

“ПІСНЯ ПІСЕНЬ” ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО У ДЗЕРКАЛІ ПИТАНЬ ТЕОРІЇ ТА ВИКОНАВСТВА

2. Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури. Статті та матеріали / Ред.-упор. О. Смоляк. – Тернопіль: Астон, 2003. – 192 с.
3. Василь Барвінський і українська музична культура. Статті й матеріали / Упор. О. Смоляк. – Тернопіль, 1998. – 64 с.
4. Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини / Упор. В. Грабовський. – Дрогобич: Коло, 2004. – 256 с.
5. Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах / Ред.-упор. В. Грабовський. – Дрогобич: Північ, 2008. – 335 с.
6. Кашадамова Н. Василь Барвінський як фортепіанний педагог // Записки НТШ. – Т. ССХХVI: Праці музикознавчої комісії / Упор. О. Купчинський, Ю. Ясинівський. – Львів, 1993. – С. 320.
7. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. – Тернопіль: Астон, 2000. – С. 181–195.
8. Книга протоколів Союзу українських професійних музик у Львові / Союз українських професійних музик у Львові: Матеріали і документи / Упор. В. Сивошип, Р. Стельмащук. – Львів: Сполом, 1997. – 144 с.
9. Ковалів І. Василь Барвінський: Нарис життя і творчості. – Торонто, 1964.
10. Козаренко О. Семантична “гра” в музичній мові Василя Барвінського // Василь Барвінський і українська музична культура / Упор. О. Смоляк. – Тернопіль, 1998. – С. 31–35.
11. Німлович О. Фортепіанна творчість Василя Барвінського. – Дрогобич: Коло, 2001. – 80 с.
12. Павлишин С. Василь Барвінський. – Київ: Музична Україна, 1990. – 88 с.
13. Рудницький А. Про музику і музик. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1980. – С. 189–190.
14. Тихонюк Б. Короткий огляд музично-критичних публікацій Василя Барвінського. – Львів, 1991. – 100 с.
15. Філоненко Л. Заграймо на Різдво // Музика. – 1990. – №5. – С. 15.
16. Філоненко Л. Про “Особову справу Василя Барвінського” // Василь Барвінський і українська музична культура / Упор. О. Смоляк. – Тернопіль, 1998. – С. 62–64.
17. Цегельська-Дмитрук Н. Василь Барвінський / 1888–1963/. – Альберта (США): Українські вісті, 1995.

Стаття надійшла до редакції 26.11.2008.

УДК 784 (477) “XX”

Лідія Ніколаєва-Максимчук, кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри концертмейстерства
Львівської національної музичної академії
імені Миколи Лисенка

“ПІСНЯ ПІСЕНЬ” ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО У ДЗЕРКАЛІ ПИТАНЬ ТЕОРІЇ ТА ВИКОНАВСТВА

Стаття – на прикладі одного твору В. Барвінського – тріо для голосу, скрипки і фортепіано “Пісня пісень” – висвітлює індивідуально-своєрідне втілення композитором поезії, яка є українським варіантом одного з фрагментів біблійного тексту, екстраполюючи деякі результати теоретичного аналізу на виконавську проблематику.

Ключові слова: романс, музичний твір, віри, жанр, оркестр.

Актуальність проблеми. Комплексне дослідження мистецьких явищ чи артефактів, де б відбувалося поєднання суто теоретичної проблематики з питаннями виконавської практики, є проблемою, що набуває в наш час особливої актуальності. У зв’язку з тим, що в усіх сферах діяльності (у тому числі й мистецтві) переважають процеси вузької спеціалізації, абстрагування від “живого” звучання музики нерідко спричиняється до утворення прірви між теорією і практикою. Водночас у працях провідних вчених спостерігається не лише прагнення до інтегрування різних галузей музичної науки, але й поєднання теоретичного аналізу з питаннями виконавства. Це характерне,

зокрема, для Я. Якубяка, який у монографії “Микола Лисенко і Станіслав Людкевич” пише про те, що “виконавська інтерпретація та теоретичний аналіз повинні шукати один в одному “взаємодопоміжки”. Тільки тоді дані емпіричного досвіду отримують осмислення і тривку основу, а дані теоретичного аналізу – життєву силу” [13, 222]. Актуальність обраної теми доводиться і тим, що творчість В. Барвінського – а саме вона є об’єктом вивчення, яка в недалекому минулому була штучно вилучена з культурно-мистецького життя, сьогодні відроджується і займає важливе місце у нашому музичному сьогоденні, а процес її дослідження набуває особливої інтенсивності. Предметом розгляду у даній статті став один з

“ПІСНЯ ПІСЕНЬ” ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО У ДЗЕРКАЛІ ПИТАНЬ ТЕОРІЇ ТА ВИКОНАВСТВА

камерно-вокальних творів композитора – “Пісня пісень”, який є надзвичайно цікавим матеріалом як для теоретичного осмислення, так і виконавського інтерпретування.

Огляд останніх досліджень і публікацій.

Спадщина В. Барвінського, зокрема вокальна, залишається, на наш погляд, дослідженою ще недостатньо, хоча українськими музикознавцями зроблено чимало. Одним з перших став нарис “Василь Олександрович Барвінський” С. Павлишин, надрукований 1968 року у збірнику “Українське музикознавство”. Цю публікацію М. Загайкевич охарактеризувала, як “важливий почин суспільної реабілітації митця” [5]. Від того часу з’явилося багато нових праць – у 1990 р. був опублікований творчий портрет композитора, написаний знову ж С. Павлишин [11], захищені дисертації (Г. Жук, Л. Назар), написано чимало статей, більшість з яких увійшли до збірок, в яких висвітлюються різні види діяльності В. Барвінського, основні жанри його творчості.

Щодо вокальних композицій, то їх загальна характеристика зустрічається в дослідженнях про стильові риси української музики (Л. Кияновської, О. Козаренка, О. Кушнірук). Солоспівам присвячений один з розділів вже згадуваної книги С. Павлишин [11, 56 – 58], нею написана і вступна стаття до збірки романсів В. Барвінського, де висловлюється думка про те, що ці твори – “визначні зразки вокальної лірики з огляду на їх оригінальність, неповторність стилю, глибинні національні риси” [12, 3]. Є публікації, присвячені вокальній музиці композитора, у збірнику “Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури”: “Інтерпретація поезії Івана Франка у вокальних творах Василя Барвінського” О. Басси [3, 85 – 90], “Вокально-фортепіанні поеми В. Барвінського” Л. Ніколаєвої [3, 63 – 74]. На виконавських проблемах зосереджує увагу у статті “До питання інтерпретації вокальних творів В. Барвінського” Н. Бабинець [3, 74 – 84]. Камерно-вокальна спадщина композитора розглядається ще в одній публікації автора цих рядків – “Вокальні твори В. Барвінського в контексті національної та європейської культури” [9].

Мета даної статті – на прикладі одного твору В. Барвінського – тріо для голосу, скрипки і фортепіано “Пісня пісень” – показати індивідуально-своєрідне втілення композитором поезії, яка є українським варіантом одного з фрагментів біблійного тексту, екстраполюючи деякі результати теоретичного аналізу на виконавську проблематику. Для цього слід вирішити наступні завдання:

- проаналізувати текстову (вербальну) складову та її образно-композиційні особливості;
- виявити особливості втілення біблійних образів В. Барвінським;
- простежити зв’язки з національними (зокрема західноукраїнськими), західноєвропейськими класичними традиціями та сучасними авторів тенденціями;
- розглянути твір в аспекті жанрової типології;
- проаналізувати інтонаційні, жанрово-композиційні та драматургічні риси твору, визначити функції кожної партії.

Виклад основного матеріалу. Відомо, що В. Барвінський створив лише 16 творів того жанрового різновиду, що має традиційну назву “романс” (або “солоспів”). Є в нього 1 дует, а також 12 обробок народних пісень для голосу з фортепіано. Музику писав виключно до текстів українських авторів та Г. Гайне в українському перекладі, у чому можна вбачати спирання на принципи його галицьких попередників та М. Лисенка, який займав, як пише М. Загайкевич, “принципову позицію – однозначну й непохитну <...> щодо статусу українського слова в музичній творчості” [6]. Так само, як і у М. Лисенка, у В. Барвінського є лише один приклад використання іншомовного – російського – тексту (у Лисенка на російський текст – вірш С. Надсона – написаний романс “Признание”). Це – романс “Ты помнишь тот чудный вечер” на сл. Джалавяна (1948 р.), про який композитор згадує у своєму “Коментованому списку творів” [1, 160].

У багатьох творах виразно виявляються риси новаторства, насамперед у нетрадиційному трактуванні деяких жанрів – ноктюрну (“Місяцю, князю” на сл. І. Франка) та колискової (“Ой люлі-люлі, моя дитино” на сл. Т. Шевченка), які перетворюються на розгорнені драматизовано вокально-інструментальні поеми. Щодо останнього твору, то, хоча композитор не оркестрував його (як “Місяцю, князю” і “Сонет” на сл. І. Франка та “Псалом Давида”), ця колискова виявляє прагнення автора вийти за межі фортепіанної звучності, симфонізувати солоспів і перетворити його на вокально-інструментальну поему.

Більшість камерно-вокальних творів В. Барвінського вирізняється не властивою для цього жанру масштабністю форм: обсяг солоспіву “Ой люлі, люлі” – 86 тактів, “Місяцю, князю” – 126 тактів. Розгорненість, масштабність побудов, поєднана з розвиненістю фортепіанної фактури, наближує такі композиції до типу сольних кантат. У 20 – 30-ті роки твори типу сольних кантат, поєднані для голосу з оркестром у Галичині пишуть

“ПІСНЯ ПІСЕНЬ” ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО У ДЗЕРКАЛІ ПИТАНЬ ТЕОРІЇ ТА ВИКОНАВСТВА

Н. Нижанківський (“Поклін тобі” на сл. І. Франка), Р. Сімович (поема “Хустина” для голосу з камерним оркестром на текст Т. Шевченка), А. Рудницький (“Пролог” з “Мойсея” на сл. І. Франка для тенора з оркестром та “Лірична поема” для голосу з оркестром на слова Н. Холодної-Ліницької), Й. Коффлер (камерна кантата “Любов” / “Milosc” для голосу, кларнета, альту і віолончелі до гімну св. Павла). У цьому відбилися характерні для європейської музики рубежу XIX – XX ст. тенденції, як-от: переходу від вузько-камерних до розвинених концертних форм, пошуків нових композиційних рішень, форм зв’язку музики і поезії, співвідношення вокального та інструментального, використання нетрадиційних принципів розвитку та драматургії, формування нових жанрових різновидів.

Рисами новаторства позначена і “Пісня пісень” В. Барвінського на слова В. Маслова-Стокіза (Василь Маслов-Стокіз (1866 – 1918) – письменник, публіцист і історик літератури. Переклав з російської оповідання В. Короленка “Ліс шумить”, “Казку про жабу та рожу” В. Гаршина). Твір, присвячений співакці Олександрі Любич-Парахоняк, був написаний на її прохання у 1924 році. Праця В. Барвінського в галузі камерно-вокальної музики в значній мірі була зумовлена його співпрацею зі співаками. Крім О. Любич-Парахоняк, він часто виступав у концертах з М. Менцинським, Р. Любинецьким, М. Голинським, О. Носалевичем, А. Крушельницькою, М. Маслюком. Очевидно, створюючи “Пісню пісень”, композитор орієнтувався на тип і характер голосу співакки, так само, як враховував це, коли писав два солоспіви (“У мене був коханий, рідний край” та “Ой сумна, сумна темна ніченька”) для концертної програми О. П’ясецької, “голос якої, невеликий щодо сили із спеціальним тембровим характером, вимагав специфічно для її голосу підбраного репертуару” [1, 151].

Олександра Любич-Парахоняк була оперною співачкою, мала лірико-драматичне сопрано, і цей момент є суттєвим, бо для виконання “Пісні пісень” потрібний відповідний тип голосу. Діапазон вокальної партії – широкий, від до першої октави (є варіант мелодії на словах “і всюди замовкнуло”, де петитом зазначені *сі-бекар* і *ля-бемоль* малої октави) і до *ля* другої. Теситура напружена, часто використовується високий регістр, характер музики дуже експресивний, динаміка в кульмінаційних епізодах насичена, тому від співакки вимагається неабияка сила і витривалість голосу. Водночас окремі епізоди потребують ліричного, дуже ніжного звучання на *p*, *pp*.

Сам композитор дав цьому творові таке жанрове визначення: “тріо для сопрано фортепіано і скрипки” [1, 169]. Це – дуже важливо, бо вказує на рівноцінність партій усіх трьох виконавців, визначаючи функції кожного з учасників цього камерного вокально-інструментального ансамблю. Ідея такого виконавського складу не є новою. Її витoki – в піснях Бетховена, пізній вокальний творчості Шуберта, Брамса. До фортепіанного акомпанементу солуючі інструменти додавали М. Лисенко – флейту в солоспіві “Літній вечір” на сл. О. Олеся, К. Стеценко – скрипку в романсах – також на слова О. Олеся – “Літньоїночі”, 1909 р. та “О, не дивуйсь”, 1919 р. Галицьким попередником В. Барвінського був О. Нижанківський, який у 1888 році написав “сольо тенорове з супроводом скрипки і фортепіано” на слова Т. Шевченка “Минули літа молодії” (риси спільності виявляються в розгорненості форми, “одночастинній циклічності”, наявності великого інструментального вступу та розгорнених дуетних інструментальних інтерлюдій). Виконавський склад, деякі риси побудови (композиція, яка складається з кількох епізодів, зіставлення речитативних розділів з аріозними “номерами”) та масштаби “Пісні пісень” – 140 (!) тактів, викликають певні алузії і до барокових сольних кантат для голосу, солуючого одноголосного та багатоголосного клавішного інструменту (Дж. Каріссімі, Й.С. Баха, Г.Ф. Генделя), хоча жодних інтонаційних зв’язків немає. Це – типова пізньоромантична музика з виразним мелосом широкого дихання, екстатичною кульмінацією, позначена гармонічною вишуканістю, розвиненістю форми та інструментальної фактури.

У коментарях до списку своїх творів В. Барвінський не подає відомостей про те, чому написав “Пісню пісень” саме для такого складу. Можна припустити, що це зумовлено текстом, на який написаний твір, хоча композитор, очевидно, вдавня до цього підсвідомо.

Передусім зупинимось на першооснові вірша В. Маслова-Стокіза. “Пісня пісень” – розділ Старого Заповіту Біблії, його канонічна сімнадцята книга – займає особливе місце серед інших книг Святого Письма. Це – зібрання яскраво образних ліричних пісень любовно-еротичного змісту, авторство яких протягом довгого часу приписувалося цареві Соломону. Зовнішньо – це світська поема, ім’я Бога у ній навіть не згадується. Водночас і в іудаїзмі, і в християнстві вона отримала визнання і високу повагу. Безсмертним афоризмом стали слова з

“ПІСНЯ ПІСЕНЬ” ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО У ДЗЕРКАЛІ ПИТАНЬ ТЕОРІЇ ТА ВИКОНАВСТВА

цього біблійного тексту: “сильна, як смерть, любов”. Не будемо торкатися питання, яка саме любов оспівується в поемі – земна чи небесна (з цього приводу існують різні думки). Про різні трактування “Пісні пісень” – буквально та містично-алегоричне – йдеться в одному з розділів книги О. А. Мень “Ісагогіка” [8]. Важливим є те, що “Пісня пісень” справила величезний вплив на розвиток світової літератури та різних видів мистецтва. Споконвіку поети, художники, музиканти зверталися до цього безсмертного творіння, щоб досягнути його глибини та відтворити красу образів. Окремі частини були покладені на музику: від мотетів Палестрини (цикл “Пісня пісень”) – до творів сучасних композиторів. За цими мотивами написані кантатно-ораторіальні твори К. Пендерецького (“Пісня Пісень Соломона”, 1973), Шимона Шалала (ораторія “Пісня Пісень”), хорові композиції В. Мартинова (“Пісня пісень” для 3-х хорів а cappella, 2001), А. Мдівани (“Пісня пісень”, сл. з Біблії, для хору та фортепіано) та ін. Знайшла втілення ця тематика і в без текстових, інструментальних творах, авторами яких є Карен Танака (“Пісня пісень” для віолончелі та фонограми, 1961), Ж. Плієва (Квінтет “Пісня Пісень”). Спроби передати зміст сакрального тексту засобами хореографії зроблені у балетах А. Онеггера, Вяч. Овчиннікова, В. Беседіної.

Отже, В. Барвінський для музичної інтерпретації обрав твір, який є українським варіантом одного з фрагментів канонічної частини Святого Письма, і, водночас, – яскравим прикладом любовної лірики Сходу. В поетичному тексті В. Маслова-Стокіза “прив’язаність” до цього регіону виявляється лише у географічній назві: “тільки вершина Кармеля далекого в сяйві рожевім зникає” (Кармель – гірський масив на північному заході Ізраїлю. Часто згадується як знаменита біблійна гора Кармель, біля підніжжя якої в у XIII ст. знайшли притулок і побудували свої монастирі ченці католицького ордену кармелітів). Композитор також не підкреслює східного елементу, орієнтальний колорит з властивою йому солодкуватою томливістю, статикою, декоративністю тут відсутній. Проте в тексті є поетичні описи природи, що надало можливість В. Барвінському виявити свій талант музичного живописця.

Перше, чого досягнув композитор, долучивши до вокально-фортепіанного дуету струнний інструмент – це збагачення звукової палітри. Особливо виразно зображально-колористична функція скрипки виявляється в дуетних інструментальних епізодах, зокрема у вступі та

розгорненій коді, які обрамлюють цю оригінальну вокально-інструментальну композицію.

Твір має наскрізну дію і складається з кількох епізодів, відповідно до поетичного джерела – вірша В. Маслова-Стокіза. У першому, що виконує функцію вступу, основний музичний матеріал зосереджений у скрипки та фортепіано. Це – поетична і вишукана пейзажна замальовка. Засурдинені звучання скрипки – ремарка автора *con. sord., pp, zeffiroso* (легко, ефірно), трелі і трелеподібні фігурації створюють вишукану звукову картину, викликаючи в уяві образ засинаючої природи. Тут виникають алюзії до лисенкового тріо для голосу, флейти та фортепіано “Літній вечір”, написаного на вірш О. Олеся, що починається словами: “Літній вечір... Гори в млі... В золоті вершини”. Порівняймо з рядками В. Маслова-Стокіза: “Тільки вершина Кармеля далекого в сяйві рожевім зникає”.

Спочатку музичний матеріал зосереджений саме в інструментальній частині фактури, партія голосу, яка починає звучати на цьому барвистому тлі (“Вже загорілися зорі вечірні, вітер тихесенько віє”), – речитативного характеру.

Фортепіано надає цій звуковій картині просторовості, об’ємності. Тріольні фігурації по звуках акордів у тритоновому співвідношенні (зіставляються тризвук *Des* і септакорд *G*), “танучі” акорди створюють прозору тканину, з якої подекуди “виринають” виразні кантіленні фрази скрипки, прикрашені тремтливими мордентами. У другому інструментальному епізоді – інтерлюдії перед *Largo* (т. 22 – 44) – кантіленні “репліки” з’являються і в партії фортепіано, яка втрачає суто фоновий характер. Завершується твір інструментальним дуетним ноктюрном.

Образи ночі, сну, а також вітру широко представлені у В. Барвінського (згадаймо “Місяцю, князю”, “Ой сумна, сумна, темна ніченька”, “Вечором в хап”, “Ой люлі-люлі”, “Колисанка”), але вони переважно витримані у темних, мінорних тонах. Вітер у цих творах – холодний, осінній (“віє під вікном сумний псалом”, “осінні вітри поздирали зів’ялі пожовклі листи”). У “Пісні пісень” вітер теплий і лагідний, він “тихесенько віє”. Саме ці слова для виконавців мають стати ключовими, і вступ не повинен перетворюватися на віртуозну інструментальну прелюдію. Це – тонка імпресіоністична замальовка, динаміка якої коливається у межах *p – pp*.

Звертаємо увагу ще на одну особливість біблійної “Пісні пісень”. Це – єдиний у Святому Письмі текст, написаний у формі діалогу двох дійових осіб. Тому цілком природно, що це могло знайти відображення у створенні вокального

“ПІСНЯ ПІСЕНЬ” ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО У ДЗЕРКАЛІ ПИТАНЬ ТЕОРІЇ ТА ВИКОНАВСТВА

дуету. Саме таким шляхом пішов М. Римський-Корсаков, написавши “Пісню пісень” (російський текст Л. Мея) для сопрано, тенора та фортепіано. В музичній мові яскраво виявлений східний колорит, що створюється засобами, типовими для російського музичного орієнталізму XIX ст. (примхливі мелодії з вокалізаціями і томливими хроматизованими інтонаціями, остинатні пунктовані ритмоформули у низькому регістрі тощо).

У поезії В. Маслова-Стокіза такого прямого (словесного) діалогу немає, оповідь іде виключно від імені дівчини, форма тексту – монологічна. Той, до кого вона звертається, її коханий, не наділений текстом. Варто звернути увагу і на те, що, інтерпретуючи поетичне першоджерело, де дійовими особами є пастушка і пастух, до якого вона лине думками (“де ти пасеш своє стадо опівдні?”), композитор міг би залучити дерев’яні духові інструменти – флейту з її тембровою семантикою пасторальності або ж гобой, який у європейській музиці часто ставав “знаком” Сходу. Проте в цих випадках основний акцент був би зроблений на зображальності, ілюстративності. В. Барвінський не вдався до таких засобів, зробивши наголос на відтворенні інтимних ліричних почуттів. Очевидно, саме тому обрав інструмент, тембр якого є найбільш придатним для такого задуму. Скрипка з її наближеністю до людського голосу стає другою “дійовою особою”, тембровим уособленням образу коханого. Особливо це виразно виявляється, коли у кантіленному епізоді (*Andante amoroso*) голос і скрипка поєднуються в “любовному дуєті”.

Особливої пристрасті музика набуває, починаючи зі слів “Чуєш ти голос мій”. У момент зустрічі і в кульмінації (“Ось він, коханий мій”) скрипка співає на повний голос, вокальна та інструментальна мелодії гнучко переплітаються і звучать на тлі збуджених тріольних акордових репетицій фортепіано.

Висновки. Отже, можна підсумувати, що, не пориваючи з традиціями національної та європейської класики, В. Барвінський значно розширив жанрові рамки галицької камерно-вокальної лірики, розвинув на українському ґрунті тенденції, характерні для музики кінця XIX – першої третини XX століття. Крім вокально-фортепіанних дуєтів та масштабних композицій для голосу з оркестром, він створив перший в Галичині високомистецький зразок вокально-інструментального тріо, “Пісню пісень” на слова В. Маслова-Стокіза, що вирізняється не лише в його творчості, але й стала цінним внеском в усю українську камерно-вокальну літературу.

Використавши український переспів одного з фрагментів біблійного тексту, В. Барвінський не стилізував свій твір “під Схід”, не вдався ні до архаїзації музичної мови, ні до її “українізації”. “Знаком” національного тут виступає передусім вербальний компонент. Інтонації українського мелосу можна виокремити, але вони органічно увійшли у стилістику загально романтичного типу. Саме тому “Пісня пісень” В. Барвінського не сприймається як твір вузько-локального, етнічно характерного звучання. Звертаючись до “вічної” теми кохання, композитор оспівує почуття, яке не має ні часових, ні географічних меж.

Йому вдалося знайти засоби, здатні гнучко відтворити структурні особливості словесного тексту, створити розгорнену музичну побудову поемного типу з наскрізним типом розвитку, поєднати інтимну лірику з пейзажністю, музичною зображальністю.

У цьому творі значно зросла вага інструментальної складової, що вийшла за межі акомпанементу. Її функція тут подвійна: і зображально-декоративна, і виражальна, емоційно-психологічна. Композиційна будова твору споріднює “Пісню пісень” з оперною сценою, обрамленою інструментальною прелюдією і постлюдією. Водночас тут простежуються риси сольної ліричної кантати-поєми, драматургія якої базується на контрастах і наскрізному розвитку. Написавши твір для вокально-інструментального тріо, В. Барвінський в оригінальний спосіб відтворив діалогічність, потенційно закладену в тексті.

Усвідомлення особливостей цього вокально-інструментального ансамблю, виявлених у процесі його аналізу, допоможе музикантам більш глибоко проникнути у задум композитора, краще осмислити твір та створити свою власну переконливу і обґрунтовану інтерпретацію.

1. Барвінський В. О. *З музично-письменницької спадщини: дослідження, публіцистика, листи / Василь Барвінський; упор. Володимир Грабовський. – Дрогобич: Коло, 2004. – 256 с.*

2. Булат Т. П. *Український романс / Т. П. Булат. – К.: Наук. думка, 1979. – 319 с.*

3. *Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: статті та матеріали / ред.-упор. О. С. Смоляк. – Тернопіль: Астон, 2003. – 192 с.*

4. Загайкевич М. *Першопроходець // Культура і життя. – 1989. – 12 лютого.*

5. Загайкевич М. П. *Функціонування української мови в музичному мистецтві. – Режим доступу: <http://www.mau-nau.org.ua/kong/Odesa/Book2/Art35.htm>.*

ВКАЗІВКИ ДО ВИКОНАННЯ У ФОРТЕП'ЯННИХ ТВОРАХ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

6. Кияновська Л.О. *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст.: монографія* / Л.О.Кияновська. – Тернопіль: Астон, 2000. – 339 с.
7. Кияновська Л.О. *Творчість Василя Барвінського і художні стилі XX ст.* / Любов Кияновська; упор. О. Смоляк // *Василь Барвінський і українська музична культура: статті та матеріали.* – Тернопіль, 1998. – С. 15 – 18.
8. Мень А. *Книга Песни Песней / Свящ. Александр Мень // Исагогика.* – Режим доступу: [//www.bible-center.ru/book/isaqogika/002/003/000](http://www.bible-center.ru/book/isaqogika/002/003/000)
9. Ніколаєва Л.М. *Вокальні твори В. Барвінського в контексті національної та європейської культури* / Л. Ніколаєва // *Musica Galiciana.* – Rzeszow, 2005. – Т. 9. – С. 126 – 134.
10. Ніколаєва Л.М. *Вокально-фортепіанні поеми Василя Барвінського / Лідія Ніколаєва / Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: статті та матеріали.* – Тернопіль: Астон, 2003. – С. 63 – 74.
11. Павлишин С.С. *Василь Барвінський* / С.Павлишин. – К.: Муз. Україна, 1990. – 87 с.
12. Павлишин С.С. *Солоспіви В. Барвінського [Передмова] // Барвінський В. Романси: для голосу у супроводі фортепіано.* – К.: Муз. Україна, 1993. – С. 3.
13. Якуб'як Я.В. *Микола Лисенко і Станіслав Людкевич / Ярема Якуб'як.* – Львів: ДВЦ НТШ, 2003. – С. 222.

Стаття надійшла до редакції 26.11.2008.

УДК 786.2 (477) “XX”

Наталя Кашкадамова, кандидат мистецтвознавства, професор
Львівської національної музичної академії
імені Миколи Лисенка

ВКАЗІВКИ ДО ВИКОНАННЯ У ФОРТЕП'ЯННИХ ТВОРАХ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

*Стаття розкриває проблеми інтерпретації фортепіанних творів Василя Барвінського.
Ключові слова: ремарки, композитор, музичний твір.*

Актуальність проблеми. Вказівки до виконання – невід’ємна і важлива частина музичного твору. Вони з’явилися в нотних текстах від XVII ст і протягом наступного часу їхня кількість та різноманітність все зростала. Вказівки до виконання пов’язані зі стилем композитора, а з ходом історії вони стають щораз більш індивідуальними. Якщо порівняти тексти трьох великих романтиків – Шопена, Шумана і Ліста, зразу ж помітимо відмінності їхнього ставлення до виконавських ремарок: елегантних і простих у Шопена; характерних та фантастичних, іноді нездійсненних – у Шумана; чи театральнопатетичних, надмірних і вишуканих у Ліста.

Огляд досліджень і публікацій. Дослідження композиторських вказівок до виконання стало складовою історії фортепіанного виконавства, входить до обов’язкових питань підручника. А минулого року в Одесі вийшла з друку книжка А. Сокола “Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль” [1], в якій пропонується теоретичне обґрунтування “виконавського” шару нотного тексту як важливої частини стилю кожного композитора.

Фортепіанні твори Василя Барвінського досить часто виконуються піаністами Галичини. Однак не можна сказати, що проблеми їхньої інтерпретації вже повністю розв’язані. Не раз виконання залишає у слухачів присмак невдоволеності, а викладачі музичних навчальних закладів постійно звертаються з запитаннями щодо трактування цієї музики. Це й підштовхнуло мене зайнятися більш пильним вивченням виконавських вказівок композитора, адже в них має бути важливий ключ до розв’язання проблеми, що становить мету статті.

Виклад основного матеріалу. В. Барвінський користується виключно італійськими ремарками, а в їхній сфері має знаний словниковий запас – любить варіювати визначення і відтінки змісту, не повторювати слова. Водночас йому не властива надмірна вишуканість, претензійність характеристик (як у Ліста). Здебільшого ремарки Барвінського являють собою не окремі слова, а цілі фрази, в яких поєднуються характеристики руху, звучання, настрою – вимальовується образ. Композитор сприймає визначення руху і звучання образно, а не абстрактно.