

proficiency as a means of communication, teaching and compensatory skills, speech exercises, linguistic situations, topics, texts, linguistic material and national knowledge system -cultural features and realities of the country studied language. The peculiarities of teaching foreign language as a means to ensure the development of the student's personal potential, the formation of the student's motivation, the positive attitude to the profession and the study of a foreign language by students of technical universities are analyzed. In the course of the research, on the basis of the analysis of theoretical material and practical experience, the levels of foreign-language training of students are determined, which allows them to differentiate in the future work in the training of students, in accordance with the level of their preparation.

Key words: foreign communicative competence, speech preparation, foreign language, professional foreign language, speech development of the student.

Стаття надійшла до редколегії 22.12.2017

УДК 78.071.2(477)

Софія БЕДАКОВА

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва Миколаївського національного університету
імені В. О. Сухомлинського, м. Миколаїв, Україна
e-mail: sofabyedakova@gmail.com

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА В. БАРВІНСЬКОГО ЯК ЧИННИК ВИХОВАННЯ ГРОМАДЯНСЬКОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Предметом аналізу в даній статті є період становлення творчої постаті українського композитора-патріота В. Барвінського в період його навчання в Празі, який ставив собі за мету сформувати свій композиторський стиль в якому б міг віддзеркалити національну самобутність своєї Батьківщини. На прикладі його творів простежуються лінії композиторського стилю митця. Серед них передусім кантиленність тематизму і колористичність фактури, опора в поліфонії на фольклорні риси. У статті підіймаються проблеми формування готовності майбутніх учителів музики до здійснення громадянського виховання школярів, яка обумовлена зростаючими вимогами до особистості й професійності вчителя.

Ключові слова: патріотизм, професійна підготовка, жанр, музична мова, музична форма, українська музика, музична фактура.

Важливо підкреслити, що на сучасному етапі становлення суспільства все більш актуалізується значення музичного виховання як складного діалектичного процесу розвитку особистості. Музика як вид мистецтва здатна безпосередньо втілювати й моделювати емоції, їх перебіг і у такий спосіб формувати громадянську позицію майбутній вчителів, які ретельно вивчаючи національну культурно-мистецьку спадщину в майбутньому будуть спроможні реалізувати концепцію музичного виховання школярів на основі української національної культури, формувати уявлення учнів щодо причетності до свого народу та його традицій, відчуття патріотизму та громадянську позицію майбутнього покоління. Державна національна доктрина визначила головну мету національного виховання на сучасному етапі – це передача молодому поколінню соціального досвіду, багатства духовної культури народу, його національної ментальності, своєрідності світогляду і на цій основі формування особистісних рис громадянина Украї-

ни: національної свідомості, розвинутої духовності, моральної, художньо-естетичної культури, розвиток індивідуальних здібностей, таланту.

Останнім часом представники вітчизняного музикознавства все частіше звертаються до проблематики культурологічного спрямування, розглядаючи розвиток музичної культури Західної України і творчість тих діячів, які її представляють, в проекції на різні художні традиції, стилі, напрями та нові архівні матеріали, доступ до яких став можливим після проголошення державної незалежності в 1991 році. Це дисертаційні дослідження Н. Костюк «Музична культура Західної України 20–30-х років ХХ століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій», О. Мартиненко «Музична діяльність українських емігрантів у міжвоєнній Чехословаччині (джерелознавчий аспект дослідження)» та Р. Стельмащук «Модерністські тенденції у творчості українських композиторів Львова 20–30-х років ХХ ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи».

Аналіз малодосліджуваного періоду становлення В. Барвінського як професійного музиканта.

Становлення В. Барвінського як професійного музиканта відбувалося швидко і фундаментально. Вже в молодому віці композитор написав посправжньому зрілі й художньо довершені твори, у яких виявилася вся повнота його таланту: це численні фортепіанні опуси, серед яких привертають увагу цикл «Любов», п'ять прелюдій, «Українська сюїта»; перші твори камерно-вокального жанру – надзвичайно експресивні та виразні солоспіви на вірші Богдана Лепкого «Вечором у хаті» та «В лісі», збірник обробок українських народних пісень для голосу з фортепіано.

У період навчання в Празі В. Барвінський звертається і до масштабніших циклічних форм, що потребували досконалої фахової підготовки й із цієї причини не були надто поширені в українській музиці. Результатом його плідної роботи стали фортепіанний секстет, «Українська рапсодія» для великого складу симфонічного оркестру (виконана в Празі майже одразу після написання – в 1911 р., вона стала для чеських слухачів чи не першим випадком ознайомлення із мелодикою української пісні) та перша частина кантати «Українське весілля» (виконана в Празі на першому «Вечорі української народної пісні» чеським аматорським співацьким товариством «Глагол»).

Із самого початку навчання у В. Новака В. Барвінський серйозно займався композицією. Одним із основних педагогічних принципів цього знаменитого педагога і композитора було прагнення прищепити учням інтерес до дослідження народної пісні. Таким чином, використовуючи мелодичну основу української народної пісні, В. Барвінський надавав своїм творам відповідних барв, справжньої народності.

Ці риси виявляються вже у перших зрілих творах композитора – фортепіанних прелюдях, написаних у празький період – 1908–1909 рр. Завдяки їм В. Барвінського відразу було віднесено критикою до числа найталановитіших українських композиторів.

Прелюдії В. Барвінського, написані в ранній період його творчості, вирізняються імпресіоністичним колоритом і водночас фольклорністю, зокрема серед них можна знайти яскраві зразки імітації коломийки. Попри переважний ліризм своїх творчих нахилів В. Барвінський розширював діапазон пісенних джерел своєї фортепіанної творчості: від колискової «Ой ходить сон коло вікон», до героїчної «За світ встали козаченьки». Після них він перейшов до складніших форм – варіаційної, сонатної, контрапунктичної спершу для фортепіано, потім для ансамблів та оркестру.

В. Барвінський згадував: «Ще й сьогодні відчуваю якесь радісне хвилювання, коли згадаю, як мій вчитель, переглянувши і програвши принесену мною „пасторальну“ прелюдію (яку я написав протягом 4-х годин) сказав, що це добрий кісничок» [2, 17–18].

Перевтілення фольклорних джерел у європейській манері веснянкових прелюдій особливо полюблив В. Барвінський, будуючи їх на зовсім простенькому мотиві вузького діапазону типу пісні «Благослови, мати, весну зустрічати». Останній епізод вносить деякі незначні зміни: пісенний мотив розділяється в регістрах і перекидається з одного голосу в інший, як імітаційний перегук двох сопілок; цей діалог поступово сповільнюється, аж поки не переривається урочистим акордовим поступом. Наприкінці знову звучить на найвищих нотах початковий мотив. Яскраві образи природи, настрої радості від єдності з нею, створений В. Барвінським у цій прелюдії, нагадують поезію його сучасників, наприклад цикл «Сонячні кларнети» Павла Тичини.

Водночас уже тут кристалізуються характерні індивідуальні риси композиторського почерку В. Барвінського. Комплекс елементів, що охоплює пізньюромантичні стильові риси, притаманну імпресіонізму колористичність та український тип мелодики і спосіб розвитку, становить одне ціле. До речі, національні риси музичного розвитку зумовлюють однотемність багатьох мініатюр композитора, варіаційний принцип їх побудови.

Ця особливість властива і «пасторальній» прелюдії. В ній слід звернути увагу, крім того, й на таку важливу прикмету стилю В. Барвінського, як витончене використання гармонічної перемінності, що теж є у нього важливим засобом розвитку. Так, у поєднаннях фраз, у кадансах трапляються сковзання і сполучення різних функцій, наприклад накладення на тоніку шостого низького ступеня або ж еліптичні роз'єднання, що вносять свіжість, нові штрихи у розвиток плавної мелодичної лінії.

У поєднанні з граничною чіткістю і відточеністю форми такий стиль фортепіанних мініатюр дуже близький до манери французького композитора Габрієля Форе, творчість якого не була відома В. Барвінському. Типовий неоромантик, В. Барвінський ніколи не звертався до крайніх засобів цього стилю – перебільшеності та афектації виразу і масштабів форми, що виявлялося у невірноважності, незавершеності висловлювання.

Характерні для творчого почерку В. Барвінського риси цього циклу прелюдій виявилися й у двох інших прелюдях імпресіоністичного спрямування: № 1 соль мажор та № 4 сі-бемоль мінор

(«Хорал»). В гармонії В. Барвінського своєрідна особливість: це типове для народної музики поєднання мажору та мінору, причому на початку прелюдії соль мажор і мі мінор звучать по черзі, роз'єднано, а в її закінченні – одночасно. Розвиток і ладове забарвлення, що впливають із народної музики, стають засобом надання єдності твору.

В першій прелюдії помітні впливи імпресіоністської гри барв, спокійний, споглядальний характер образів, притаманний цьому стилю.

Остання прелюдія, що рахувалася в опусі українського композитора як восьма (опублікована під № 5), визначена ним самим як героїчна. Це єдина в циклі пізньоромантична за стилем п'єса – бурхлива, схвилювана, безумовно, споріднена з «Револьюційним» етюдом Ф. Шопена з ор. 10.

Оригінальність фактурно-ритмічних прийомів В. Барвінського в цій прелюдії міститься в тому, що в суцільному шістнадцятковому русі у чотиридольному метрі пропускається початкова шістнадцятка у партії правої руки й утворюється синкопа на початку другої чверті у партії лівої. Подібне застосування ритмічності спричиняє до виникнення стабільно динамічного образу. Характерним є й перехід до останнього розділу цієї знову ж суцільно варіаційної форми – поєднання остинатного принципу у трьох фактурних пластах: мелодичній фігурації, хроматичних ходах середнього голосу і витриманих акордах баса.

Єдину прелюдію з яскраво вираженою фольклорною мелодичною основою (соль мінор) було теж задумано як етюд. Її можна визначити як стилізовану коломийку з властивими цьому жанру безупинним моторним рухом із повторенням специфічних елементів цього гуцульського танцю – кружляння в обсязі трихорду з поверненням до вихідної тонічної опори. Вступ і закінчення прелюдії також підкреслюють цей зворот кінцевими акцентованими акордами-«притупуваннями». Водночас, використовуючи форму коломийки, В. Барвінський тоді ще не прагнув до буквального відтворення своєрідного гуцульського колориту. Він свідомо вважав, що засобом ознайомлення світу з українським фольклором має бути професійна музика.

Навіть звертаючись до цитат, що стало характерним для нього від наступного фортепіанного циклу до кінця творчого шляху, В. Барвінський шукав відтінків втілення зразків народної творчості у засобах професійної музики, зокрема в галузі гармонії, фактури. Одночасно він тонко відчував народні особливості розвитку й ладовості. Епоха шукання найбільш своєрідних, прихованих фольклорних рис, зокрема українських карпатських, настала пізніше, а почалася у 20-ті роки ХХ ст. у творчості М. Колесси.

За ступенем зрілості і самостійності почерку прелюдії можна віднести до початкового етапу композиторської діяльності митця: власне, саме у фортепіанних прелюдіях дуже чітко проявилася широта художніх інтересів В. Барвінського, здатність по-своєму передати найрізноманітніші мистецькі враження і почуття в найбільш вишуканому і примхливому жанрі фортепіанної мініатюри.

Прелюдії В. Барвінського одразу ж після їх написання отримали такий успіх у публіки, що не лише маестро В. Новак, празький педагог В. Барвінського, дуже схвально відгукнувся про творіння свого учня й виконував їх на сцені, а й концертуючі піаністи майже одразу після їх написання ввели ці прелюдії у свій репертуар, а вже в 1918 р. цикл було надруковано в Лейпцигу.

Ще одним твором В. Барвінського, що здобув європейське визнання, став фортепіанний цикл «Канцона (Пісня). Серенада. Імпровізація», зміст якого, як і загалом більшості його творів для фортепіано, – психологічні замальовки. Цьому твору теж властивий український колорит і яскраво простежується тематизація фігураційного орнаменту, яка утворює струнку підголоскову фактуру. Хоча перша п'єса циклу явно створена під враженням народної пісні «Ой горе тій чайці», а друга ґрунтується на лемківській народній мелодії, водночас вона містить доволі сміливі, модерного плану гармонічні звороти. Поліфонія тут, як і у величезній більшості творів композитора, ґрунтується на елементах фольклору – підголосках, імітаціях, що, за словами В. Новака, дало змогу композитору створити вдалий зразок сучасної фортепіанної фіги [3, 19].

Музичний цикл В. Барвінського «Пісня. Серенада. Імпровізація» був завершений у 1911 році. Він відкриває період зрілої творчості майстра з усіма ознаками його індивідуального почерку, насамперед нерозривного зв'язку з українським музичним фольклором.

Слід згадати, що саме в цей час В. Барвінський працював над збіркою обробок українських народних пісень для голосу з фортепіано. У неї, зокрема, ввійшли такі шедеври народної лірики, як «Ой ходить сон», «Ягіл, ягілочка» та інші. Помітно, що під час роботи над ними композитор брав за основу методи обробки словацьких народних пісень В. Новака, де гармонізація та фортепіанна фактура змінюються з кожною наступною строфою. До вказаного періоду належать також перші солоспіви В. Барвінського: «Вечером в хаті» і «В лісі» на слова Б. Лепкого.

Циклічність музичної форми і надалі залишалася характерною для творчої манери Барвінського. Наступний цикл «Любов» було написано ним у

1914–1915 роках у Празі. Незважаючи на відсутність безпосереднього зв'язку з народними першоджерелами, цикл «Любов» містить багато ознак українського колориту, що вже стало, очевидно, невідривною, хоч і підсвідомою, властивістю почерку композитора.

Безпосередньо за циклом «Любов» у тому ж 1915 році було написано «Українську сюїту» для фортепіано в чотирьох частинах. Тематично вона ґрунтується на оригінальних народних темах, на що вказує сам композитор [3, 20]. Загалом «Українська сюїта» належить до найвизначніших, художньо найбільш цінних фортепіанних творів В. Барвінського. В ній, особливо в її останній частині, В. Барвінський високохудожньо розкрив велику внутрішню силу народної пісні, багатство її відтінків і образних граней.

Лірика – основна сфера вияву почуттів В. Барвінського. У ліричному настрої написано «Листок до альбому», присвячений В. Новаку з нагоди його 60-річчя у 1930 році.

Загалом найвагоміша за обсягом і образно-смісловим наповненням є фортепіанна спадщина В. Барвінського. У цьому аспекті привертають увагу два твори В. Барвінського – «Жаб'ячий вальс» та «Прелюдія методом Ж. Далькроза». Перший з них написано в 1910 році. «Жаб'ячий вальс» – є «музичним жартом» В. Барвінського, створений для гуртка юних чеських друзів-музикантів. Щодо камерно-інструментального жанру, то він представлений у творчості В. Барвінського творами для скрипки і фортепіано, для віолончелі і фортепіано та ансамблями – тріо, квартетами, секстетом. Як і фортепіанна музика композитора, вони надзвичайно збагатили український камерний репертуар.

Як вже зазначалося, у Празі В. Барвінський створив «Українську рапсодію» (1911) для великого складу симфонічного оркестру. Її прем'єри відбулися за кордоном: у 1914 році – у Відні, у 1920 році – в Чеській філармонії під управлінням диригента Вацлава Таліха.

Звернення В. Барвінського до обробок українських пісень було зумовлене як особистим захопленням композитора власне народною творчістю, так і прагненням донести її до широких кіл слухачів. Звідси – передусім популяризаторський характер його опрацювань фольклору, на що вплинуло також використання ним відомих пісень новішого часу. Більшість сольних обробок композитор написав ще у Празі. Це передусім збірник із

шести пісень, створених з ініціативи адміністративного директора Празької консерваторії Бранденбергера, дружина якого була співачкою.

Цілком природно, що, здійснюючи ці обробки, В. Барвінський брав за приклад трактування словацьких народних пісень В. Новаком. Як зазначав сам композитор, вплив його творчості зумовив обрання іншої гармонізації та зміни фортепіанної фактури залежно від змісту слів. Водночас не можна не помітити і близькості обробок В. Барвінського до лисенківських [4, 447]. Нарешті, спосіб підходів слов'янських композиторів до опрацювання фольклору мав багато спільного.

Останні роки перебування В. Барвінського у Празі (1913–1914) характеризуються намаганням ширше і глибше осмислити український пісенний мелос, а також дедалі активнішим звертанням до хорового жанру. Саме тоді ним були написані малі хорові твори – чоловічий хор без супроводу на лемківську народну пісню «Ой як ясененько» та перша частина «Українського весілля» – музично-етнографічної картини для змішаного хору і вокального квартету в супроводі фортепіано у чотири руки. Вона призначалася для чеського співочого товариства «Глагол» і була виконана на першому в Празі вечорі української народної пісні.

Отже, актуальність громадянського виховання зумовлюється процесом становлення України як єдиної політичної нації. В умовах поліетнічної держави воно покликане сприяти цілісності, соборності України, що є основою української національної ідеї. Саме видатні представники культури, які сприяли розвитку національного мистецтва та вивчення їх спадщини майбутніми вчителями музичного мистецтва є першочерговим засобом морального та патріотичного виховання людини, джерелом благородства серця та чистоти душі. Твори В. Барвінського у Празі виявили найбільш типові риси національного музичного мислення у його творчості. Серед них передусім кантиленність тематизму і колористичність фактури, опора в поліфонії на фольклорні риси, що згодом позначилося на всіх творах В. Барвінського. Ми вважаємо, що подальше вивчення особливостей стилістики українських композиторів, композиторів-патріотів, які закладали підвалини української класичної музики першої третини ХХ століття стане важливим чинником для подальшого громадянського виховання майбутніх вчителів музичного мистецтва.

Список використаних джерел

1. Архівович Л. Музичний театр Західної України // Українська класична опера. — К.: Муз. Україна, 1957. — С. 104—130.
2. Павлишин С. С. Василь Барвінський. — К.: Муз. Україна, 1990.
3. Лисько З. Василь Барвінський // Українська музика. Львів, 1938. — Ч. 2. — С. 17—21.
4. Лисько З. Початки музичного мистецтва в Галичині // Наша культура, Варшава, 1936. — Кн. 8-9. — С. 590—600.

References

1. Arkhimovych L. Musical theatre of the Western Ukraine // Ukrainian classical opera. — K. : Muz. Ukraina [Arkhimovych L. Muzychnyi teatr Zakhidnoi Ukrainy // Ukrainska klasychna opera. — K. : Muz. Ukraina], 1957. — P. 104—130.
2. Pavlyshyn S. S. Vasyl Barvinskyi. — K. : Muz. Ukraina [Pavlyshyn S. S. Vasyl Barvinskyi. — K. : Muz. Ukraina], 1990.
3. Lysko Z. Vasyl Barvinskyi // Ukrainian music. — Lviv [Lysko Z. Vasyl Barvinskyi // Ukrainska muzyka. Lviv], 1938. — Part 2. — P. 17—21.
4. Lysko Z. The outbreaks of musical art in Halychyna // Our culture, Warsaw [Lysko Z. Pochatky muzychnoho mystetstva v Halychyni // Nasha kultura, Varshava], 1936. — Books 8-9. — P. 590—600.

Бедакова С. В. Культурно-художественное наследие В. Барвинского как фактор воспитания гражданственности будущих учителей музыкального искусства

Предметом анализа в данной статье является период становления творческой фигуры украинского композитора-патриота В. Барвинского в период его учебы в Праге, который ставил себе целью сформировать свой композиторский стиль в котором мог бы отразить национальную самобытность своей Родины. В процессе анализа его произведений прослеживаются основные линии композиторского стиля художника. Среди них прежде всего кантиленность тематизма и колористичность фактуры, опора в полифонии на фольклорные черты. В статье поднимаются проблемы формирования готовности будущих учителей музыки к осуществлению гражданского воспитания школьников, которая обусловлена растущими требованиями к личности и профессиональности учителя.

Ключевые слова: патриотизм, профессиональная подготовка, жанр, музыкальный язык, музыкальная форма, украинская музыка, музыкальная фактура.

Bedakova S. Cultural artistic heritage of V. Barvinskyi as a factor of education of civility of future musical art teachers

The article is devoted to the innovational process of artistic aesthetic achievements of V. Barvinskyi at the beginning of the XX century in the projection of international bonds which are still inexhaustible today. The subject of the analysis in the article is the period of determination of the artistic personality of Ukrainian composer patriot V. Barvinskyi in the period of his study in Prague. Lines of composer style of the artist whose aim was to form his own composer style in which he could reflect the national originality of his motherland are traced on the example of his works. Cantilena of the theme and coloring of the texture, bearing in polyphony on folklore features appear first among characteristic features of his composer's style. The synthesis of a few systems of expressiveness means which characterizes the new model of the rethink of the romantic theme by the composer is analyzed in the work. The problems on formation of the willingness of future musical art teachers on civil education of school students which is determined by the growing requirements to the personality and professionalism of the teacher. So far as the actuality of the civil education is predetermined by the process of formation of Ukraine as the unified political nation in conditions of multicultural state, the very education of citizen patriot is called to contribute to the integrity, sovereignty of Ukraine which is the main Ukrainian national idea.

Key words: patriotism, professional training, genre, musical language, musical form, Ukrainian music, musical texture.

Стаття надійшла до редколегії 13. 12. 2017