritenuto*, *sostenuto* вказують на більш раптову зміну характеру руху, проте в романтичній музиці ця зміна

завжди є процесом, а не раптовим співставленням. Отже, *ritenuto* сповільнити, а *sostenuto* – стримати рух протягом буквально декількох звуків. Він приводить приклади поєднання *sostenuto* з повільними темпами у ноктюрнах, вважаючи, що тут ця ремарка безсумнівно стосується характеру звукодобування, а не самого руху.

Найбільше питань виникає в зв'язку з позначенням *rubato*, яке зустрічається в тексті деяких шопенівських творів. Як відомо, Шопен запозичив це поняття з італійської вокальної традиції *bel canto*, яку високо цінував. Він був останнім з композиторів XIX ст., що іще визнавав класичну формулу мелодійного *rubato*: ліва рука суворо дотримується такту і грає розмірено, а права вільно обходиться з ритмом, «визволяючи правду музичного виразу з метричних пут» [27, с.52].

Польська шопеністка Р. Смендзянка вважає *rubato* невід'ємною складовою кожної кантילени, а серед його ознак окрім відомої співності звучання називає «широке виконання віддалених інтервалів, подовження високих нот, а також нот з крапкою, вільний речитативний спосіб реалізації фрагментів кантিলени чи фіоритури» [27, с.53].

**Ліги Шопена. Фразування і артикуляція.** Правильності виконавського фразування композитор надавав першочергового значення. Мікулі наводить влучний вислів Шопена, не раз повторюваний ним, що неправильне фразування нагадує розмову людини яка, яка говорить незнайомою мовою і не тільки ігнорує природну кількість складів, але й робить зупинки посеред слова. «Для псевдо музиканта, який неправильно фразує, музика є не рідною, а чужою, незрозумілою мовою, і він, як поганий декламатор, не має жодних шансів домогтися будь-якого впливу на слухачів» [27, с.53]. Своє відчуття фрази Шопен фіксував у нотному тексті передовсім з допомоги ліг, які записував систематично і дбайливо. Важливе об'єднуюче та розділяючі значення у фразуванні виконують агогіка і динаміка гучності.

Ліги Шопена надзвичайно різноманітні: вони то довгі, то короткі, можуть охоплювати багато тактові побудови або ж розподілятися за класичним

принципом потактово, чи обрисовувати окремі мотиви. В усіх випадках вони позначають залежну від характеру музики конкретну інтонацію – то плинну, розповідну, то більш підкреслену, а інколи навіть вимову окремих важливих звуків (Додаток Б, приклад №9).

Прийнято вважати, що в музиці романтичного стилю ліги втратили своє суто артикуляційне значення на тлі панування наскрізного legato і залишилися тільки фразувальним знаком. Проте ця теза не може бути однозначно застосована до музики Шопена, бо тут можна зустріти як характерний приклад фразу вальної ліги над знаками staccato (Скерцо №4 Мі мажор, т. 17- 25), так і довгу, суто легатну лігатуру, що переходить над початками і кінцями декількох фраз (перша тема Балади Фа мажор). Як трактувати шопенівську лігу, знімати чи не знімати руку при її закінченні, потрібно вирішувати кожного разу конкретно, в залежності від розвитку мелодії. Інколи Шопен відзначає межі фраз дуже точно, а в інших випадках передає лігатурою тільки їхній масштаб та загальний характер плинного виконання, закінчуючи дуги на тактових рисках, а не конкретних заключних звуках. В де яких випадках йому властива така суто особиста манера запису: якщо фраза завершується довгим звуком, ліга доводиться не до позначення цього звуку, а тягнеться ще стільки, скільки він триває. Ці позначення називають лігами-тенуто, що підкреслюють тривалість звучання ноти. У ставленні до ліг дуже відчутно проявляється шопенівська схильність обов'язково варіювати виконання при повторенні матеріалу, і часто одна й та сама тема одержує при новій появі в творі інакші ліги, ніж першого разу.

Шопен приніс у фортепіанну музику невідому їй до того часу **широко хвильову мелодіку**. Вона склалася у значній мірі під впливом *bel canto*, класичного вокального стилю першої половини XIX ст., яким так захоплювався цей музикант, – кантилени на широкому диханні, з «безперервним розвитком» мелодії, надзвичайною рухливістю голосу, бездоганною рівністю звучання, плавністю та легкістю переходив з регістру в регістр, досконалим *legato*.

Не чужими є для Шопена і аріозні чи декламаційні інтонації. В багатьох випадках його короткі ліги подібно до вокальних штрихів уникають симетрії і долають метричність розгортання, надаючи розвиткові динамічності й цілісності. Тоді навіть за короткими мотивами впізнається властиве Шопенові мислення широкими фразами (Додаток Б, приклад №10).

В розділах з розповідною або більш схвильованою каріозною мелодикою зростає роль **різноманітних і виразних прийомів артикуляції**, позначених крім коротких ліг також крапками, клиночками, крапками під лігою. Знаки *staccato* окрім того, що вказують на короткий штрих, набирають у Шопена різноманітних функцій. Інколи вони у Баха, служать для виділення важливих мелодичних звуків, динамічних вершин, несподіваних гармоній (Додаток Б, приклад №11).

Нового звучання артикуляційним прийомам Шопена надає застосування **педалі**. Педаль відіграє велику роль у підтримці і поглибленні прийому *legato*, такими прикладами переповнені сторінки Шопена. Рідше зустрічається, але має більш своєрідний ефект у поєднанні з педаллю штрих *staccato*, – наприклад, романтичні басы в Баладі Ля-бемоль мажор (Додаток Б, приклад №12).

Це цілком нове явище романтичного піанізму – короткі штрихи на педалі, – що може стосуватися як *staccat*'ованих басів у ноктюрнах, так і пауз чи спеціальних мелодійних послідовностей.

В деяких випадках Шопен позначає артикуляцію словами: *legato*, *molto legato*, *legatissimo*, *sempre legato*. Я. Екер, вивчаючи композиторські рукописи, прийшов до висновку, що такі позначення стосуються не лишень мелодичних гармонічних звуків. Дослідник вбачає у цьому прийомі паралель до т.зв. «ручної педалі», прийнятої у XVIII столітті [27, с.57].

**Динаміка гучності** детально позначена у творах Шопена і відбиває істотні прикмети музичного розвитку. Вказівки композитора виявляють широкий діапазон градації від *ppp* до *fff*. Їх уточнюють ремарки такого типу, як: *con forza*, *il piu forte possibile*, чи протилежного змісту – *sotto* і *mezza voce*.



Деякі з них стосуються суміжних областей динаміки й артикуляції *marcato, leggero*, – або динаміки й агогіки: *calando, smorzando*. Позначення в нотному тексті ніяк не підтверджують відомої схильності музиканта надавати перевагу тихим зручностям. Вони повноцінно заповнюють всю динамічну шкалу, у більшій мірі виявляючи драматичний зміст музики Шопена, аніж специфіку його фортепіанного виконання.

Знавці його музики і стилю постійно підкреслюють, що ремарки композитора треба розуміти як характеристику експресії творів, а не реальної сили звучання. Його музика випромінює, як висловлювання П. Бадюра-Скода, «внутрішню динаміку напруження, а не просту витрату енергії» [27, с.58], тож добрий піаніст, виконуючи її на *piano*, домагається більшої виразності, ніж інший у *forte*.

Музичний розвиток у Шопена наповнений інтенсивними переживаннями, тому у нього частими є кульмінації динаміки. В. Ніколаєв виявляє три типи кульмінації в музиці цього композитора: 1) підготовані тривалим нагнітанням сили звуку (розробка I частини Сонати b-moll); 2) кульмінації – «спалахи», що виникають від раптового посилення звучності (кінець Першої балади); 3) тихі, несилові кульмінації (Прелюдія сі мінор тт.13-14) [45, с.59].

Окремої уваги вимагає динаміка Шопена у фігураційній фактурі. Інтонаційна природа його мелодійних пасажів не дозволяє ігнорувати динамічний рельєф виконання, бо тоді вони перетворюються у технічні вправи. Виконання шопенівських фігурацій потребує підходу не менш тонкого, ніж мелодія.

Шопен вживає чимало **акцентів**, різноманітних за силою, характером і функціями. Для нього типові позначення *rinforzando, sforzando* і >. Фразувальні акценти на першій чи останній ноті фрази або фігураційної побудови відділяють її від оточуючого матеріалу, привертають увагу до її окремішності (Додаток Б, приклад №13). Вони не обов'язково передбачають значну зміну динаміки. Інтонаційні ж акценти призначені для рельєфної вимови в мелодії і

мелодичних фігураціях – у творах Шопена їхня роль найважливіша, а різноманітність необмежена.

Своєрідність інтонаційних акцентів Шопена у великій мірі зумовлена була особливостями польської мови і музики: мобільність мінливість, нерідко примхливість та незалежність від метру, – і тісно пов'язувалася з *tempo rubato*. Шопен не зносив перебільшення в акцентуванні, говорив. Що «це позбавляє гру поезії та надає їй відтінок дидактичного педантизму» [27, с.59] виразність інтонаційної вимови у виконанні його творів – це похідна від взаємодії агогіки та різноманітного тонкого акцентування.

**Педалізація.** «Запис Шопена спирається на наявність педалі, яку він іноді позначає ретельно, але більше – у вигляді педальної ідеї. Він вказує педаллю тривалість далеких басів, гармонічні об'єднання, *staccato* й паузи, що мають звучати. Педаль він пише звичайно обережну, іноді дуже сміливу, але гадаю, все ж менш сміливу, ніж та, якою він сам користувався», – говорить дослідник педалізації Н. Голубовська [14, с.119].

Педальний запис Шопена пояснює музичні зв'язки, а не рух ноги – він, як правило, не відбирає синкопованої педалізації, а також ніде в нотах не зустрічається запису тонких прийомів неповного натиску чи пів-педалі, якими славилася гра Шопена. Тому в залежності від музичного контексту виконавцям приходиться іноді уточнювати прийом, застосовуючи більшу чи меншу міру спізнюваної педалі. Синкопована педалізація доречна і потрібна там, де вимагається якнайповніше легатне звучання всієї фактури (наприклад, Прелюдія Мі мажор).

Проте є чимало творів Шопена, в яких рекомендована все ж пряма педаль, або й більш вишукані, комбіновані прийоми педалізації. Це передусім стосується тих випадків, коли бажана ясність змін гармонії, адже синкопована педаль, забезпечуючи *legato*, водночас затирає виразність гармонії. Потреба такої ясності нерідко відчутна в ноктюрновій фактурі і не суперечить легатному веденню мелодії. Очевидно також, що пряма педаль необхідна при танцювальних ритмах, легко і тонко підкреслюючи різницю між стійким басом

і рухливою мелодією. Без неї ніяк не обійтися у швидких фігураціях (напр., у Експромті-фантазії), де просто не вистачає часу для синкопування.

Так само і з твердженням про невідповідність шопенівської педалізації для сучасних інструментів треба бути обережним: під його прикриттям часто відбувається примітивізація авторського задуму. Не слід боятися секундових ходів на одній педалі. У багатьох випадках при розміщенні фактури згідно закономірностей обертонового ряду гармонічна педаль дозволяє поєднувати несумісні, на перший погляд, послідовності, витісняючи залишки фальшивого співзвуччя об'єднуючою основою гармонії. Безліч таких прикладів можна знайти в Ноктюрнах (Додаток Б, приклад №17).

Якщо ж все таки при точному виконанні шопенівського педального позначення на сучасному фортепіано виникає фальш, то треба, передовсім, пробувати змінити туше – знайти той звук, яким керувався композитор у своєму педальному задумі.

**Орнаментация** – це один з істотних, визначальних для стилю елементів музики Шопена. Можна виділити три рівні її застосування в творах: 1) традиційні мелізми, позначені умовними значками; 2) оригінальні фіоритури і каденції, записані особливими дрібними нотами; 3) оздобні формули, що входять до основи мелодійної лінії, надрукованої звичайними нотними знаками (Додаток Б, приклад №13).

Більшість сучасних знавців музики Шопена сходяться на думці, що нормою виконання **мелізмів** у його творах є віднімання від вартості основного тону (субстракція). Такий спосіб розшифрування впливає з традиції італійського співу, яку Шопен рекомендував за зразок своїм учням. Він передбачає також відносно нешвидкий темп і плавне мелодійне виконання прикрас (Додаток Б, приклад №14).

Розшифрування мелізми способом віднімання від вартості основної ноти неминуче привносить у гру риси *tempo rubato*, відтягуючи вступ головного мелодійного тону. Властиві орнаментиці витончені затримання також впливають на цю манеру виконання. Ці дві характерні прикмети шопенівської

музики – орнаментация і *rubato* – завжди пов'язані між собою (Додаток Б, приклад №15).

Питання про початок трелі в багатьох випадках роз'яснене самим Шопеном: він позначає з допомогою передноток, як треба її грати. Якщо ж немає жодної підказки у вигляді передноток щодо початку трелі при її виконанні треба врахувати рисунок мелодійної лінії, не допускаючи повторення основного тону. Задля плавності мелодійної лінії дозволяється починати трелі і з верхнього додаткового звуку, хоча більш типовим і поширеним в часи Шопена було їхнє виконання з основного тону.

Щодо закінчення трелей у Шопена також не має спеціальних правил і, якщо в тексті нічого іншого не вказано, виконується без після ноток (без нахшлага).

## РОЗДІЛ III. МЕТОДИКА В. БАРВІНСЬКОГО ТА ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЙОГО ТВОРІВ.

### 3.1. Методичні засади В. Барвінського.

Творча особистість Василя Барвінського яскраво реалізувалася в багатьох сферах – композиції, виконавстві, педагогіці, культурно-громадській діяльності, але саме викладання гри на фортепіано – це справа, якою Василь Барвінський займався протягом усього свого життя: і в молоді роки у Празі, і пізніше у Львові. Все життя він присвятив служінню українській музичній культурі, боротьбі за її утвердження. В. Барвінський належить до кола галицької інтелігенції, до числа тих, хто вже в молоді роки усвідомив свій громадянський обов'язок і розділив долю свого народу, пройшовши через усі випробування заслання і творчого забуття. Але справу В. Барвінського продовжують його учні та послідовники, а також ті, кому близькі його громадянські, мистецькі, педагогічні та моральні засади. В нього вчилися десятки галицьких музикантів, з його класу вийшли концертуючі піаністи, зокрема Роман Савицький, Дарія Гординська-Каранович, Олег Криштальський. Певний час у нього займалася Марія Крушельницька. Усі вищеназвані піаністи та ще велика частина інших учнів Василя Барвінського, серед яких Д. Герасимович, О. Пясецька-Процишин, Н. Кашкадамова, Д. Личковська, М. Крих-Угляр, О. Максимов, присвятили себе фортепіанній педагогіці.

У вісім років юний В. Барвінський почав вчитись гри на фортепіано в музичній школі К. Мікулі, одного з кращих учнів Ф. Шопена. Згодом – навчався у класі професора консерваторії Галицького музичного товариства чеха В. Курца, з чієї ініціативи продовжив здобувати музичну освіту в Празькій консерваторії (у І. Гольфреда та В. Новака). Одночасно В. Барвінський вступив до Карлового університету, в якому слухав лекції відомих чеських музикознавців З. Неєдли та О. Гостинського. Після закінчення студій він активно концертує і займається приватною педагогічною практикою

в Празі. З поверненням на батьківщину В. Барвінський отримує посаду професора й очолює Вищий музичний інститут ім. М Лисенка.

В особі В. Барвінського органічно поєдналися талановитий композитор, музикознавець, критик, піаніст-виконавець і педагог. Різні грані його обдарування існували нероздільно, органічно доповнюючи та збагачуючи одна одну. Барвінський-виконавець поєднував традиції європейського піанізму з особливостями індивідуального виконавського стилю, які творчо розвивав і втілював у педагогічну практику. Він був одним із кращих інтерпретаторів власних фортепіанних творів. Виконавський досвід композитора, у свою чергу, послужив основою для формування його педагогічних засад.

Говорячи про Барвінського як учителя музики, найперше треба підкреслити виховний зміст його уроків. Сама особистість професора, його ставлення до людей і зокрема, до учнів були високоетичним взірцем для кожного. Він виховував своїм прикладом. Віддаючи все життя розвитку української музичної культури, він тверезо оцінював вагомість своїх заслуг, ніколи не втрачав почуття власної гідності, а водночас завжди залишався дуже скромною людиною. Важливе також ставлення В. Барвінського до музики, про яке він не раз говорив просто і без патетики: глибоко любив музику, бачив у ній зміст свого життя, віддав служінню їй усі сили.

Згадуючи про Барвінського-педагога, колишні учні відмічають такі притаманні йому риси, як гуманність, демократичність, терплячість і наполегливість у процесі досягнення накресленої мети, прагнення дати учневі широку музичну освіту, виховати його волю, характер, національну свідомість.

У своїй педагогіці В. Барвінський був тонким психологом, умів знайти індивідуальний підхід до учня. Він казав: «З того, як піаніст грає, я можу визначити, що він за людина»[22, с.82]. Незалежно від самопочуття він систематично проводив тривалі уроки, знаходив добрі слова для підтримки, хвалив, і таким чином формувал віру учня в себе.

Одна з рис ментальності В. Барвінського, а саме – надзвичайно уважне і делікатне ставлення до людей, – проявилась і в способі оцінювання роботи

учнів. Він уникав оцінювати роботу учнів цифрами. Оцінка давалась у словесній формі, до того ж відверто похвальні відгуки були досить рідкісним явищем, так само, як і негативно-критичні зауваження.

У класі В. Барвінського закладалися основи Львівської фортепіанної школи першої половини ХХ століття. Прискіплива увага до піаністично-технічної сторони виконання, вимоги як найточнішого відтворення авторського тексту, трактування фортепіано як багатотембрового «оркестрового» інструменту, охоплення всієї фактури виконуваного твору – це ті найважливіші технологічні вимоги, які наполегливо виховував у своїх учнів В. Барвінський. Основні вимоги професора стосувалися глибокого осмислення змісту, настрою й суті музики, втілення їх інтонаційно, пошук цікавих, незвичних деталей, об'ємність «партитурність» звучання фортепіано.

Заняття вів за такими трьома головними напрямками: робота над технічними вправами; вивчення творів; та робота над виразовістю, доведена до конкретних піаністичних прийомів. Друге і третє завдання переважно не розмежовувалися, широкі стильові узагальнення були поєднані з опікою про послідовність та способи вивчення тексту. Найбільше місця займають звукові завдання, фразування, звукове планування фактури. Від них професор безпосередньо переходить до питань організації піаністичного апарату і техніки звуковидобування.

Джерелом методики В. Барвінського була чеська педагогіка, адже саме в чеських піаністів він учився фортепіанної гри: у В. Курца у Львові і В. Гольфельда в Празі. Багато спільного можна знайти, порівнюючи погляди, висловлені в аналізованих зошитах Барвінського, з методичним посібником «Технічні основи фортепіанної гри» Курца. Деякі найважливіші положення споріднені в обох педагогів, це стосувалося виразовості й техніки виконання, підходом до вивчення твору, виховання у учнів гарного, шляхетного звучання, ідеалом якого була співучість. Підхід до вивчення твору у обох педагогів був дуже акуратний і педантичний. Постійно під контролем була ритмічна організація гри, стрункність метричної пульсації. Спільними також були і

погляди на розвиток техніки учня, які у Курца сформульовані у таких принципах: треба виховувати в учнів відчуття руки, вільної у зап'ясті, лікті та плечі, відчуття вільності всього тіла; основа точної техніки – міцні заокруглені пальці; постійно слід звертати увагу на податливість, еластичність зап'ястя [61].

Фортепіанно-педагогічні засади Барвінського у важливих питаннях були споріднені з поглядами його вчителя Вілема Курца, проте український музикант додав багато нового до методики свого вчителя. Барвінський гнучкіше, ніж Курц, ставився до організації піаністичного апарату, застосовуючи вагову гру від плеча. Та й взагалі, як це відбувалося у багатьох передових фортепіанних педагогів 20-х рр., акцент у педагогічній роботі було зміщено з техніки на виразовість.

Тонка музикальність Барвінського – фортепіанного педагога характеризує його як музиканта свого часу, представника стилю сецесії, а водночас дозволяє говорити про відродження у його педагогіці на новому рівні шопенівсько-мікулівської традиції. Схрещення традицій Мікулі і Курца у педагогіці Барвінського має важливе значення ще й з тієї причини, що він виступає послідовним і яскравим представником молодого українського фортепіанного мистецтва. Тут створювалася нова синтезуюча якість виконання, що стала істотною характеристикою Львівської фортепіанної школи.

Виконавська естетика музиканта мала значний вплив, на формування методичних підходів у навчанні фортепіанної гри. Педагогічне кредо музиканта досягнення учнями «наспівної гри». Основу навчання, поряд з оволодінням необхідним арсеналом технічних навичок, педагог вбачав у здобутті м'якого шляхетного тону. Він говорив: «Багато людей грає на фортепіано, але мало хто з них розкрив тайну кантилени» [16, с.15]. Відповідно до цієї тези формувалося ставлення В. Барвінського до виконавських засобів і прийомів.

Більш детальне ознайомлення зі змістом думок Барвінського-педагога записані у п'ятьох зошитах, у яких є записи зауважень і рекомендацій, що їх В. Барвінський зробив власноручно на уроках у період із вересня 1958 до 12 травня 1963р. Тут наведено міркування щодо вивчення і виконання більш як 60



творів фортепіанного репертуару на рівні трудності старших класів музичної школи-десятирічки. Вони на сьогодні є чи не єдиним джерелом для висновків про погляди В. Барвінського на навчання гри на фортепіано.

Зокрема, у його нотатках знаходимо методичні поради до виконання Ноктюрну фа мінор, тв.55 Ф. Шопена: «Більше зважати на червону нитку мелодії на тлі м'яких, але повних акордів. Спокійно, свobodно вести мелодію. Ліва рука (як написано) повинна гратись стакато, однак краще грати портаменто, тільки не робити легато. Ліва рука зразу після удару піднімається м'яко вгору. Баси – виразніше Арпеджіовані тони захопити в педаль. Учити кожду руку окремо напам'ять. Уважати, щоб мелодія, глибока і співна (не сильна), пливала по верху педалової водички, а не топилась у ній. Не надто багато педалової пари пускати – щоб мелодія правої виходила більш чисто і пластично. Педалі вживати не надто шумної, а спокійної – ніжками натискати спокійно. Темпо *Andante* – це не *Lento*, але спокійно. *Andante* – ходою, йдучи. Однак вистерігатися надто точної і рівної послідовності ритмічних чверток, щоб не впасти, так сказати, у щось, що нагадує маршове темпо. Дуже зважати на шляхотність тону і неперегружене звучання. Повторення тих самих тонів за собою брати ріжними пальцями. Трілери, переднотки і другі окраси – м'яко, але виразисто. Грати їх не поспішно, не змазувати чи ритмічно надто грубо, але й не розлізло. Закінчення трілерів – м'ягше. Те саме – арпеджіовані акорди. Середня частина – не надто скоро і не надто бурливо. В акордах зважати, щоб горішній тон (п'ятий палець) звучав виразно, хоч м'яко. Не надто різке форте. Такі такти, де точковані ритми, грати прецизно, але м'яко. Точкований ритм, хоч для ока однаковий як у Бетовена, а у виразі цілком інчий. У Бетовена – строго ритмічний, загострений, а у Шопена – спокійний, співучий. Від 57 такту – перший палець лівої не наголошувати. 59 такт – не починати зразу скоро, а поволіше й оживляти темпо. Такти 71-73 – виразніше, але м'яко акордні гармонії. Від 77 такту легато, але легко, і чим раз більше прискорити. Кінцеві акорди – виразно і повно в педалі.» (Додаток Б, приклади № 18, 19, 20, 21) [22, с.89]. Проаналізувавши виконавські засади самого Шопена, бачимо, що поради

Барвінського суголосні їм – для обох митців вкрай важливою була культура звуковидобування, пластичне фразування, випуклість мелодичних ліній тощо.

У Барвінського було визнання одних пріоритетів піанізму, таких як «прецизне ритмічне почуття», «прекрасний м'який удар», «широка лінія фрази, «пластична побудова» чи «перлиста вирівняна техніка», «пам'ятева та технічна витримка» і відхилення інших: не агресивний, а «шляхетний вираз сили»; наповнений, але «не пересичений тон» і не «надмірно швидке темпо. З позиції перелічених піаністичних постулатів наповнюються конкретним змістом також і висловлені ним побажання до інтерпретації, яка, на думку Барвінського, має бути новою, індивідуальною та переконливою.

На практиці підготовка до занять у Василя Барвінського починалася з «розвантаження» свідомості учня від непотрібних під час уроку нашарувань попередніх вражень. Коротка бесіда на музичні або інші мистецькі теми, перегляд цікавої книжки разом із вчителем створювали можливість полегшити природне входження учня у специфіку музичних занять. Відбувалася перебудова мислення учня і спрямування виконавського апарату на досягнення якісного кінцевого результату. Дотримання певної стратегії і тактики у роботі сприяє успішному просуванню до мети і, відповідно, – дві групи правил, які наведені нижче, створюють фундамент цієї методики:

– правила, які допомагають визначити кращі шляхи подолання головних труднощів, таких як визначення особливості форми, знайти головні засоби розкриття художнього змісту;

– правила, які визначають найбільш придатні прийоми вивчення в залежності від стадії роботи, а також від ступеня психічної концентрації і фізичного виснаження учня.

Педагогічний аспект займає важливе місце в методиці викладання гри на фортепіано В. Барвінського. Скажімо, **вибір навчального репертуару** пов'язаний не тільки з методичною доцільністю (необхідністю опанування певних видів фактури, стильових особливостей виконання музики, розвитку того чи іншого виду техніки), але й із прагненням активно розвинути образно-

художню уяву учня, збагатити його емоційний світ, виховати в нього любов і повагу до рідної української музики. Велику увагу в процесі педагогічної діяльності В. Барвінський зосереджував на проблемі вибору репертуару. У формуванні навчальних програм професор дотримувався двох підходів: окрім творів, які відповідали рівню піаністичної підготовки учня, він часто включав у програму твори, які перевищували його виконавські можливості, тобто керувався принципом «забігання наперед», стимулюючи творчу активність вихованця, посилення інтересу до навчання. Що стосується особистих уподобань, то близькою за образно-емоційним змістом для В. Барвінського була фортепіанна творчість Ф. Шопена, і П. Чайковського, К. Дебюссі, а також твори чеських композиторів Б. Сметани, А. Дворжака, Й. Сука, В. Новака, яких він любив і шанував ще з студентських років. Особливого значення В. Барвінський надавав вивченню фортепіанної спадщини українських композиторів, над якими він працював з особливою докладністю, часто дописуючи в нотах випущені позначення виразових засобів, це зокрема твори М. Лисенка, Н. Нижанківського, М. Колесси, власних творів, а після поїздки на Східну Україну педагогічний репертуар студентів його класу поповнився творами В. Косенка, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського. В. Барвінський намагався познайомити учнів з особливостями української інтонаційної мови, поглибити відчуття самотності національного музичного стилю, розуміння його фольклорних основ. Саме в класі професора В. Барвінського формувалась одна з ознак, яка згодом стала провідною характеристикою Львівської фортепіанної виконавської та педагогічної школи [26, с.23].

Починаючи роботу над репертуаром, вибраним з певними педагогічними задумами, В. Барвінський ясно виділяв жанрові та стилістичні особливості кожного твору, пояснював його форму, майстерно показував головні теми й виразні мелодичні елементи. Великий вплив на свідомість учня і, відповідно, бажаючи зберегти більше простору для його ініціативи у самостійній роботі, – він ніколи не виконував твір від початку до кінця. Разом з тим, вчитель вимагав від учня виявів високої чутливості, заохочував його до постійного контролю

виразності власної гри, виховуючи увагу до усвідомлених і врівноважених виконавських рішень, до якісної артистичної гри на всіх етапах роботи.

Професор багато грав на уроках, його виконання вражало тембральним багатством, ювелірною викінченістю фрагментів, використанням усіх засобів музичної мови для охоплення форми кожного твору [13, с.15].

Копітке виховання в учня доброго смаку, відчуття естетичної довершеності та артистичної переконливості виконання, а також турботи про вироблення ясної артикуляції, гнучкого фразування, повноти та інтонаційної осмисленості звуку по всій ширині динамічної шкали, від найтихіших звучань до найголосніших, – це і є змістом повсякденної роботи у пошуках майбутнього варіанту виконання.

В центрі завдань з опрацювання виразових виконавських засобів за методикою В. Барвінського стояла **робота над звуком**. Барвінський скеровував увагу учня на якість звуку під час занять, вписуючи в робочих зошитах багато зауважень наприклад: «Слухати себе – який звук повинен бути – більш уважно вправляти, звертати на все (правильні ноти, паузи, спосіб гри і т. д.) увагу»; «Дуже чітко вести голоси – голосоведення дуже важливе: не піднімати чи передержувати тони, зважати на звук» [52, с. 101]. «Вправляти гами і тризвуки, септакорди... При вправлянні слухати свою гру: удар м'який та глибокий, але не в'ялий, а рішучий, все те відомі вже нам речі, але завжди треба це усвідомлювати».

Як бачимо, якість виконання тісно пов'язана безпосередньо з усвідомленням ефективності піаністичних дій – з умінням правильно налагодити контакт піаністичного апарату з інструментом. Основний напрямок пошуків найбільшої ефективності використання апарату, а також творчої та фізичної енергії учня – у відкиданні зайвих рухів і надмірних зусиль, у відшуканні найпростіших і найприродніших рухів, потрібних для виконання віртуозного і художнього завдання.

Манеру звуковидобування загалом педагог тісно пов'язував з особистістю учня, його творчою індивідуальністю: слуховою уявою, умінням

чути, переживати і, зрештою, втілювати. Виконавський процес повинен включати «перетворювання і переживання виконуваного репертуару», а піаніст мусить вміти «підпорядковувати себе – вживатися та вглиблятися в різні стилі різних авторів». З метою розвитку художньої уяви, збагачення музично-слухового досвіду педагог радив учням відвідувати концерти симфонічної музики, слухати солістів-скрипалів, піаністів, віолончелістів, а особливо співаків. Від майстерних вокалістів, на думку професора, можна навчитись наспівного інтонування, грамотного і гнучкого фразування.

Н. Кашкадамова зазначає: «В учнів виховувалась потреба гарного, шляхетного звучання, ідеалом якого була співучість»[22, с.82]. Головним засобом розкриття змісту музики В. Барвінський вважав виконавське інтонування: якість звуку – «тон», ведення мелодичної лінії і відповідні змістові наголоси у мелодії та фактурі. За його переконанням, виразна інтонація можлива лиш тоді, коли «мистецький образ твору закріпився в душі». У типовому для В. Барвінського ідеалі виконавської інтонації знаходила вираз його душа музиканта і його людський характер звук м'який, співучий, шляхетний – не сухий і не різкий; тон не форсований, бо стає грубим [52].

Важливим методом досягнення співучого, шляхетного звуку було програвання необхідних фрагментів в повільному темпі з перебільшеною повнотою звучання.

Предмет постійної уваги В. Барвінського-педагога – **фразування**. Він любив широкі фрази – рекомендував об'єднувати «більші хвилясті мелодійні лінії», виразно показуючи в них градації наголошених і ненаголошених тонів. Систематично велася робота над детальним відпрацюванням відтінків сили і барви звучання. Вона була дуже важливою також для виразного виконання фактури, виявлення в ній першого і другого планів, для продуманого співвідношення гучності окремих голосів у акордах і співзвуччях. Музикант виховував у своїх учнів ясне розуміння структури твору. В його висловлюваннях не раз звучить вимога діалектичної єдності двох, на недосвідчений погляд, протилежних якостей: ясної архітектонічної будови і

старанної викінченості деталей. Проте на першому місці в роботі і (це підтверджують більшість його вихованців) завжди було створення художнього образу, прояснення змісту, характеру і стилю в творі.

Він детально відпрацьовував з учнями кожен фразу, загострюючи їхню увагу на забарвленні звука, вимагаючи мелодійного і співучого звучання інструмента. При цьому термін «спів» вживався не тільки у зв'язку з інтонуванням мелодії чи веденням фрази, але і стосовно виконання октавних та акордових послідовностей, звучання всіх елементів фактури. Важливим орієнтиром було досягнення емоційно-виразного виконання творів. Віртуозність педагога також пов'язував з інтонуванням, «співом» на інструменті. Вона була шляхом до виявлення художнього змісту твору, засобом для розкриття творчого задуму композитора.

Щодо **організації піаністичного апарату, розвитку техніки учня** В. Барвінський був дуже докладний і послідовний. Він систематично працював над пальцівками, гамами, інструктивними та художніми етюдами. У щоденній роботі над початкуючим піаністом Василь Барвінський дотримувався систематичності й поступовості розвитку всіх обов'язкових складових піаністичної грамоти: організація граючого апарату; плескання звукової культури; сумлінного вивчення й розуміння музичного тексту. Численні факти свідчать, що Барвінський любив вчити дітей, відносився до занять зацікавлено й не нехтував жодним з дріб'язкових обов'язків вчителя. Природне положення зап'ястя; усунення фіксації – гнучкість зап'ястя; вироблення м'якого та співного звуку; логічне й виразне заокруглення фраз; тренування спритності пальців – усі ці завдання ґрунтовно пророблялися з кожним учнем на міру його індивідуальних потреб.

Вправи на розвиток удару пальців (пальцівки) були невід'ємною частиною класичної системи виховання техніки піаніста. В. Барвінський успадкував кращі досягнення цієї системи від свого вчителя Вілема Курца і зумів передати їх своїм учням. Пальцівки (або позиційні послідовності) використовувались для розвитку сили, енергії, точної артикуляції кожного

пальця, дзвінкості, ясності у звукодобуванні. Переважно професор застосовував ці вправи на початковому етапі роботи над піаністичною технікою учня, незалежно, чи це була маленька дитина, чи підліток. Характерно, що при виконанні даних вправ В. Барвінський вимагав від своїх учнів «співного» звуку, не допускав «штивного», пустого удару [52].

Професор записав детальні інструкції для роботи над п'ятипальцевими вправами, розвиваючими як незалежність, чутливість і спритність пальців, – так і гнучкість зап'ястя, яка необхідна для «дихання» руки, тобто звільнення її від зайвого напруження. Принциповою є послідовність засвоєння цих вправ – від меншої складності вправи, – глибокого натиску пальців до «дна» клавіатури на «легато» у повільному темпі, з обов'язковими звільнюючими рухами зап'ястя, при виконанні послідовно кожних двох нот вправи, – до ускладнення вправи, тобто виконання її у поступово все швидшому темпі і з поступовим ускладненням варіантів артикуляції, а також зі зміною акцентування послідовно усіх звуків у різноманітних ритмічних варіантах. Разом з необхідним фізіологічним укріпленням апарату учня і виробленням у нього навиків координації рухів пальців та інших частин руки, що створює необхідну ресурсну базу його піанізму, такі вправи вчасно прищеплюють вміння правильно і без над зусиль виконати з'єднані лігою звуки, а також ясно артикулювати складні ритмічні сполучення. Усі інструкції до вправ скеровані на досягнення високоякісного, виразного звуку: «...добре спочатку вправляти дуже повільно і сильно; 1) – згинаючи кисть що 2 ноти вниз і вгору безпосередньо після удару. Грати, сильно натискаючи клавіші, але зважати на глибокий, шляхетний тон, а не грубий і твердий звук. У жвавішому темпі можна згинати кисть що 4 ноти; 2) – без згинання кисті, але перевіряти час від часу свободу кисті» [52].

Дуже корисним для розуміння усіх подробиць був поділ твору на логічні фрагменти з допомогою цифр, – так, само, як це робиться в оркестрових партитурах. З великих фрагментів виділялись менші – фрази, частини складних фраз, або інші логічні складові твору. Таким чином, спілкуючись з музичним

твором, як живим і цілісним об'єктом – через усвідомлення його форми і ясне відчуття головних ідей, які становлять його суть, – учень міг у той же час добре орієнтуватись в усіх деталях розвитку фактури, помічати недоліки свого виконання і точніше обирати способи піаністичної роботи.

В кожній ділянці технічної роботи Барвінський наголошував на природності рухів, відчутті **свободи в руках**, на униканні затисненості: «Грати багато в повільному темпі, зважати, щоб руки були при ударі цілком свободні, не штивні... Натискають в першу чергу пальці при свободному співділанні руки і рамен. Уважати на шляхотний звук. Не вдаряти, а класти (не бити пальцями по клавішах)»[52, с.98]. О. Максимов зазначав, що Барвінський добивався: «1) старанного вибору висоти падіння; точної визначеної висоти розміщення руки щодо клавіатури; бажаним було розміщення руки на рівні клавіатури чи з зовсім непомітним нахилом передпліччя під невеликим кутом від ліктя до клавіатури; 2) вільної в плечі та лікті, пружно-гнучкої в кисті руки, а також відчуття опори руки на закруглені кінчики пальців через «точку опори в «кісточках»(місце з'єднання пальців з долонею), що злегка виступали над площиною долоні; 3) раціонального використання сили руки, своєчасного чергування напружень та моментів зняття напруження, для чого вимагав попереджувати звукодобування і закінчувати його м'якими «звільнюючими» згинами кисті»[40, 87].

Організовуючи правильний контакт учня з фортепіано, вчитель добивався точного вибору висоти сидіння та його віддаленості від інструменту. Цей вибір може досить сильно, а іноді й вирішально впливати на усі дії піаністичного апарату, особливо на стадії його формування: від цього залежить, наскільки вигідним буде доступ рук до клавіатури, тобто невимушеність взаємодії пальців і клавішів та, відповідно, – зручність і ефективність звуковидобування у різних регістрах. Найбільш ефективним вважалось розміщення руки на рівні клавіатури або з невеликим нахилом передпліччя від ліктя до клавіатури, а також така відстань корпусу учня від фортепіано, яка дає йому можливість легко пересувати руки по клавіатурі перед собою, досягаючи без надмірних



зусиль і різких рухів корпусу верхнього регістру лівою рукою, а нижнього – правою рукою.

Рука учня вільна у плечі та лікті, гнучка у зап'ясті, – або словами В. Барвінського «при свободній кисті» – повинна під час гри відчувати опору в клавіатуру. Ця опора скерована від плеча на злегка заокруглені кінці пальців, а в тих випадках, коли достатньо опори не всією вагою руки, зайва частина ваги знімається з пальців рухами зап'ястя і ліктя. Дуже важливим є відчуття проміжного пункту опори – у «кістках», виступаючи над долонею у місцях її з'єднання з пальцями. Раціональний розподіл ваги усєї руки, або частини цієї ваги, – через гнучкі, виважені й дуже економні рухи руки, а також використання сили незалежно один від другого працюючих пальців – такою є приблизна схема досягнення бажаної легкості взаємодії учня з механікою фортепіано і природності його піанізму.

Фортепіанну **фактуру** Барвінський навчав слухати диференційовано, поліфонічно, незалежно від її складу (поліфонічного чи гомофонно-гармонічного). Виходячи з цих позицій, він прагнув до розмаїтого колористичного забарвлення різних звукових пластів фактури (в даному випадку точніше сказати – партитури) твору. О. Криштальський відмічав увагу Барвінського до роботи над голосоведенням, його прагнення навчити своїх учнів вмінню «планувати відповідні горизонтальні, багатоголосні “мелодійні лінії» у виконуваних творах»[32, с.12].

**Педаль** розглядається Барвінським як фактор виразовості, що й збагачує тембр звучання інструменту, і змінює звучання фактури фортепіанного твору. «Строгим і уважним було відношення В. Барвінського до використання педалі. Моменти взяття, зняття чи підміни педалі він, як правило, визначав сам, хоча й наполягав на особистій відповідальності учня і просив вносити підказані слухом корективи» – писав О. Максимов [40, с.88]. В творах романтичних, де традиційно без педалі не обійтися, Барвінський рекомендує дотримуватися прозорості, культурної педалізації, навчає учнів розуміти сенс педалізування в музиці Шопена, Аренського тощо: «Уважати, щоб мелодія, глибока і співна (не

сильна), пливла по верху педалової водички, а не топилась у ній. Не надто багато педалової пари пускати – щоб мелодія правої виходила більш чисто і пластично. Педалі вживати не надто шумної, а спокійної – ніжками натискати спокійно [22, с.89]. Добре підносить педаль ,щоб при зміні педалу не пропускати шуму попереднього педалу»[52, с.106].

**Інтерпретаційні принципи** В. Барвінського мають подібні стильові риси, як і його твори, – це камерна гілка пізнього романтизму і сецесії. Йому близькими були такі композитори, як В. Новак, М. Лисенко, К. Дебюссі, Л. Ревуцький. У зошитах детально описані виконавські прийоми, що відповідають їхнім стилям. Але й у рекомендаціях до творів інших композиторів також багато подібного. Такими є поради про виконання творів Й. С. Баха: Концерту f-moll, Партити B-dur, шести прелюдій і фуг, інвенцій. У трактуванні музики Й. С. Баха В. Барвінський звертає головну увагу на співне голосоведення, вимагає гнучкості динаміки, детального інтонування, виділення теми; панівна артикуляція – легато. Хоч у роботі використовувалися й редакції Ф. Бузоні та Б. Бартока, вони принципово не вплинули на ставлення професора до музики Й. С. Баха.

Але всі варіанти інтерпретації можливо реалізувати тільки за наявності матеріалізованих виконавських можливостей, – розвинутого слуху, а також піаністичного апарату учня, який добре організований і всебічно оснащений. У роботі над твором педагог повинен рівномірно розподіляти увагу між виявленням справжнього артистизму, доброго художнього смаку, і вихованням досконалого піаністичного апарату учня. Якість звуку, його повнота і співучість, так само як і всі інші його фізично-акустичні та художньо-виразові якісні відмінності безпосередньо залежать від того взірця, на який орієнтуються внутрішній слух виконавця. На практиці ця якість є прямим наслідком дії руки виконавця, керованої його волею і вищевказаним взірцем. Виходячи з цього, слід у всіх, навіть найдрібніших деталях роботи піаніста за інструментом, бачити останню мету – виконання, внаслідок якого звукова тканина музичного твору постає ясно артикульованою, усі притаманні їй акустичні ознаки

набувають конкретності та естетичної скерованості, а також, – і це найважливіше, – вони повстають, як інтонаційно осмислені і художньо переконливі витвори мистецтва.

Центральну частину його фортепіанної педагогіки, – питанні роботи над інтерпретацією творів, втіленням художньої концепції через виразові виконавські засоби, він стоїть на власних естетичних позиціях, пов'язаних зі стилем сецесії. Сецесійний «пластичний зигзаг» відбився на усіх ділянках творчої діяльності Барвінського: композиторської, виконавської, педагогічної.

Василь Барвінський у фортепіанному виконанні цінував тонке почуття музикальності, виразність, природність і щирість піаністичного висловлювання, молодий темперамент, а водночас зрілість та врівноваженість. Тут йдеться про музикантські риси, а не піаністичну техніку – вони цікавлять Барвінського більше. Його метою було – пробудити творчу жилку в учня, навчити його розуміти зміст музики, артистичну природу музичного виконавства. Композитор високо цінував і намагався завжди знайти поетичність, інтелігентність, музичну культуру у мистецтві виконавця. Хоча й не обмежувався близькими йому особисто емоціями, а вимагав різноманітності, вміння перейматися настроєм твору – бути, якщо потрібно, імпульсивним чи, навіть, демонічним. Музиканта завжди приваблювала гармонійність виконання як синонім краси і досконалості, перебільшення ж, крайнощі, агресивність були йому чужі і неприйнятні.

Методика Барвінського органічно поєднала в собі кращі тенденції фортепіанної педагогіки його вчителя В. Курца. Саме така методика стала засадничою базою для виконавської та педагогічної діяльності багатьох піаністів, невід'ємним елементом сучасної львівської фортепіанної школи, який вирізняє її серед інших українських піаністичних шкіл. Вихованець видатного чеського педагога, Барвінський надавав великого значення психологічному аспекту фортепіанної педагогіки, шанував у своїх учнів індивідуальність, прагнув всебічно їх розвивати, активно впливав на формування їхнього

менталітету. Як і його вчитель, він високо підносив роль патріотичного виховання творчої молоді, дбав про розвиток національної свідомості.

В системі технічного виховання учня (організації граючого апарату, розвитку пальцевої техніки, роботи над гаммами, пасажною технікою, акордами, октавами тощо) Барвінський також в цілому дотримується основних положень школи Курца.

Водночас у Барвінського-педагога формуються риси індивідуального стилю, які згодом набувають ознак новітніх педагогічних ідей середини ХХ ст. Для нього характерна увага до особистості учня та педагога, зміщення акценту з технічного аспекта виконання на емоційно-виразовий, посилення уваги до проблем стилю тощо. М'якість, делікатність, лояльність, але й натхненність, романтичний порив, можливо, екзальтованість, – все, що було притаманно його індивідуальності, впливало як на трактування художнього образу, так і процес матеріалізації його у партитурі твору. Звідси й риси школи Барвінського: співучий, глибокий, але м'який звук, виразне інтонування фрази, гнучка агогіка, багате, колористичне забарвлення фактури, велика Градація динаміки гучності (особливо в бік *piano*), прозора педалізація тощо. Суттєвою рисою, яку належить підкреслити, є надзвичайно шанобливе ставлення до українського музичного мистецтва, глибоке його знання та повсякчасне пропагування.

В. Барвінський зумів органічно поєднати нові педагогічні та художні ідеї з потребами виконавської й освітньої практики, культурно-освітнього життя Галичини загалом. В. Барвінський виховав плеяду піаністів нового покоління. Серед його учнів – З. Лисько, А. Рудницький, М. Колесса, Д. Гординська-Каранович, Р. Савицький, О. Криштальський та ін. Він створив піаністичну школу, що стала самобутньою завдяки єдності його майстерності композитора, виконавця-інтерпретатора і педагога. Саме ці риси творчої особистості В. Барвінського й визначили його роль у становленні вітчизняної музичної педагогіки, розвитку української культури та освіти в цілому.

### 3.2 Фортепіанні твори В. Барвінського: стильові особливості та виконавські проблеми.

Фортепіанні твори Василя Барвінського – важлива і високовартісна сторінка української музики. Одним з перших після Лисенка він звернувся до цієї інструментальної сфери і, створивши композиції, повні щирого, свіжого переживання, забарвив їх неповторною особистою інтонацією. В. Барвінський випробував різні форми у фортепіанній музиці, великі і малі, зробив свій внесок до розділу нечисленних в українській фортепіанній літературі сонат і концертів та суттєво збагатив педагогічний репертуар. Його творчість втілила стиль *сецесію*, характерний для українського мистецтва перших десятиліть ХХ ст., і в цьому відношенні при всіх своїх індивідуальних особливостях став досить типовим явищем вітчизняної культури. «Сецесія – (полістилістика), або ж модерн, виник на межі ХІХ і ХХ століть і був дуже широким, змикався з такими стилями, як імпресіонізм, неокласицизм і містив у собі їхні елементи. Але українським митцям ближчим виявилось неоромантичне забарвлення сецесії» [28, с.25].

При вивченні творчої спадщини композитора потрібно відзначити, що ряд його творів було загублено та знищено, і лише завдяки зусиллям музикознавцям та шанувальникам творчості музиканта, поступово повертаються на батьківщину.

З фортепіанних композицій В. Барвінського треба згадати «Прелюдії» (1908); Варіації на власну тему до мінор (1909); Сонату До мажор (1910), «Любов» (Тричастинний монотематичний цикл, 1915); «Українську сюїту» на народні теми (1917), Варіації на тему української народної колядки (1917), Мініатюри на теми лемківських пісень (1920), Концерт для фортепіано і симфонічного оркестру (1937), крім того ряд творів, як «Пісня», «Серенада», «Імпровізація», «Листок з альбому», «Наше сонечко грає на фортепіані (20 дитячих п'єс на українські народні пісні)», «Шість мініатюр на теми українських народних пісень», «Колядки і щедрівки» та експериментальні п'єси «Прелюдія методом Ж. Далькроза» і «Жаб'ячий вальс».

Творчість Барвінського була нерозривно пов'язана з музично-громадською діяльністю для культурного розвитку народу, ширення його музичної освіченості. З іншого боку, композитор не уявляв собі професійної музики, відірваної від фольклорних джерел. Він залюбки слухав і записував народні пісні, а ще більше – гру на народних інструментах у Карпатах.

Народною піснею Барвінський користується в усіх жанрах своєї творчості: композитор звертався як до методу прямого цитування, так і до індивідуального переосмислення і узагальнення фольклорного матеріалу. Серед його обробок є пісні різних народів. При всьому ліризмі своїх творчих уподобань композитор простягає діапазон використовуваних народних джерел від таких ніжних пісень, як «Ой ходить сон коло вікон», «Ой не світи місяченьку», до героїчних козацьких – таких як «Засвистали козаченьки».

Багатогранний характер використання фольклору особливо яскраво проступає у фортепіанній музиці. Крім циклу «Любов» і деяких ранніх прелюдій, всі твори Барвінського відзначаються ясно вираженими національними рисами. Визначальними якостями фортепіанної музики Барвінського є майже цілковита відсутність відверто емоційної патетики, притаманної пізньому романтизму, наявність витонченої фактури, індивідуалізація окремих голосових ліній, своєрідна поліфонія, що органічно впливає з характеру української народної пісенності.

На формування стилю Барвінського, зокрема у фортепіанному жанрі, вплинула творчість Лисенка, але це сталося вже на більш зрілому життєвому етапі; у юні ж роки композитор захоплювався спершу Чайковським, потім — Шопеном і нарешті імпресіоністами. Ці впливи знайшли у нього творче перевтілення. Та особливо важливим, крім українських традицій, став для Барвінського безпосередній зв'язок з чеською школою. Як учень В. Новака, що в свою чергу належав до найближчих учнів А. Дворжака, Барвінський засвоїв найкращу рису чеської школи – поєднання національних музичних особливостей із здобутками сучасності. Композиторові була близька і

слов'янська основа чеської музики, і м'який ліризм, який споріднював її з українською музикою.

З народних джерел впливають усі властивості музичної мови Барвінського – мелодика, фактура, принципи розвитку. Серед різноманітних тем народного характеру найбільш приваблюють у нього ліричні та граціозно-танцювальні (Додаток Б, приклад №27). Залюбки він впроваджує у свої твори та обробляє лемківські народні теми, особливо цікаві щодо мелодики й ритміки. Свідомо не стилізуючи українську народну музику, Барвінський знаходить у ній риси, найближчі до його творчої індивідуальності та його ліричного настрою .

Чудовими якостями творів композитора є мелодійність, наспівність кожної голосової лінії. У композитора переважає поєднання підголоскової фактури з гомофонно-гармонічною. Гармонія у творах Барвінського завжди тональна, має виразний романтичний характер з імпресіоністичним забарвленням. Мелодична лінія і контрапунктичне голосоведення у нього логічні і ясні. Легкість, прозорість викладу однаково властиві як темам танцювальним, так і пісенно-ліричним (Додаток Б, приклад №28).

Крім того, привертає увагу деяка імпровізаційність, «примхливість» його музики, пов'язана також із змінністю метрики, яка зумовлює і характер твору (наприклад «Колискова» з фортепіанних мініатюр, «Ой не світи місяченьку» з «Української сюїти»). Ці риси розвитку невідривні від панівного у композитора варіаційного принципу розгортання, який безпосередньо впливає з народних джерел. Водночас йому притаманні завершеність структури цілого та відточеність деталей форми (Додаток Б, приклад №22).

Ще однією істотною особливістю музичної мови Барвінського є колористичність, звукова барвистість, що досягається завдяки вмінню найповніше використати діапазон інструмента, а не тільки відтінки гармонії (Додаток Б, приклад №26). Цю барвистість посилює і різноплановість фактури, поєднання гармонійного елемента з поліфонічним. Названі прийоми не стають для Барвінського самоціллю і не служать засобом передачі невлених вражень

і настроїв, як у імпресіоністів. Воші органічно зливаються з цілком реальним і глибоко відчутим композитором настроєм народної пісні, з її чудовим мелодизмом (Додаток Б, приклад №29).

Риси сецесії впізнаються у різних складових фортепіанного стилю Барвінського. Для змісту творів властива інтимна лірика, елегійні настрої. В циклі «Любов», а частково й Сонаті музична мова наближається до ліричної поезії, важливу роль відіграють мотиви-символи, які, розвиваючись протягом цілого твору, стають носіями поетичного підтексту. Типові для сецесії національно-романтичні захоплення відчутні в Українській сюїті та Концерті, мініатюрах. Ми можемо провести паралель із фортепіанними творами Ф. Шопена, в яких виразно проступає національно-романтичне начало, зокрема в його Скерцо, баладах, полонезах. Властива для стилю декоративність дає себе знати у гармонії й фактурі. Це – інтенсивна модуляційність, енгармонічні переходи, посилена увага до гармонічного колориту, а також поліфонізація, вибагливе плетиво фігурацій, примхливість голосоведення. Наслідком таких орнаментальних тенденцій стає характерна для Барвінського імпровізаційна свобода у розгортанні форми; стирання меж між експозиційним і розробковим викладом, безконфліктний розвиток. Композитор особливо любить варіаційність – він ніби одразу уявляє собі тему в різних варіантах і видозмінах, дістає втіху від її інтерпретації та оздоблення.

Оцінюючи доробок композитора в цілому, слід відзначили його міцний зв'язок з традиціями української класичної музики і, водночас, риси сучасності, що виявляються в поєднанні з яскравим національним елементом.

Характерні прикмети музичної мови Барвінського – це безпосередність, щирість висловлення, ніжність і м'якість мелодії та гармонії, витончена майстерність у галузі форми та фактури, опора на українську народну пісню. Ці риси втілюють істотні, глибинні особливості його індивідуального почерку.

Виконання фортепіанних творів В. Барвінського ставить перед піаністами складні і незвичні для них завдання. Найхарактерніші проблеми пов'язані зі стилем сецесії. Їх варто назвати:



- **Мелодійне інтонування:** вміння докладно і випукло розкрити тематичну ритмо-інтонацію і виразно показати розгортання дещо примхливої та розгалуженої мелодійної фрази, не поспішаючи і не «проскакуючи» повз важливі моменти.

- **Гармонія:** треба почути і підкреслити красу окремих співзвуч та їхніх співставлень, а водночас показати найважливіші логічні моменти у непрямому гармонічному розвитку.

- **Фактура:** зрозуміти, що в ній головне, а що – другорядне, не спростивши багатоплановості; вималювати красу гнучких, виразистих фігураційних орнаментів.

- **Форма** становить тут найбільші труднощі – їхнє вирішення у значній мірі залежить від вдалого розв’язання попередніх завдань. Важливо розкрити красу примхливих поворотів і численних розширень у імпровізаційній течії, а водночас знайти спосіб забезпечення її цілісності.

- **Фразування** – це предмет постійної уваги В. Барвінського-педагога. Він любив широкі фрази, рекомендував об’єднувати «більші хвилясті мелодійні лінії», виразно показуючи в них градації наголошених і ненаголошених тонів. Систематично велася робота над детальним відпрацюванням відтінків сили і барви звучання. Вона була дуже важливою також для виразного виконання фактури, виявлення в ній першого і другого планів, для продуманого співвідношення гучності окремих голосів у акордах і співзвуччях. Музикант виховував у своїх учнів ясне розуміння структури твору. В його висловлюваннях не раз звучить вимога діалектичної єдності двох, на недосвідчений погляд, протилежних якостей: ясної архітектонічної будови і старанної викінченості деталей. Проте на першому місці в роботі завжди було створення художнього образу, прояснення змісту, характеру і стилю в творі.

У вітчизняній музикознавчій літературі знаходимо чимало публікацій, присвячених як аналізу стильових особливостей фортепіанних творів В. Барвінського [47], так і окресленню виконавських проблем [36].

В рамках нашого дослідження ми звернулись до музикантів, чия діяльність тісно пов'язана з творчістю українського композитора. Насамперед, це палка шанувальниця і пропагандист творчості В. Барвінського, колишня директор Івано-Франківської дитячої музичної школи №2 ім. В. Барвінського Курило Ярина Василівна. Педагог багато зусиль і праці доклала до організації проведення в місті обласного дитячого фортепіанного конкурсу ім. В. Барвінського. І саме на цьому конкурсі на початку 90-х років минулого століття знову зазвучали твори забутого митця. Щоб отримати з перших уст інформацію про конкурс, про ставлення до музики В. Барвінського, ми взяли інтерв'ю у Ярини Василівни. На наше запитання – чим вирізняється фортепіанний стиль композитора, педагог так відповіла: «...напевно фактурою. Є мелодія, але вона настільки гармонічно звучить в гармонії з інтервалами, з якимись ритмічними в кінці-кінців такими знаками, я думаю що це все разом складає таку його музику... Барвінський дуже багато приділяв уваги звуку, а саме звуковидобуванню, і в своїх методичних принципах він все описує... Його фортепіанний стиль і ритмічно, і динамічно складний, і все має бути в характері». Щодо виконавських проблем ми почули наступну думку: «Проблеми найперші – це звукові. Потрібно все озвучити: всі його теми, показати тембральні забарвлення, тому я вважаю, що одна з найскладніших виконавських проблем – це кропітка праця над звуком (повний текст подано у Додатку А, приклад №2).

Щоб почути думку не лише педагога, а й піаніста – музиканта, який виконує твори Барвінського і має власне бачення і розуміння цієї музики, ми звернулись до молодої, але вже достатньо відомої в Україні і Європі піаністки, Лауреата численних міжнародних конкурсів Віоліни Петриченко. Цього року, коли весь музичний світ святкує 130-річчя від дня народження В. Барвінського, Віоліна гастролює Україною і Західною Європою, щоб ознайомити публіку з музикою українського митця. З її ініціативи було записано диск з фортепіанними творами композитора. На думку піаністки, «...його музика, дійсно, належить до найкращих зразків романтичної фортепіанної літератури,

він ще був і визначною постаттю в українській культурі і заслуговує на відповідне місце і пошану з боку українців... Його фортепіанний стиль вирізняється, насамперед, своєю барвністю, поліфонічною насиченістю фактури, цікавою постромантичною гармонією. У кожній ноті відчувається ліричність та співучість музичної тканини». На запитання – в чому подібність музики Ф. Шопена і В. Барвінського, піаністка відповіла: «Звичайно, романтичний напрямок зближує цих митців. Я планую в наступному сезоні виконувати прелюдії Шопена та Барвінського в одній програмі. Але все ж таки вони жили в різні часи і музична мова Барвінського відрізняється від Шопена...» (повний текст інтерв'ю подано у Додатку А, приклад № 1).

Крім того, ми спробували дати власну оцінку стилістиці музики В. Барвінського та особливостям роботи над творами, залучивши власний виконавський досвід. В якості матеріалу взяли один з його творів, а саме «Пісню», яка є третьою частиною з «Української сюїти». Це обробка української народної пісні «Ой не світи місяченьку», яка перегукується своїм ліричним настроєм і місцем в циклі з першою («Та нема гірш нікому») (Додаток Б, приклад №30). Вона грає роль інтермецо між енергійними і масштабними частинами – скерцозною і героїчною. Але у фіналі пісня «Ой не світи, місяченьку» матиме й істотну драматургічну функцію. Розгортання мелодії реалізується через поступове нагнітання до кульмінації перед закінченням і динамічний спад. Згущення фактури, обростання новими голосами, підголосковий виклад – основні риси драматургічного розвитку. Цей метод, запозичений з народної пісні, поєднується з ланцюгом тональних відхилень і хроматизацією мелодичних проведень (Додаток Б, приклад №31, 32, 33, 34 ). Так створюється витончена у звучанні, наскрізь мелодизована тканина.

Завмиранням до піаніссімо закінчується «Пісня» (Додаток Б, приклад №35) і так само стихшено починається фінал сюїти.

Хочемо зазначити, що твір потребував дуже ретельної роботи над деталями. Доводилось твір вчити окремими пластами, досягти балансу у звуковеденні, виділяючи мелодію, виспівуючи підголоски і «ховаючи»

супровід. Труднощі були і в довгих звуках, які потрібно було «виспівати», дослухати до кінця, при цьому, тримаючи їх одними пальцями, заграти тему іншими, не відпускаючи ці довгі ноти. Важливо також послухати паузу в той час, як в іншій руці продовжується мелодійний рух.

Інші труднощі стосувались вивчення твору напам'ять, зокрема, у середньому розділі, де композитор рясно використовує дисонанси в гармонії і несподівані інтонаційні звороти. Ускладнювала роботу і насичена акордова фактура. Особливою була увага і до педалізації. Захоплення композитором імпресіонізмом позначилось і на цьому творі, тому майстерність полягала у створенні звукового простору, у своєрідному «шлейфі» звукової тканини (зокрема, в III ч.), при цьому не допускаючи, щоб звучало «брудно».

Уважно вивчались усі вказівки композитора, які позначали не тільки динаміку, а й характер, в якому потрібно було заграти даний уривок, наприклад: *dolce* (тихо, ніжно), *triste* (сумно), *espress.* (виражено), *un pochettissimo rinvivendo* (помалу відроджуватися).

Для виразності виконання дуже важливою була агогіка. Слід звернути увагу на те, що ступінь *ritenuto*, *rallentando*, *sostenuto*, *allargando* впливає із змісту «Пісні». Ці зміни Барвінський застосовує майже всюди, як в середині, так і в кінці, в продуманих повтореннях чи для підкресленого виконання закінчення фрази. Майстерне фразування – це, насправді, одне з найскладніших виконавських завдань у творах В. Барвінського. Адже, прислуховуючись до його порад, щоб жодна фраза не була пустою чи нудною, а звук має бути шляхетним.

Виконавські проблеми присутні навіть у фортепіанних творах композитора для дітей, зокрема у дитячій збірці «Наше сонечко грає на фортепіані», написаний в середині 30-років. П'єси відзначаються доступністю, простотою, лаконізмом і побудовані на народнопісенній основі. В. Барвінський майстерно і з розумінням дитячої психології підходить до початкового навчання гри на фортепіано, продумано і з педагогічним тактом плекає у дітей основні піаністичні прийоми виконання на знайомому з дитинства музичному

матеріалі. Цей цикл є тим джерелом, з якого наші українські діти починають довгий і важкий шлях у велике мистецтво.

Таким чином, аналіз методичних засад В. Барвінського, а також стильових особливостей його творів дає підстави стверджувати про оригінальну композиторську манеру митця. У його творах поєднуються пізньоромантичні традиції, стилістика сецесії та подекуди імпресіонізму. Незважаючи на розбіжності в музичній мові, драматургічні особливості творів є близькими до музики Ф. Шопена: розгорнутість форми, динамічні наростання і спади, рельєфність мелодичних ліній, барвистість гармонії. Крім того, педагогічні принципи митців є подібними – обидва найбільшу увагу приділяють делікатному, м'якому звуковидобуванню, пластичному голосоведенню, гнучкому фразуванню. Твори В. Барвінського становлять чимало труднощів для виконавців, але сприяють розвитку необхідних піаністичних навичок.

## ВИСНОВКИ

Істотний вплив на розвиток українського музичного мистецтва, як свідчать музикознавчі джерела, мав відомий польський композитор-піаніст – Фридерик Шопен. Серед українських митців, на чий творчості, в той чи інший спосіб, позначився вплив шопенівської піаністки, був і Василь Барвінський. У пропонованій магістерській роботі ми спробували дати порівняльну характеристику виконавсько-педагогічних принципів обох митців. На основі опрацьованих теоретичних джерел та виконавського аналізу творів Ф. Шопена та В. Барвінського, зроблено наступні висновки:

1. Вивчено музикознавчі джерела щодо шляхів становлення музичного мистецтва і освіти в Галичині кінця XIX – I половини XX століття. Визначено основні тенденції у формуванні львівської фортепіанної школи зазначеного періоду. Створення музично-освітніх закладів відбувалось у руслі розвитку культурно-історичного життя краю. Діяльність багатьох непересічних австрійських та польських музикантів-піаністів у Львові першої половини XIX ст. створила підґрунтя для подальшого активного розвитку фортепіанної культури.

На формуванні львівської фортепіанної школи позначилось переплетіння двох тенденцій: перша була пов'язана з продовженням педагогічних і виконавських традицій Ф. Шопена (К. Мікулі, В. Курц, В. Барвінський), а друга відображала новітні течії і продовження традицій Ф. Ліста і Т. Лешетицького (Л. Марек, Г. Мельцер-Щавинський, Е. Зауер).

2. Опрацювання музикознавчої літератури, що стосується життя і творчості Ф. Шопена і В. Барвінського, засвідчило, що обидва митці здійснили вагомий внесок у формування піаністичних традицій в Галичині. Вплив Ф. Шопена позначився на становленні засад львівської фортепіанної школи, тоді як Барвінського – на їх розвитку. Почесну роль у збереженні спадкоємності та передачі шопенівських традицій відіграли Кароль Мікулі та Вілем Курц.

Саме К. Мікулі – учень Ф. Шопена та один з перших педагогів В. Барвінського – спричинився до активного розвитку галицької фортепіанної культури в кінці XIX ст. і плідної музично-освітньої діяльності. Виконавські й педагогічні принципи свого учителя К. Мікулі надзвичайно наполегливо прищеплював учням у систематичній роботі.

В. Курц також був продовжувачем традицій Шопена. Подібно як його попередник К. Мікулі, В. Курц зумів об'єднати навколо своїх засад велику кількість учнів та послідовників, серед яких і В. Барвінський, що дає всі підстави говорити про створення ним мистецької піаністичної школи.

Роль своєрідної централізованої фігури у музичній культурі Галичини 20–30-х років XX ст. і особливо у фортепіанному мистецтві краю відіграв Василь Барвінський, який зумів увібрати і органічно сплавити найцінніший спадок різноманітних львівських піаністичних традицій, а потім передати його багатьом музикантам наступних поколінь.

Діяльність Барвінського як професора і директора Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові має велике значення для розвитку української професійної музичної освіти. Поступово він перетворив цей інститут у центр виховання українських національних музичних кадрів усього західноукраїнського краю.

3. Аналіз стильових та жанрових особливостей фортепіанних творів митців свідчить про спільні та відмінні риси.

Так, музика Шопена – це один із найглибших проявів народності в мистецтві, що доказує схожість з творчістю Барвінського, яка не перестає приголомшувати повнотою і силою виявлення духовної культури рідної країни.

У їх творах поєднуються різноманітні, часом, протилежні риси: поетичність, витонченість, м'якість – і мужність, героїка, драматизм, величність; елегантність, віртуозність, шарм і блиск – та простота, повна щирість, безпосередність, ясність; жаль і біль, страждання, трагедійний пафос – а водночас стриманість, суворе почуття міри, вимогливий смак.

Обидва композитори тяготіли до камерних жанрів, і наймасштабнішим в їх творчості був фортепіанний концерт. Однак, Барвінський писав музику також для голосу, струнних інструментів, тоді як Шопен залишався вірним улюбленому інструменту фортепіано. Деякі відмінності спостерігаємо і у пріоритетному виборі жанрів: так, у Шопена – це танці (полонези, мазурки, вальси), а в Барвінського – пісня. Але обидва саме через ці жанри зуміли передати національний дух. Художнє відображення душі і долі свого народу домінувало в їх творчості. Крім того, обох композиторів об'єднує мелодична основа їх творів, яка наближена до національних джерел, пісенна, широкого дихання, гнучка, імпровізаційно-вільна, або пружна, пульсуюча, якщо пов'язана з танцювальними жанрами.

Відмінності стосуються стильових пріоритетів. Зокрема, в творчості Шопена, яскраво вираженого романтика, проявилися і ознаки класицизму – в мудрій творчій самодисципліні, в гармонії розуму і відчутті форми. Шопен, живучи на історичному зламі своєї епохи, залишався вірним її романтичним ідеалам. У музиці Барвінського ми знаходимо ознаки різних стильових напрямів, що, безперечно, зумовлено тогочасними мистецькими тенденціями: це і неоромантизм, імпресіонізм, а також стиль сецесії, тобто модерн, який виник на межі XIX і XX століть. Композитор поєднував новітні течії з власною творчою манерою.

4. Здійснено порівняльний аналіз виконавсько-педагогічних принципів Ф. Шопена та В. Барвінського.

Обох митців об'єднує розуміння головного завдання фортепіанної гри і навчання піаніста, яке полягає у глибокому емоційному осягненні та відтворенні змісту музики, у творчому, не механічному ставленні до інтерпретації.

І Шопен, і Барвінський підкреслювали значимість роботи над гаммами й етюдами як важливого засобу досягнення рівності і самостійності пальців, розвитку свободи рук, гнучкості зап'ястка. Але вважали, що техніка не повинна бути самоціллю виконання, а підпорядковуватись художньо-образному змісту



твору. Вихідною умовою у технічній роботі вважалось уміння надати руці зручне положення, яке забезпечить природність і невимушеність рухів.

Обидва музиканти-педагоги від початків навчання привчали своїх учнів працювати над якістю звука. Вироблення гарного звучання було однією з підвалин їх педагогіки. Шопен від перших уроків радив надзвичайно вільне і легке опускання пальців. У роботі над технічними вправами Шопен закладав учням основи своєрідного піанізму: вчив співучого звучання, різноманітного дотику, гнучкості рук та плавного їхнього переміщення на клавіатурі. Так само і в методиці В. Барвінського в центрі завдань із опрацювання виразових виконавських засобів стояла робота над звуком. Барвінський скеровував увагу учня на якість звуку під час занять, вписуючи в робочих зошитах багато зауважень. Тонка музикальність Барвінського-педагога характеризує його як музиканта свого часу, представника стилю сецесії, а водночас дозволяє говорити про відродження у його педагогіці на новому рівні шопенівсько-мікулівської традиції.

У Шопена і Барвінського першочерговим завжди було створення художнього образу, відображення змісту, характеру і стилю в творі. Основні вимоги стосувалися глибокого осмислення змісту, настрою й суті музики, втілення їх інтонаційно, пошук цікавих, незвичних деталей.

Однак слід наголосити на суттєвій відмінності: Ф. Шопен не займався з дітьми, не писав для них твори, його учнями були піаністи юнацького віку і старше. Тоді як В. Барвінський створив кілька збірок п'єс саме для музичного розвитку маленьких піаністів. Крім того, разом зі С. Людкевичем він інспектував філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка в містах Галичини, в яких навчались діти різного віку, і проводив там консультації. А в останні роки свого життя, не маючи змоги повернутись на роботу в консерваторію, він давав приватні уроки юним музикантам.

5. Окреслено виконавські проблеми в інтерпретації творів В. Барвінського і Ф. Шопена. Перед виконавцями стоять звукові завдання, майстерність фразування, звукове планування фактури, досконале володіння педалізацією.

Стильові уподобання митців зумовили певні відмінності у фактурних особливостях їх творів: так, вишукана елегантність і благородний блиск композицій Шопена передаються через віртуозні пасажі, виконання яких вимагає піаністичної майстерності. Тоді як «українська душа» лірики Барвінського відтворена у поліфонії, яка становить певні труднощі при виконанні. Крім того, захоплення композитора колористикою імпресіонізму позначилось на створенні ефекту просторовості фактури, гармонічних нашарувань, що вимагає від виконавця грамотної педалізації.

Особливу трудність при виконанні творів обох композиторів становить влучне і переконливе образно-емоційне розкриття. Таким чином, багатий образний зміст фортепіанних творів Фридерика Шопена та Василя Барвінського можна передати лише за допомогою відповідної виконавської манери, зразком якої є піаністичний стиль композиторів. Оволодіння своєрідними виконавськими прийомами в процесі вивчення творів Шопена і Барвінського не лише знайомить студентів із специфікою стильової манери митців, але й сприяє розвитку їх піаністичних навичок.

Проведене дослідження не вичерпує усіх аспектів порушеної проблеми й інспірує до подальшого, глибшого вивчення.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: учеб. для муз. вузов. Ч. 1-2. Москва: Музыка, 1988. 302 с.
2. Бернандт Г. Б. Шопен в России (Страницы из истории русской музыкальной культуры 1830– 1850-х годов) / Венок Шопену : сб. статей. Москва : Музыка, 1989. С. 83–91.
3. Бэлза И. Облик Шопена – правда и вымысел / Венок Шопену. Сборник статей. Москва: Музыка, 1989. 279 с.
4. Бэлза И. Проблема изучения стиля Шопена / О славянской музыке. Избранные работы. Москва : Советский композитор, 1963. 468 с.
5. Бэлза И. Ф. Шопен. Москва: Наука, 1968. С. 308 – 314.
6. Блажкевич Г., Старух Т. Правда і міфи про львівських композиторів – основоположників фортепіанної школи. Львів : Сполом, 2002. 226 с.
7. Бронарский Л., Турчинский Ю. От редакционной коллегии / Шопен Ф. Полное собрание сочинений. Краков: PWM.
8. Булка Ю. Музична культура Західної України / Історія української музики // ред.: Пархоменко Л., Литвинова О., Фільц Б. Київ: Наукова думка, 1990. Т.4. 504 с.
9. Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: статті та матеріали / ред.-упоряд. О.Смоляк. Тернопіль : Астон, 2003. 190 с.
10. Василь Барвінський і українська музична культура : статті та матеріали / ред.-упоряд. О.Смоляк. Тернопіль : Астон, 1998. 43 с.
11. Василь Барвінський. Статті. Листи. Спогади / ред. - упоряд. В.Грабовський. Дрогобич : Посвіт, 2008. 268 с.: іл.
12. Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах / ред.-упоряд. В.Грабовський. Дрогобич : Посвіт, 2008. 336 с.: іл.
13. Воробкевич Т. О. Пясецька-Процишин – учениця, послідовниця, друг / Виконавсько-педагогічні принципи Василя Барвінського та його послідовників

- як складова частина Львівської піаністичної школи: матеріали наук.- практич. конф. Львів, 2006 . С. 13–20.
14. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. Ленинград: Музыка, 1985. 143 с.
15. Гольденвейзер А. Советы педагога-пианиста / Пианисты рассказывают. Вып. 1. Москва: Музыка, 1990. С. 119 – 132.
16. Гординська-Каранович Д. Василь Барвінський // *Visni*. Твін-Сіті – Міннесота, США, 1964. Т. 2(9). 15 с.
17. Горностаева В. Мысли о Ф. Шопене / Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки. Статьи. Вып. 3. Москва : Музыка, 1973. С. 178 – 188.
18. Гофман И. Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961. 224 с.
19. Зенкин К. Фортепианная миниатюра Шопена. Москва, 1995.
20. Игумнов К. О Шопене / Пианисты рассказывают. Москва: Советский композитор, 1979. С. 204 – 208.
21. Івашкевич Я. Шопен . Київ : Музична Україна, 1989. 205 с.
22. Кашкадамова Н. Фортепіанне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль: СМП «АСТОН», 2001. 400 с.; з іл.
23. Кашкадамова Н. Про фаховість у виконанні української музики: здобутки галицьких піаністів / Союз українських професійних музик у Львові: Матеріали і документи. Львів: Сполом, 1997. С. 33.
24. Кашкадамова Н. Б., Старух Т. М., Чаплін Х. Б. Провідні викладачі-піаністи другої половини ХІХ та першої половини ХХ століть / Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Львів : Сполом, 2003. С. 119–122.
25. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя. Тернопіль: Астон, 2006. 608 с.

26. Кашкадамова Н. Про шляхи розвитку Львівської піаністичної школи (Фортепіанне мистецтво у Львові): Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль: Астон, 2001. 400 с.
27. Кашкадамова Н. Б. Фортепіанне мистецтво Шопена: наук.-метод. нарис. Тернопіль: Астон, 2000. 80 с.
28. Кашкадамова Н. Про інтерпретацію фортепіанних творів В. Барвінського / В. Барвінський і українська музична культура: статті та матеріали // ред.-упоряд. О. Смоляк. Тернопіль, 1998.
29. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. Тернопіль : Астон, 2000. 195 с.
30. Кияновська Л. Творчість Василя Барвінського і художні стилі ХХ ст. / Василь Барвінський і українська музична культура : статті та матеріали // упоряд. О.Смоляк. Тернопіль, 1998. С. 15 – 18.
31. Кремлев Ю. Шопен и фольклор / Фридерик Шопен. Очерк жизни и творчества. Изд. 3. Москва: Музыка, 1972. 606 с.
32. Криштальський О. Спогади про видатних львівських піаністів / Бібліографія українознавства. Вип. 2 : Бібліографія та джерела музикознавства. Львів, 1994. С. 62.
33. Коган Г. Заметки об исполнении Шопена / Коган Г. Вопросы пианизма. Москва: Сов. Комп., 1968. С. 119-134.
34. Корто А. О фортепианном искусстве // Сост., перевод, ред. К.Х. Аджемова. Москва: Музыка, 1965. 364 с.
35. Куржева Т. Польські піаністи у Львові в кінці ХІХ – на початку ХХ століття: дослідження. Львів : ЛДМА ім. М. В. Лисенка, 2005. 116 с.
36. Курило Я. Пам'яті композитора Василя Барвінського / Збірка матеріалів та статей про композитора. Івано-Франківськ: «Симфонія форте», 2008. с. 147
37. Либерман Е.Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. Москва: Музыка, 1988. 236 с.
38. Мазель Л. Исследования о Шопене. Москва : Сов. композитор, 1971. 248 с.

39. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові. Львів: «СПОЛОМ», 2003. Т. 1. 224 с.
40. Максимов О. Гармонійний розвиток музичних здібностей учня-піаніста на початковому етапі навчання в світлі педагогічних принципів В.О.Барвінського / Українська фортепіанна музика та виконавство: Матеріали науково-практичної конференції Асоціації піаністів-педагогів України. Львів, 1994. С. 85-88.
41. Максимов О. Виховання піаністів за методикою В. Барвінського. Донецьк: Східний видавничий дім, Донецьке відділення НТШ, 2007. 128 с.
42. Медведик П. Діячі української музичної культури: Матеріали до бібліографічного словника / Записки НТШ. Том ССХХУІ: праці Музикознавчої комісії. Львів, 1993.
43. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства : сб. статей. Москва: Совет. композитор, 1983. 266 с.
44. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. Москва: Музыка, 1988. 240 с.
45. Николаев В. Шопен – педагог. Москва, Музыка 1980.
46. Німилович О. Фортепіанна творчість Василя Барвінського. Дрогобич : Коло, 2001. 77 с.
47. Павлишин С. В. Барвінський. Київ: Музична Україна, 1990. 88 с.
48. Попіль М. Вілем Курц – один із засновників Львівської фортепіанної школи. Львів, 1992. 24 с.
49. Проців Л. Педагогічні засади Василя Барвінського / Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: статті та матеріали // ред.-упоряд. О.Смоляк. Тернопіль : Астон, 2003. С. 98–103.
50. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки. Пустомити, 1994. 40с.
51. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. Москва: Музыка, 1964. 186 с.

52. Садова Л. Аспекти фортепіанної педагогіки Василя Барвінського / Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах // ред.-упоряд. В.Грабовський. Дрогобич: Посвіт, 2008. С. 94 – 108.
53. Садова Л. В. Барвінський – визначальна постать у львівській фортепіанній педагогіці 20-30-х років ХХ ст. / Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: статті та матеріали // ред.-упоряд. О.Смоляк. Тернопіль : Астон, 2003. С. 104 – 117.
54. Старух Т. М. Музичне мистецтво Львова. Становлення фортепіанного виконавства і педагогіки у другій половині ХІХ – першій третині ХХ століття. Львів : ВМІ ім. М. В. Лисенка, 1997. 168 с.
55. Сулім Р. А. Фридерик Шопен і формування української фортепіанної школи [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://docplayer.net/49679505-Friderik-shopen-i-formuvannya-ukrayinskoyi-fortepiannoyi-shkoli.html>
56. Фейнберг С. Пианизм как искусство. Москва: Музыка, 1969. 598 с.
57. Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст.): монографія. Київ : Вежа, 1997. 328 с.
58. Шеффер Т. Лев Ревуцький. (серія : *Творчі портрети українських композиторів*). Київ : Музична Україна, 1979. 52 с.
59. Шопен, каким мы его слышим / сост. вст. статья, общая ред. С.М. Хентовой. Москва : Музыка, 1970. 310 с.
60. Щапов А. П. Фортепианная педагогика. Москва: Советская Россия, 1960. 172 с.
61. Dybowski S. Spadkobiercy sztuki wykonawczej Chopina – Koczalski, Michałowski, Rosenthal / Міжнародна наукова конференція *Dzielo Chopina jako źródło inspiracji wykonawczch*. Warszawa, 24.02-28.02 1999.
62. Jeremy N. Chopin, his life and music / N. Jeremy. Naxos Books, – 2006. – s. 280.
63. Koczalski R. Jak grał i uczył K. Mikuli. *Muzyka*. Warszawa, 1937. № 7–8.
64. Methuen-Campbell J. Chopin Playing, from the composer to the present day. London, 1981.

65. Ottawa-Rogalska Z. Lwy spod ratusza słuchają muzyki. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź, 1987. 156 s.



## ДОДАТКИ



**Фридерик Франсуа  
Шопен  
(1810-1849)**



**Василь Олександрович  
Барвінський  
(1888-1963)**

## Додаток А

### Приклад № 1.

Інтерв'ю з українською піаністкою, Лауреатом міжнародних конкурсів

### **Віоліною Петриченко (18.03.2018)**

*- Добрий день, шановна пані Віоліно! Дозвольте Вам подякувати за чудовий концерт, за високопрофесійне виконання творів В. Барвінського!*

– Дуже дякую! І дуже тішуся, що Ви були на концерті.

*Дуже просимо відповісти на кілька запитань:*

*1. Чому Ви звернулися до творчості саме Василя Барвінського?*

– В першу чергу тому, що музика Барвінського заслуговує, щоб її грали і знали в світі. На жаль, Барвінський є добре відомим на західній Україні, але в східній частині України і Європі його музику не знають і не грають. Ще декілька років він був невідомим і для мене. Глибоко шокована його долею, я відразу захотіла ближче познайомитися з його музикою. Окрім того, що його музика справді належить до найкращих зразків романтичної фортепіанної літератури, він ще був і визначною постаттю в українській культурі і заслуговує на відповідне місце і пошану з боку українців.

*2. У Вашому концертному репертуарі є твори інших українських композиторів*

*– В. Косенка, Л. Ревуцького, М. Колесси,. Чим, на ваш погляд, вирізняється фортепіанний стиль Барвінського?*

– Насамперед своєю різнобарвністю, поліфонічною насиченістю фактури, цікавою постромантичною гармонією. У кожній ноті відчувається ліричність та співучість музичної тканини.

*3. В чому, на Вашу думку, полягають труднощі у виконанні його творів? Якими навичками повинен володіти піаніст, щоб на належному рівні виконати музику В. Барвінського?*

– В нього дуже цікава багатопластова фактура і, звичайно, піаніст повинен намагатися чути і розвивати кожен голос у творі. Також по формі його твори не прості. Часто він поєднує різні, дуже контрастні гармонії на протязі одного такту. Це створює також цікаві педальні рішення. Окрім того, співуча природа музики вимагає від піаніста ідеального легато.

*4. Який з творів В. Барвінського є Вашим найулюбленишим?*

– Цикл «Любов». Хоча мені дуже важко рішатися дати однозначну відповідь, бо закохана у всю музику Барвінського.

*5. Як сприймає європейська публіка твори В. Барвінського?*

– З обуренням, що вони раніше не знали музики цього композитора (*Посміхається – Авт.*) Взагалі слухають дуже уважно і цікавляться життям композитора. Насправді, в мене був тільки один випадок, що мені сказали, що Барвінський – це не Моцарт і не зрозуміло, чому я його граю. Але на таке порівняння важко щось відповісти. Шопен також не Моцарт, як і інші талановиті композитори. Тобто завжди є консервативні слухачі, але, в основному, на музику Барвінського реагують дуже позитивно.

*6. На Вашу думку, В. Барвінський – це суто національний композитор чи композитор європейського, а може й світового зразка?*

– Я не бачу причин, чому Барвінського часто називають львівським, так званим регіональним композитором. Його музика не поступається музиці Рахманінова, Метнера, Шимановського, які були його сучасниками і більш відомі у світі. Мені дуже цікаво, як буде сприйнята музика Барвінського у східній Україні, де я також граю концерти, присвячені його ювілею. Адже в Запоріжжі відбудеться взагалі перший концерт з творами Барвінського. Для мене є шокуючим, що музика Барвінського так важко пробиває собі шлях до слухача.

*7. Знаємо, що у Запоріжжі відбувся благодійний концерт за Вашою участю, виручені кошти з якого було передано бійцям АТО. Ви виконували твори Ф. Шопена. В зв'язку з цим, наступне питання: під час слухання Фортепіанного концерту В. Барвінського в моїй уяві промайнула вся історія українського народу, її непрості і трагічні сторінки. Подібні думки, лише про історію польського народу, постають, коли слухаєш Баладу соль мінор Ф. Шопена. Чи можна, на Ваш погляд, порівнювати цих двох композиторів? Чи можна говорити про схожі художні і технічні завдання в інтерпретації творів В. Барвінського і Ф. Шопена?*

– Звичайно, романтичний напрямок зближує цих митців. Я планую в наступному сезоні виконувати прелюдії Шопена та Барвінського в одній програмі. Але все ж таки вони жили в різні часи і музична мова Барвінського відрізняється від Шопена. Я взагалі не дуже люблю порівнювати композиторів, бо вважаю що, наприклад, Барвінський самодостатня постать, яка не потребує порівнянь і класифікації.

*8. Ви докладаете багато зусиль для популяризації творів українських композиторів. Презентований диск з творами В. Барвінського – вже не перший, записаний Вами. Чи є в планах запис наступного диску? Якщо так, то*

*музика яких композиторів звучатиме, якщо не секрет? Чи Ви плануєте розширити свій репертуар, включивши до нього й інші твори В. Барвінського? Якщо так, то які саме?*

– Це вже мій третій диск і я зараз ще не вирішила для себе, що саме буде на наступному. Я планую записати диск з українськими фортепіанними концертами, але це ще в процесі обговорення.

*- Щиро вдячна за бесіду.*

– До нових зустрічей.

## Приклад № 2.

Інтерв'ю з викладачем по класу фортепіано Івано-Франківської ДМШ №2 ім. В. Барвінського **Яриною Василівною Курило (19.12.2017)**

*1. Чому Ви вирішили зробити конкурс саме Барвінського, а не іншого композитора?*

Я перейнялася його долею... Раніше ми не знали його, не знали його творів, і хотілося цю сторінку якось заповнити вшануванням. Хотілося, щоб це було пропагування його творів, шукання його творів, щоб це було не тільки тут, в класі, а щоб його згадали і почули про його творчість усі люди.

*2. Які завдання ставить перед собою конкурс?*

Ну, конкурс, перш за все, ставить перед собою завдання показати, що ця музика доступна, вона вже відкрита для всіх, для загальної публіки, ну і, зрештою, це складні твори, тому можна сказати з честю, що діти грають твори Барвінського на хорошому рівні. Грають не тільки в нас, грають у Дрогобичі, грають у Тернополі, грають по всій Україні і закордоном, і, звичайно, його

музика не є легка, як для сприйняття, так і для виконання, але діти професійно справляються.

### *3. Чим саме Вам подобається творчість Барвінського?*

Мені вона подобається новизною. Я й сама експериментувати люблю й часто зі своїми учнями експериментую. Мені подобається й те, що творча манера Барвінського чимось з Бела Бартоком перекликається (такий угорський композитор). Ці дисонанси... десь щось не звучить..., а я от люблю таку музику, просто люблю музику дисонансну, таку вже дуже мляву. Мені подобається життя в тій музиці, і таких експериментів в іншій музиці не зробиш, бо кожен має свій погляд на все.

### *4. Чим, на Вашу думку, вирізняється фортепіанний стиль Барвінського?*

Ну, напевно, фактурою. Є мелодія, але вона настільки гармонічно звучить в поєднанні з інтервалами, з якимось ритмічними особливостями... Я думаю, що це все разом складає його музику. Мені на слух вона дуже сприйнятлива. Візьмемо до уваги дитячий збірничок («Наше сонечко грає на фортепіано» – Авт.) – це взагалі..., тут, знаєте, кожна назва тематична і все ясно дітям. От наприклад, «Зайчик» написаний каноном, ніби п'єса, але це поліфонія, або «Колискова», яка має інтонації колискової, але дитині це виконати складно і на витримку, і за звуковеденням, бо Барвінський дуже багато приділяв уваги звуку, а саме звуковидобуванню, і в своїх методичних принципах він це описує... Його фортепіанний стиль і ритмічно, і динамічно складний. Все має бути в характері, творах є різкі переходи в динаміці та темпі.

### *5. Які основні виконавські проблеми в фортепіанних творах Василя Барвінського?*

Основні проблеми – звичайно ж, звукові. Потрібно озвучити всі його теми, показати тембральні забарвлення, тому я вважаю, що одна з

найскладніших педагогічно-виконавських проблем – це кропітка праця над звуком, ну а темпово діти переважно краще справляються... От, наприклад, Прелюдія №2 «Пасторальна» – діти легко її вчать, хоча тут багато бемолів, але наскільки там треба опрацювати ту Прелюдію, щоб вона звучала пасторально. Ніби й темп невеликий, але все має бути, як візерунок на полотні, щоб це рівно було, щоб в характері і в темпі. Треба звернути увагу на всі агогічні і артикуляційні моменти, і все це має бути, бо якщо воно буде гратися трафаретно, воно не буде звучати. В мене колись грала учениця Скерцо, дуже важке скерцо... Там альтерація на альтерації, тексту досить багато було... Ми брали участь у конкурсі і отримали 3-тє місце. Ми добре заграли то скерцо, вже не пам'ятаю, чи ще його хтось грав взагалі, оскільки це досить важка музика для сприйняття дитини (а вона 7-мий клас, випускниця), це було нелегко.

6. *Якими навичками повинен володіти учень, щоб на належному рівні виконати твір В. Барвінського?*

Технікою! Техніка – це найперше. Наприклад, його «Гумореску» учні, які не володіють технікою, не грають, бо там і темп швидкий, і техніка складна. До того ж там присутні різні види техніки. Є в Барвінського прелюдії в дуже швидких темпах, які потрібно заграти дуже технічно. Вони – для доросліших, але є, до речі, твори, які маленькі діти грають. У тих творах теж темпово витримати тяжко, щоб все це було чітко виграно: в характері, динамічний план збережений. Я ніколи собі не дозволяю робити своє якесь бачення і грати по-своєму. Потрібно грати ближче до композитора, за його задумом. Своє бачення – то є своє бачення. Тому, звичайно, деколи ми вимагаємо від дітей, щоб грали так, як вони відчують, але деколи це проти нас обертається: десь темп не такий або неправильно зрозуміє задум композитора, і якщо дитина не справляється з легшими творами, то нема чого на Барвінського йти.

7. *Чи зростає, на Вашу думку, виконавський рівень учасників конкурсу?*

Дуже! І я деколи в такому шоці, чесно вам скажу, от в лютому буде конкурс, прийдіть, і ви почуєте, як грають молодші класи, а як грають старші класи. Це все треба почути. Приїжджають діти з цілої області, і навіть з Польщі деколи, і як для дітей, я вважаю, що це є дуже високий рівень.

8. *Аналізуючи програми усіх пройдених конкурсів, чи є якісь пріоритети у фортепіанних творах В. Барвінського? Які його п'єси користуються найбільшою популярністю?*

В старших класах найбільшою популярністю користуються перша і друга прелюдії, це ті, що їх грають постійно, а решту – не дуже, я навіть не пам'ятаю, щоб їх виконували. З середніх класів грають «Заколисну», «Думку», «Листок з альбому» досить важкий; новіші твори ми не можемо грати, бо їх нема просто. Оці три прелюдії, що окремі, їх теж я не чула, щоб їх виконували, але може десь один раз або два. «Жаб'ячий вальс» грають середня і старша групи, і я вважаю, що він більше для старшої групи, бо молодша його так не витягує і технічно, і в плані темпу, щоб це витримати і відповідати тому характеру, тій фактурі, що там є. Також «Метелицю» діти грають, це з новіших творів, а також його колядки.

9. *Що дає цей конкурс його учасникам?*

Конкурс дає багато. Перш за все, він виробляє силу волі, витримку і мрію перемогти або хоча би місце зайняти, чи отримати диплом, або й просто взяти участь. В нас на першому конкурсі було 72 дітей! Це було дуже багато. Викладачі не бояться приводити своїх учнів і показати свій рівень. Я вважаю, що для дитини це є сходинка до того парнасу, парнасу Барвінського.

10. *Для Вас особисто В. Барвінський – це суто національний композитор чи композитор європейського, а може, й світового зразка?*

Світового рівня. Європейського і світового рівня. Це однозначно. Його твори у свій час дуже багато піаністів виконувало. І це однозначно, що він



заслуговує на світовий рівень, і в мене взагалі була така задумка зробити конкурс одного композитора на міжнародному рівні, тобто, щоб на конкурс приїжджали діти з інших країн і виконували його твори.

**Додаток Б**  
**Нотні приклади**

Приклад №1. Концерт мі мінор, II ч. Застосування 1-го пальця на чорних клавішах.



Приклад №2. Ноктюрн, ор.55 № 1. Вживання 5 пальця після 1-го.



Приклад №3. Ноктюрн, ор.48 № 1. Перекладання довгого пальця через коротший.



Приклад №4. Ноктюрн, ор.37 № 1. Гра кількох нот одним пальцем.





Приклад №9. Балада № 1.



Приклад №10. Фантазія.



Приклад №11. Етюд № 3.



Приклад №12. Балада № 3.



Приклад №13. Мазурка, ор.33 № 4.

Musical score for Mazurka, Op. 33 No. 4, Example 13. The score is in 3/4 time and begins with the tempo marking "Mesto" and the dynamic marking "p". The right hand features a melodic line with various ornaments and fingerings, including a triplet of eighth notes (2 3 1) and a sixteenth-note triplet (1 4 3). The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Below the staff, there are markings for fingerings and accents: "Тед." and "\*" alternating.

Приклад №14. Балада № 3.

Musical score for Ballade No. 3, Example 14. The score is in 3/4 time and features a complex melodic line in the right hand with many ornaments and fingerings, such as a five-note run (1 2 3 4 5) and a sixteenth-note triplet (1 2 3). The left hand has a more active accompaniment with chords and single notes. Below the staff, there are markings for fingerings and accents: "Тед." and "\*" alternating.

Приклад №16 Виконання мелізмів, Вальс, ор.34 № 2.

Musical score for Melismata, Waltz, Op. 34 No. 2, Example 16. The score is in 3/4 time and features a melodic line in the right hand with many ornaments and fingerings, including a triplet of eighth notes (1 2 3) and a sixteenth-note triplet (1 2 3). The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Below the staff, there are markings for fingerings and accents: "Тед." and "\*" alternating.

Приклад №17. Ноктюрн Ре-бемоль мажор, ор.27, №2

Musical score for Nocturne in F-flat major, Op. 27 No. 2, Example 17. The score is in 3/4 time and begins with the tempo marking "Lento sostenuto" and the dynamic marking "p". The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes (1 2 3) and a sixteenth-note triplet (1 2 3). The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Below the staff, there are markings for fingerings and accents: "Тед." and "\*" alternating.

Приклад №18. Ноктюрн f-moll, op.55 №1

Musical score for Example 18, Chopin's Nocturne in F minor, Op. 55, No. 1. The score is in F minor and 3/4 time. It consists of two systems. The first system has two staves: the upper staff is the right hand with a melody and the lower staff is the left hand with a bass line. Dynamics include (f) and p. The second system continues the piece with similar notation and dynamics. Fingerings and articulation marks are present throughout.

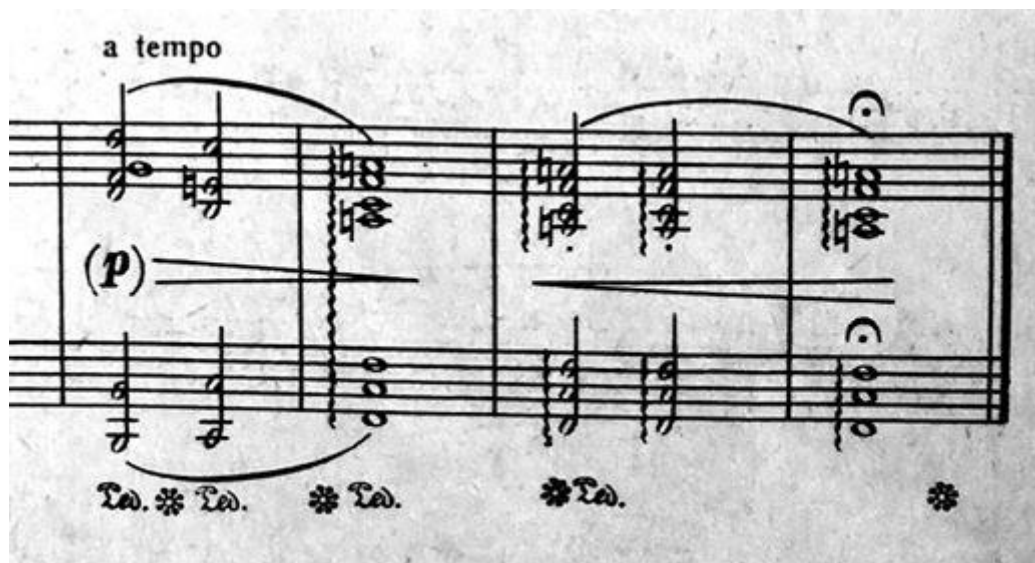
Приклад №19. Ноктюрн f-moll, op.55 №1

Musical score for Example 19, Chopin's Nocturne in F minor, Op. 55, No. 1. This is a close-up of a specific passage. The upper staff is the right hand with a melodic line, and the lower staff is the left hand with a bass line. The passage is marked "stretto" and "rit.". It features complex fingering, including a 5-4-5-4 sequence in the right hand and a 2-1-2-1 sequence in the left hand. A fermata is placed over the final notes of the right hand.

Приклад №20. Ноктюрн f-moll, op.55 №1.



Приклад №21. Ноктюрн f-moll, op.55 №1.



Приклад №22. В. Барвінський «Ой не світи, місяченьку» (із зб. «Українські народні пісні зі словесним текстом»)

*rosso rit.* *molto cantabile*

Ой не сві - ти, мі - ся - чень - ку,  
*tr*  
 не сві - ти ні - ко - му, Тіль - ки сві - ти

Detailed description: This is a piano score for a Ukrainian folk song. It consists of two systems of music. The first system has a treble and bass clef. The treble clef part starts with a melodic line in a minor key (two flats). The bass clef part provides a harmonic accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The lyrics are written below the notes. Performance markings include 'rosso rit.' and 'molto cantabile' at the beginning, and 'tr' (trill) above the first note of the second line.

Приклад № 23. В. Барвінський «Обжинкова пісня» (із зб. «Наше сонечко грає на фортепіано»)

2. Обжинкова пісня

*Andante molto moderato*

*mp (II=da volta pp)*

Detailed description: This is a piano score for a Ukrainian folk song. It consists of two systems of music. The first system has a treble and bass clef. The treble clef part features a melodic line with fingerings 2, 3, 5, 2, 4. The bass clef part has fingerings 5, 3, 3, 1. The second system continues the melody and accompaniment. The treble clef part has fingerings 4, 2, 3. The bass clef part has fingerings 5, 3. Performance markings include 'Andante molto moderato' at the beginning and 'mp (II=da volta pp)' below the first measure of the first system.



Приклад № 24. В. Барвінський «Коломийка» (із зб. «Наше сонечко грає на фортепіано»)

**3. Коломийка**

Moderato con allegrezza

*mf*

*p leggiero*

Приклад № 25. В. Барвінський «Горобчик» (із зб. «Наше сонечко грає на фортепіано»)

Tempo I

*poco a poco* *cresc. e rall.* *mp non legato*

*p*

Приклад №26. «У Вифлеємі нині новина» №19, цикл «Колядки і щедрівки».

19. У Вифлеємі нині новина  
(галицька)

Maestoso

*mf* quasi cantata

У Виф-ле-є-мі

ни-ці но-ви-на, Пре-чис-та Ді-ва зро-ди-ла Си-на.

Приклад №27. «Український танок»

Український танок

Alegretto ben ritmico

*mp*

*pp sempre*

Приклад №28. Заколісна пісня (з циклу «Шість мініатюр на українські теми»)

Musical score for Example 28, 'Lullaby'. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts with the tempo marking 'a tempo' and dynamics 'pp' (pianissimo) and 'equamente' (equally). The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system includes a 'rit.' (ritardando) section followed by 'a tempo' and dynamics 'mp' (mezzo-piano) and 'p' (piano). The left hand is marked 'mano sinistra den cantando' (left hand singing). The score concludes with 'poco cresc.' (poco crescendo).

Приклад №29. Пісня на тему української народної пісні «Ой горе тій чайці» з «Фортепіанного триптиху»

Musical score for Example 29, 'Song on the theme of a Ukrainian folk song'. The score is in G major and 3/4 time. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system starts with 'a tempo' and dynamics 'piu tranquillo ma espressivo' (more tranquil but expressive) and 'mp' (mezzo-piano). The second system includes 'un poco string.' (un poco stringendo), 'allarg. e dimin.' (allargando e diminuendo), and 'Quasi Tempo I' with dynamics 'P con tristezza' (piano with sadness) and 'il basso poco marcato' (the bass poco marcato). The third system includes 'crescendo' and 'slentando' (slentando) with dynamics 'poco espr.' (poco espressivo).

Приклад №30. «Пісня» з сюїти на українські народні теми.

*ПІСНЯ*  
З сюїти на українські народні теми

В. Барвінський

*Lento*  
*P legato*

*poco rit.* *a tempo*

Приклад №31. «Пісня» з сюїти на українські народні теми.

*a tempo*  
*P e dolce*

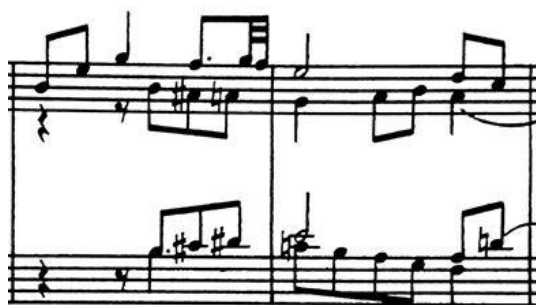
*poco rit.* *a tempo*

*p sub* *triste*

Приклад №32. «Пісня» з сюїти на українські народні теми.



Приклад №33. «Пісня» з сюїти на українські народні теми.



Приклад №34. «Пісня» з сюїти на українські народні теми.



Приклад №35. «Пісня» з сюїти на українські народні теми.

«Пісня» з сюїти на українські народні теми. The score is in 3/4 time, marked *a tempo*. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The piece includes dynamic markings such as *dim.*, *mp poco dolce*, *pp*, and *lunga*, along with the tempo marking *allarg.* (allargando).

Приклад №36. Прелюдія №1.

Прелюдія №1. The score is in 12/8 time, marked *a tempo*. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The piece includes dynamic markings such as *p* and *pp*, and the instruction *la melodia ben cantando*.

Приклад №37. Прелюдія №4.

**Хорал - Прелюдія 4**

Andante religioso

8<sup>va</sup>

*pp legato*

*poco crescendo*      *dimin.*

Приклад №38. Марш з циклу «Мініатюри на лемківські народні пісні».

**Марш**

Василь Барвінський

Tempo di marcia

*mf*

*poco piu leggiero*      *f come sopra*

Lea \* Lea \* Lea \*      Lea \* Lea Lea