

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**кафедра сольного співу та оперної підготовки
кафедра інтерпретології та аналізу музики**

УДК 78.071.1(477)(092):784.3

**КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ЛІРИКА В. БАРВІНСЬКОГО:
СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

Магістерська робота

**ГРУДСЬКОЇ ЄЛІЗАВЕТИ
СВЯТОСЛАВІВНИ**

Науковий керівник:

ЖАРКІХ ТЕТЯНА ВАСИЛІВНА

кандидат мистецтвознавства, доцент

Текст містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело:



Є. С. Грудська

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ ст.....	6
1.1 Теоретичний аспект камерно-вокального жанру.....	6
1.2 Виконавський аспект камерно-вокального жанру.....	11
1.3 Творчість українських композиторів першої третини ХХ ст. у жанрі камерно-вокальної лірики.....	15
Висновки до Розділу 1.....	20
РОЗДІЛ 2. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ЛІРИКА В. БАРВІНСЬКОГО В СТРУКТУРІ СТИЛЮ ТВОРЧОСТІ.....	21
2.1 Незламна постать митця під руйнівним впливом окупаційної радянської влади: музично-історичний погляд.....	21
2.2 Стилiстична палiтра композиторської спадщини Василя Барвінського...	24
2.3 Специфіка композиторського стилю на прикладі романсів «Ой сумна, сумна темна ніченька», «Місяцю, князю», «Колисанка».....	26
Висновки до Розділу 2.....	32
РОЗДІЛ 3. ДІАЛОГІЗМ МУЗИЧНОГО ТА ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТІВ В СОЛОСПІВАХ В. БАРВІНСЬКОГО. ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ ПІДХІД.....	33
3.1 Поетична складова вокальної лірики В. Барвінського.....	33
3.2 Формування інтерпретаційної версії через розуміння музичного твору.	44
Висновки до Розділу 3.....	46
ВИСНОВКИ.....	48
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	52

ВСТУП

Актуальність теми. Одне з провідних місць в сучасній музичній культурі займає камерно-вокальна музика – вид мистецтва, який суттєво впливає на інші жанри музичної творчості: інструментальний ансамбль, хоріві концертні жанри, симфонію, оперу та ін.

Впродовж історії розвитку та становлення камерно-вокального жанру в творчості українських композиторів цікавість слухачів до подібної музики була і є стабільно високою. Але перша половина ХХ ст. має значні прогалини саме в добутку українських композиторів, тому що окупаційна радянська влада методично й безжально знищувала все, що містило українське коріння та ідентичність.

Серед «втрачених» митців того часу В. Барвінський, О. Горілий, Б. Кудрик, О. Нестеренко, Г. Хоткевич та ін. І саме розширення репертуару камерних співаків за рахунок максимального відтворення нотного матеріалу тих часів є відбудовою повноцінної картини музичного життя першої пол. ХХ ст., а отже допоможе відновленню історичної правди та поверненню втрачених духовних цінностей.

Ім'я композитора Василя Барвінського поступово повертається до української культури. Відродження його музики почалося у 1960-ті роки, після його посмертної реабілітації. Та Барвінський заслужив на більше вшанування його пам'яті, на міцне утвердження в історії музики. Тим більше, що харківські співаки взагалі не використовують твори цього автора в своєму концертному репертуарі. Відтак, наукова розвідка та поширення нотного матеріалу серед фахової музичної спільноти можуть стати поштовхом для розповсюдження творчості В. Барвінського по всій території України.

Мета дослідження – презентувати творчість В. Барвінського як індивідуально-стильову систему, скласти цілісну характеристику його творчої спадщини в камерно-вокальному жанрі. Освітити процес створення актуальної інтерпретаційної версії. Створити передумови для включення

творчого доробку композитора в концертний репертуар харківських виконавців.

Завдання дослідження:

- 1) узагальнити теоретичні аспекти вивчення жанру камерно-вокальної музики в музикознавчих дослідженнях кінця ХХ - початку ХХІ ст.;
- 2) представити стислий історичний огляд розвитку камерно-вокальної музики як жанру;
- 3) означити аспекти вивчення індивідуального композиторського стилю В. Барвінського;
- 4) виявити жанрово-стилістичні особливості окремих вокальних творів автора;
- 5) створити підґрунтя для культурного міжрегіонального проекту із залученням творчої спадщини В. Барвінського.

Об'єкт дослідження – жанр камерної вокальної музики в структурі композиторського стилю Василя Барвінського.

Матеріалом дослідження є збірка «Романси» В.Барвінського, а також аудіозаписи його музичних творів.

Методологія дослідження. У даному дослідженні використовується комплексний підхід, який обумовлює звернення до наступних методів:

- жанровий – дозволяє проаналізувати та осмислити основні етапи створення та розвитку камерно-вокальної музики;
- історичний – необхідний для створення портретів композиторів та виконавців;
- стильовий – допомагає визначити специфіку індивідуального композиторського стилю в контексті традицій;
- виконавський – потрібен для виявлення та усунення технічних складностей, досягнення поставлених художніх завдань.

Теоретична базу роботи складають дослідження та наукові джерела за такими напрямками:

- жанр та стиль у музиці – Козаренко О. [14], Коменда О. [15], Лігус О. [19], Лісова О. [20], Михайлов М. [26], Філатова О. [40], Харандюк Н. [41], Шип С. [45];
- вокальне виконавство та інтерпретація: – Антонюк В. [2], Бабинець Н. [3], Белікова В. [7], Гребенюк Н. [11], Мадішева Т. [24]; Москаленко В. [27]; Полубоярина І. [31]
- життя і творчість В. Барвінського – Варнава Р. [9], Кучер М. [18], Назар-Шевчук Л. [30], Якуб'як Я. [48];
- психологія мистецтва: Гребенюк Н. [11], Самойленко О. [34]
- історико-культурний – Андрус'як М. [1], Басса О. [5], Берегова О. [6], Белікова В. [7], Сабат-Свірська М. [33]; Сердюк О. [36].

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що в роботі вперше пропонується аналіз камерно-вокальної творчості В. Барвінського в системі його композиторського стилю з огляду на буття національної музичної свідомості в часі.

Практичне значення отриманих результатів: матеріали даного дослідження можуть бути використані для подальших наукових розробок, присвячених вивченню композиторського стилю Барвінського, у виконавській практиці камерних співаків для розширення репертуарних можливостей, застосовані у теоретичних курсах «Історія української музики» та «Музична інтерпретація». Деякі положення роботи можна застосовувати в класах камерного співу та камерного ансамблю.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, трьох Розділів з підрозділами та висновками до розділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг дослідження – 56 сторінок, головний зміст налічує 48 сторінок. Список використаних джерел складається з 48 позицій.

РОЗДІЛ 1.

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧИСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ ст.

1.1. Теоретичний аспект камерно-вокального жанру

Вивчення камерного співу як явища світового музичного мистецтва й різновиду вокально-виконавської діяльності виявило органічний взаємозв'язок композиторської та виконавської думки, зумовлений різними факторами.

О. Лігус вважає, що сучасні музичні твори є насамперед втіленням «індивідуалізації художнього мислення композитора», при цьому жанри та стилі поступово втрачають свою автономність, з чіткими межами, але водночас збільшуються за ступенем взаємодії цих категорій [19, с. 673].

О. Філатова вказує, що потреба в постійному повторенні та інновації мотивується тривалим існуванням жанру як культурного явища з «історичними витоками та певними інноваційними, евристичними, рухливими рівнями» [40, с. 7]. Основними функціями музичного жанру є: структура (побудова), яка визначає структуру твору, комунікативна (пов'язана з організацією художнього спілкування), семантична, що визначає зміст музичного твору. Під музичним жанром, за О. Соколовим, розуміється музична композиція, створена відповідно до певної життєвої чи художньої функції [35, С. 23].

Слово «стиль» запозичене з давньогрецької мови. У грецько-латинській термінології паличку для письма на воскових дощечках позначали словом «stylus», яке неважко асоціювати з почерком. Почерк став прототипом для понять більш високих рівнів – творчої манери, індивідуальності авторського слова [42, с. 67].

У своєму дослідженні будемо спиратися на бачення О. Лігус, що музичний стиль – це «відмінна якість музичних творінь, що входять в ту чи іншу конкретну генетичну спільність (спадщина композитора, школи,

напрямки, епохи і т.д.), яка дозволяє безпосередньо відчувати, пізнавати, визначати їх еволюцію і проявляється в сукупності всіх властивостей музики, що сприймається, об'єднаних в цілісну систему навколо відмінних ознак» [19, с. 130].

З моменту зародження камерна музика створювалась для виконання в домашніх умовах, де публіка не була відділена від виконавців, що обумовлювало її діалогічність і світськість, в умовах співіснування з церковною та театральною. О. Чеботаренко приходить до висновку, що в епоху ренесансу співавторство вокалістів та композиторів здебільшого пояснювалось поєднанням їх в одній особі, що обумовило затвердження й надалі панівною умовою виконання розуміння виконавцем-вокалістом композиторського письма та наявність такого феномену, як нерозривна духовна єдність учасників творчого дійства. Для камерно-вокальної творчості завжди була характерна, підсилена діалогічність.

Ця музика передбачає взаємодію між композитором, виконавцем та слухачем. О. Лісова доцільно зазначає, що «камерна музика є галуззю спеціальних творчих завдань, важких і відповідальних у силу ускладненої жанрово-естетичної природи даної галузі, змушуючи до пошуку нових, адекватних характерові жанру, шляхів і способів розуміння специфічного музичного змісту камерно-вокального опусу» [16, с. 1].

Музичний жанр, як культурний феномен, на думку науковця О. Філатової, передбачає історичне походження і певні умови побутування, налаштований на постійну взаємодію традиційного, канонічного, інваріантного і новаторського, евристичного і мобільного, що забезпечує довгострокове існування жанру. Він генерує виконавську практику, узгоджує соціокультурний контекст з музичними образами, а виконавська традиція постає важливим фактором жанрового формування, що найбільш яскраво відображається у романсі [40].

Романс є музично – поетичним твором для голосу в супроводі фортепіано чи гітари. Вітчизняне мистецтвознавство використовує також

визначення романсу як «жанру камерної вокальної музики, що передбачає особливі вимоги до виконавської майстерності з огляду на фактор камерності виконання даного виду творів» [15].

Активний розвиток романсу як жанру української музичної культури припадає на середину ХІХ – початок ХХ ст. В цей період данину пісням романсового характеру віддали майже всі сучасники, що писали камерно-вокальні твори або музику до театральних вистав. Це М. Вербицький, С. Гулак-Артемівський, В. Заремба, О. Рубець, та ін. Праця зазначених композиторів знаменувала певний стильовий період в українській вокальній музиці.

Варто зазначити, що важливим етапом розвитку української камерно-вокальної музики стала творчість видатного українського композитора середини ХІХ ст. П. Сокальського. Саме в його творах спостерігаються нові стильові риси українського солоспіву. В процесі написання вокальних творів ліричного спрямування композитор опанував різні жанрові форми, серед яких – застольні пісні, «російські» пісні, вальс тощо. Творчо опрацьовуючи професійні напрацювання своїх попередників митець сформував власну інтонаційну сферу. В його творчості ще відчувається вплив так званих салонних романсів з їх мотивами любовного страждання, смутку, незадоволеністю життям.

Інтерпретація поетичних образів теж відбувається у відповідності до традицій російського романсу першої половини ХІХ ст. Проявом цього є, зокрема, характер побудови мелодійного матеріалу, який тісно пов'язаний з композиційною побудовою поетичного тексту. Звернення до епіко-драматичного жанру дозволило суттєво збагатити музичну лексику шляхом поєднання засобів та прийомів, що застосовуються в народному фольклорі та в професійному мистецтві [8, с. 74–84].

На діалогічності камерних творів необхідно зробити деякі акценти. Йдеться про посилення комунікативних ансамблевих функцій співака та

піаніста, що дозволяє максимально виявити різні види діалогічної ситуації, потенційно закладеної у тексті музичного твору.

Зв'язок музики і слова породжує особливу форму вокальної музики Синтаксичні структури – музичні поєднання як структурні семантичні одиниці. «Строфічність» як явище, що впливає з цього розділу, є спільною рисою всіх вокальних форм, включаючи цикли. Музично-мовленнєвого синтезу немає. Спрощена до закритої та відкритої композиторської структури, ціле або частина, пісня чи речитатив, що виражає загальну смислову єдність музики і тексту. Один із важливих параметрів жанру камерно-вокальної жанру свого періоду – формувальна строфа. Початок типовий: використання голосу та фортепіано як акомпанементу. Та згодом фортепіано стає не тільки акомпанементом – композитор надає йому функцію тимчасового соло, транспортного засобу для якогось тематичного матеріалу. Комплекси запозичені з вокальних партій, щоб ускладнити музику тканинні техніки: акордові комплекси, поліритмія, багато матеріалу.

«Вказується на дві протилежні тенденції, через які реалізуються форми діалогічної взаємодії у камерно-вокальному виконавстві: а) зростання кількості учасників ансамблю (діалог стає полілогом шляхом введення у вокально-фортепіанний дует ще одного солюючого інструмента – струнного або духового); б) звуження «складу учасників» до однієї особи при збереженні діалогічного типу викладу тексту (процес автокомунікації реалізується у вигляді роздвоєння особистості героя, уявного діалогу з іншими персонажами чи квазісуб'єктами)» [27, с. 10]. В діалогічному ракурсі можна також розглядати текст художнього твору та його інтерпретацію.

Камерний спів взагалі максимально наближений до слухача (й глядача). Тому особистісні якості виконавця виходять на перший план, а відтак стають невід'ємною частиною фаховості співаків: відповідність художньому задуму автора, широка палітра емоцій, відвертість та індивідуальна манера виконання. Все це разом із стабільною вокальною технікою і називають високою майстерністю виконавця.

Цій темі присвячене дослідження Ольги Лісової. Камерна вокальна лірика – особлива музична галузь, що виявляє специфічні ознаки виконавської семантики. Це відтворення «духу драматизації», притаманного музиці двадцятого століття у цілому, і розкриття змістової цілісності вокального твору.

«Виявити взаємозв'язок названих принципів, тобто наділити виконаний твір визначеністю та переконливістю, наочністю та смисловою точністю, персоніфікованістю, властивими образам драматичного театру, протиставляючись в цьому відношенні «оперності», у відповідності до єдиної музично-поетичної драматургії – таким є центральне завдання виконавця» [16, с. 7].

Наталія Харандюк пропонує наступний алгоритм аналізу камерно-вокальних творів на основі діалогічного підходу:

1) «порівняльний аналіз поетичних текстів оригіналу і вербальної основи твору: композиційно-структурний, лексичний, інтонаційний, фонетичний, морфологічний та метричний (у випадку перекладу);

2) розгляд музично-поетичного тексту з точки зору втілення його семантики та діалогічної структури: масштаби реплік, інтонаційна відповідність звертань (питальних, окличних і т.п.), інтонаційне поєднання реплік, ритмічні, тембральні, ладо-тональні особливості звертань, диктальний / модальний характер реакцій персонажів, тип викладу матеріалу – стабільний / динамічний; прояви невербальних компонентів спілкування;

3) аналіз фактури камерно-вокального твору крізь призму діалогічності: роль і значення дублювань, перегуків, співставлень, різновидів викладу реплік (синхронного та діахронного), прояви прихованої діалогічності;

4) вплив діалогічної будови тексту на драматургічні особливості твору;

5) інтертекстуальні зв'язки»[41, с. 11].

Такий ґрунтовний підхід дає можливість систематизувати на узагальнити жанрові риси камерних творів, співставляти еволюцію індивідуальних композиторських стилів протягом сторічч.

Цікавим фактом є те, що після строкатого розмаїття романтизму композитори знову повертаються до фольклорних традицій, створюючи за допомогою них нові форми та жанри у ХХ столітті. Жанрова різноманітність камерно-вокальної музики конкретизується у віртуозних творах для різних ансамблевих складів.

У камерно-вокальних композиціях діалог вперше виявляється в синтетичності жанру, в його подвійності, де взаємодіють слова й музика, вокальна й інструментальна складові. У камерних-вокальному та інструментальному жанрах діалог може бути досягнутий на міжкультурному та міжетнічному рівнях, а також на інтерактивному рівні усного та внутрішньомузичного принципів.

Важливо підкреслити особливий діалог, який відбувається на рівні спілкування партнерів по вокальному та фортепіанному ансамблю. Це питання цікаве не тільки теоретично, але й важливе для виконавської практики, яка передбачає спільне музикування.

1.2 Виконавський аспект камерно-вокального жанру

Природа камерного співу, як окремого явища, проаналізована дослідниками набагато менше, ніж співу оперного. Однак культура камерного виконавства має тривалу історію й достатню кількість наукових розвідок, щоби узагальнити в рамках цієї роботи основні аспекти камерного співу.

Вагомий внесок у вивчення камерного співу зроблений Н. Гребенюк, яка серед іншого визначає відмінності між оперним і камерним співаком: «...якщо оперний спів у цілому вимагає “крупного” звуку, що долав би оркестровий бар’єр, то камерне виконавство – тонкої виразності точних вокально-мовних інтонацій. На оперній сцені співакові допомагають створити музично-сценічний образ сама сценічна дія, костюми, декорації, режисура, зрештою –

оркестр та диригент, а біля рояля він обмежений у засобах, матеріалом тут є лише музика. Виконавець, залишаючись віч-на-віч із публікою (звичайно, в ансамблі з концертмейстером), має на озброєнні тільки власний голос, музикальність, артистизм, творчу уяву, духовний досвід» [11, с. 157].

О. Бараш акцентує увагу на ще одному важливому моменті виконавства, музичному інтелекті: «Це завжди самотність особистість, із своїм багатим світом і глибокими знаннями про музику, що виконується, яка за хвилини може розказати про людське життя, про світло та пільму» [4, с. 129].

Якщо говорити про камерний спів в рамках навчання студентів, то безумовно слід звернутися до праць В. Антонюк, яка підкреслює, що предмет «Камерний спів» є складовою навчального процесу як «професійно орієнтована дисципліна», де викладається «база виховання творчої особистості вокаліста-музиканта в руслі сучасних вимог камерно-концертного профілю (галузь камерного співу)» [2, с. 153].

Таким чином, бачимо багато спільних думок, що поєднують цих науковців: вони акцентують увагу на таких якостях камерного співака, як фахова майстерність (техніка), художньо-образне мислення, вокальна орфоєпія, артистизм тощо. Відповідно головною задачею камерного співака є створення вдалих авторських інтерпретацій за рахунок означених вище знань та навичок.

У «Філософському енциклопедичному словнику» надається наступне загальне визначення: «Інтерпретація у широкому значенні – фундаментальна операція мислення, надання смислу будь-яким про-явам духовної діяльності людини, об'єктивованим у знаковій або чуттєво-наочній формі. Інтерпретація – основа будь-якого процесу комунікації, коли треба тлумачити наміри й вчинки людей, їх слова та жести, твори художньої літератури, музики, мистецтва, знакові системи».

Влучною науковою думкою виступає бачення В. Москаленко, що «виконавська інтерпретація виражається творчим прочитанням музичного

твору та його озвучуванням без порушення внутрішньої структури і заміни задуманого композитором інструментарію» [27, с. 18].

Видатний вітчизняний психолог Б. Теплов писав: «Головна відмінність мови від музики має бути в тому, яким чином вони обидва розкривають своє значення. У мовленні значення передається через смислове навантаження слів. Мова в музиці безпосередньо представлена звуком і образами.

Центральною, ключовою функцією мови є визначення понять та абстракцій, тоді як для музики найважливішим є задача експресивного вираження. Увесь тональний досвід важливий для музичного мислення, а не тільки висловлений мовою музики. Крім особистого слухового досвіду, ґрунтується також музичне мислення на соціальному інтонаційному досвіді.

Якщо ж зацентувати увагу на виконавській інтерпретації, то маємо зосередитись на основних положеннях, що дадуть змогу зробити її вдалою та коректною. Саме для цього потребуємо модель, пропонуємо скористатися визначенням М. Москаленко: «під музично-інтонаційною моделлю розуміються закріплені пам'яттю узагальнені слухові та м'язово-рухові уявлення – результат творчого сприйняття та обробки музичного матеріалу, що поєднані спільними ознаками».

Музично-інтонаційна модель, смислові потоки якої спрямовані у сферу музичної творчості, набуває значення еталону – опорної складової у діяльності музичного мислення. На підставі еталонних музичних уявлень відбувається музичне інтонування – становлення й формотворче розгортання нової або оновленої музичної думки [27, с. 35-36].

У формуванні виконавської версії музичного твору провідну роль відіграє обрана виконавцями загальна смислова установка. Спробуємо дещо заглибитися в цей момент: головним завданням виконавця є вдало здогадатись, співпасти із задумом автора, водночас, збагативши його матеріал. Задля цього варто використовувати метод гіпотези й розвивати його. Однак не варто розмежовувати твір на окремі структурні елементи або ідейні, тому що так виконавець ризикує втратити загальну ідею твору.

У комплексі використаних у творі музично-виражальних засобів доцільно за допомогою рельєфних ліній виділити деякі такі, що складають це художнє ціле. Порівняно з іншими видами художніх творів, музичні твори зберігають найбільший потенціал для художнього оновлення після їх першого виконання.

Для виконавця партитура твору – не сама музика, а якийсь смисловий канал, який знову і знову потрібно наповнювати потоком живих музичних ідей. Музична композиція, виражена виконавцем, розглядається як завершене художнє ціле. Таким чином, у психологічному сенсі може бути недостатньо смислового вакууму для подальшого інтонаційного оновлення твору, щоб його пояснити.

Нотної партитури та «ігрового» звучання твору недостатньо для засвоєння Інтерпретатор смислового простору музичних композицій. потребує додаткової музичної роботи мозку. В результаті цієї операції формується опорне слухове уявлення про музичну композицію.

Виникаючий у слухача інтонаційно-творчий резонанс з музично-розумовими та м'язово-рухівними токами музичного виконання називається музичним співінтонуванням.

Пропонуємо розглянути як один із працюючих варіантів для збагачення музичного тексту твору смисловими підтекстами. Наприклад, можна знайти подібну за тематикою і жанром музику, прослухати, знайти спільні риси та відокремити якісь індивідуальні особливості виконуваного твору. Саме так можна відчувати тонкощі твору, його «родзинку».

Виразність співака коливається в конкретних виступах. Певний ступінь самостійності та виконавчої майстерності інтонування інколи відрізняється від композиторського тексту, втіленого у музичному записі, завдяки імпровізації. Існують різні методи видобування звуку, агогіка та динамічні відхилення, незафіксовані інтонаційні нюанси тощо.

Нотний текст, допоміжні елементи Музична мова композитора. Перед тим як перейти до безпосередньої роботи, солісту варто звернути увагу спочатку на комплексне дослідження твору.

Це дає можливість поринути у сферу метафор, щоб зрозуміти авторську ідею, зацікавити слухача вокальною творчістю виконавця. Хоча труднощі в творчій інтерпретації існують завжди – ніхто не зможе дати гарантій, що вийде влучно. Але умовно виділяють три послідовні кроки в цьому процесі.

Враховуючи те, що створення інтерпретаційної версії дуже важко розділити на окремі етапи-операції, все ж пропонується виокремити три умовні послідовні кроки в цьому процесі.

Вокаліст-виконавець має під час роботи над розбором музичного твору визначити правильне співставлення самої композиції з часом, коли її створили, певними особливостями авторського стилю композитора, а також з врахуванням загально стилєвих рис епохи.

Проте відомо, що навіть професійні музиканти, які мають значний сценічний багаж, звертаючись до інтуїтивного пізнання мистецького світу музичних композицій, можуть відійти від композиторського задуму і тим самим призвести до підміни авторської думки своїм суб'єктивним тлумаченням твору.

1.3 Творчість українських композиторів першої третини ХХ ст. у жанрі камерно-вокальної лірики

Виходячи з історії кристалізації камерно-вокального жанру, можна сміливо стверджувати, що кожна національна композиторська школа може пишатися доробками своїх представників на цій ниві. При цьому шлях розвитку камерно-вокального жанру суттєво різниться в залежності від соціально-історичних умов, що супроводжували цей процес в різних країнах світу.

Саме тому необхідно звернутись до генези романсової лірики, як основи камерно-вокального жанру впродовж декількох століть.

У Російській імперії, до складу якої входили й українські землі, романс, як жанр вокальної творчості, отримує популярність у XVIII ст. Помітну роль в у формуванні цього жанру музичного мистецтва відіграла Києво-Могилянська академія, яка в XVI – XVIII ст. була одним із провідних освітніх та культурно-мистецьких осередків у Східній Європі.

Саме в Академії внаслідок західноєвропейського культурного впливу сформувалась потужна вокально-хорова, композиторська й виконавська школа. Зокрема, широко знаними далеко за межами України стали її вихованці – композитори М. Березовський та А. Ведель.

Викладачі та вихованці Києво-Могилянської академії користувались авторитетом і на загальноімперському рівні. Так, зокрема, на запрошення Петра I до російської столиці переїхало працювати кілька представників професорсько-викладацького складу цього закладу, зокрема, – С. Яворський та Д. Туптало. Вихованцем Академії був і З. Дзюбаревич. Учасник Дербентського походу, він виявив себе як композитор-лірик. Саме йому належить авторство пісенної збірки до якої увійшли пісні «Скажи мені, соловейку, правду», «Ой, коли любиш».

Втім, найвідомішою постаттю свого часу серед випускників Академії став Ф. Прокопович. Один із найближчих радників Петра I, він обіймав найвищі посади в державі та стояв біля витоків створення Академії наук. У 1721 р. Прокопович заснував школу де поряд із загальноосвітніми дисциплінами викладались і музичні.

Вихованцями школи стало чимало відомих церковних та культурних діячів. Серед них – С. Савицький (придворний проповідник), який був прекрасним вокалістом, а також Г. Теплов (сенатор, державний секретар імператриці Катерини II) – виконавець-інструменталіст, композитор. Саме збірка пісень-романсів, опублікована ним у 1759 р. стала першим в Росії друкованим виданням такого жанру.

З огляду на те, що протягом тривалого часу музичне мистецтво в цілому та сольний спів зокрема були фактично невід'ємною складовою церковного

богослужіння, які мали підкреслити урочистість літургії, посилити її сприйняття, пісенно-романсова лірика розвивалась в українській музичній культурі поряд із церковним хором мистецтвом.

XVIII ст. позначене якісними змінами в розвитку романсу як жанру. Він поступово наповнюється новим змістом та збагачується тематично. Своє відображення знаходять прагнення правдивого розкриття внутрішнього світу людини, життєва філософія, громадські події, які починають сприйматися крізь призму окремої особистості.

Остаточно процес кристалізації романсу завершився вже в XIX ст. Значний пласт камерно-вокальних творів у цей період ще продовжував зберігати фольклорні риси, що надавало таким зразкам пісенної лірики яскраво вираженого етнічного колориту. Багато в чому це обумовлено безпосереднім художнім зв'язком, який спостерігається між романсом та народною пісенністю.

На думку музикознавця Т. Булат, «український романс розвивався в загальному річищі професійного музичного мистецтва, маючи в своїх витоках народну пісню» [8, с. 78]. Авторами таких романсів нерідко виступали достатньо відомі поети. Згодом, однак, частина імен так чи інакше «загубилась». Кожен музично-вокальний твір також передбачав і наявність автора музичної складової. Втім, зазвичай, автори мелодій були ще менш відомими ніж автори текстів. Наслідком стало те, що значна частина яскравих зразків камерно-вокальної лірики, яка й зараз зберігає свою актуальність, та популярність перекочувала в когорту «народних». Серед них: «Віють вітри» І. Котляревського, «Не щербечи, соловейку» та «Гуде вітер вельми в полі» В. Забіли, «Ніч яка місячна, ясна, зоряна» (сл. М. Старицького), «Чорнії брови, карії очі» (сл. К. Думитрашка, муз. Д. Бонковського), «Дивлюсь я на небо» (сл. М. Петренка, муз. В. Яремби), «Повій, вітре, на Вкраїну» (сл. С. Руданського, муз. В. Александрова) та ін. [Коваль].

Подальша трансформація камерно-вокального жанру пов'язана передусім з іменем М. Лисенка, якого в українському музичному мистецтві

можна вважати свого роду «реформатором». У процесі своєї творчої діяльності композитору вдалося суттєво розширити тематичний діапазон та оновити засоби музичної виразності українського романсу. Він не лише суттєво збагатив даний жанр української музики, але й створив нові жанрові різновиди.

Перша третина ХХ століття для державних утворень на території сучасної України була таким собі «штормом», який постійно щось руйнував, створюючи нові «рельєфи» музичної культури. Перша світова війна, революція, стрімка зміна кордонів та правил існування інтелігенції, радянська окупація – це далеко не повний перелік проблем, що випали на долю українських композиторів того часу.

Для української композиторської школи час і місце формування митця мають першочергове значення. Композиторські техніки і світогляди на Заході і Сході України виглядають як поєднання непоєднуваного, а київська школа балансує посередині, тому що підживлюється талантами з усіх регіонів пропорційно.

ХХ сторіччя потребувало змін, нової хвилі митців. Але вони б не постали так яскраво, якби не тогочасний базис української музичної спільноти: М. Леонтович, С. Гулак-Артемівський, К. Стеценко, Я. Степовий, М. Лисенко.

Говорячи про початок ХХ ст., необхідно показати всю багатогранність мистецьких поглядів на творчість, що існувала тоді. Тож першим серед кращих композиторів, що працювали в жанрі камерно-вокальної лірики, розглянемо Б. Лятошинського. Його надихала поезія символістів: «Чотири романси тв. 9», романс «Приснився мені» на сл. Г. Гейне, «Хоч не звучать гармонійні пісні» та «Минулі дні» на сл. П.-Б. Шеллі, «Листя осіннє шуміло» на сл. О. Плещеева, «Смерть» на сл. І. Буніна, - всього більше сорока романсів. Переважна більшість яких насичена символами-образами трагічного (смерті, апокаліпсису, образної сфери потойбіччя).

Наступною до розглядання постаттю буде С. Людкевич – композитор, диригент, музикознавець та фольклорист. В його творчому доробку солоспіви

«За байраком байрак» на сл. Т. Шевченка, «Ой, ти дівчино, з горіха зерня» та «Коваль» на сл. І. Франка, «Два соловейка» на сл. П. Грабовського, «Піду, втечу» та «Ти моя найкраща пісня» на сл. О. Олеся, «Сирітка» на сл. С. Людкевича, «Розлука» на сл. М. Шашкевича, «Там, далеко на підгір'ю» на сл. П. Гаврилюка та ін.

Далі мова йде про Н. Нижанківського, в творах якого неймовірним чином поєднуються ліричність та героїзм одночасно. В його здобутку на ниві вокальної лірики солоспіви «Жита» «Прийди, прийди» на слова О. Олеся, «Засумуй, трембіто» на слова Р. Купчинського, «Осінь» та «Чому я прокинувся» на німецькі тексти своєї дружини Меланії Семаки, «Снишся мені» на слова Б. Лепкого, «Не співай по весні» на слова І. Манжури, «Ти, любчику, за горою» на слова У. Кравченко.

Велике значення, на нашу думку, має творчість непрофесійного композитора Я. Лопатинського (мав медичну освіту). Однак паралельно із лікарською практикою створює достатню кількість музичних творів, в тому числі в жанрі камерного співу. Це романси на слова Т. Шевченка, Лесі Українки («Горить моє серце»), П. Грабовського, І. Франка, П. Карманського, О. Олеся, В. Пачовського, О. Пушкіна («Я вас кохав»). Такі солоспіви як «Її душа», «Горить моє серце», «Сирітка» до свого концертного репертуару додали відомі співачки С. Крушельницька та І. Синенька-Іваницька.

Яскраву образність виражають вокальні твори Д. Клебанова, що прийшов в українську музику в 20-ті роки ХХ ст. Звертався до камерного вокального жанру майже все творче життя. З раннього періоду можна (який охоплює період 30-40х рр. можна назвати перший вокальний цикл «Три англійські балади на вірші Р. Бернса». В подальшому композитор пише низку вокальних циклів на вірші Т. Шевченко, Г. Гейне, О. Пушкіна.

Останнім до обзору камерно-вокальної лірики українських композиторів першої третини ХХ ст. наведемо творчість Василя Барвінського, яка стала предметом цього дослідження. Оскільки музична спільнота володіє спадщиною композитора лише частково, то з наявних матеріалів маємо лише

сімнадцять солоспівів. До речі, перші солоспіви з фортепіано виникли під враженням мистецтва С. Крушельницької.

Висновки до Розділу 1. Понятійний та методологічний апарати для розуміння сутності камерно-вокального жанру, його історичного шляху розвитку були розкриті за допомогою наукових праць сучасних дослідників.

В такий спосіб автору вдалося виявити головні властивості жанру камерно-вокальної лірики, наприклад, посилення комунікативних ансамблевих функцій співака та піаніста; отримати алгоритм для аналізу камерно-вокальних творів з точки зору музично-поетичного тексту (структура та семантика) та нотного матеріалу (форма, фактура, інтонаційні, ритмічні, тембральні, ладо-тональні особливості).

Окремо були розглянуті аспекти фахових компетентностей співака, які необхідні для створення якісних інтерпретацій творів: вокальна техніка, художньо-образне мислення, артистизм, музичний інтелект.

В цілому, теоретична база має достовірний та репрезентативний характер. Наукові публікації є досить ґрунтовними та містять аналітичну складову. Це дозволяє в повній мірі осмислити творчу спадщину видатного українського митця та розкрити обрану для дослідження тему.

Огляд творчості українських композиторів в галузі камерного співу надав можливість для комплексного бачення картини стану досліджуваного жанру в першій третині ХХ ст.

РОЗДІЛ 2.

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ЛІРИКА В. БАРВІНСЬКОГО В СТРУКТУРІ СТИЛЮ ТВОРЧОСТІ

2.1 Незламна постать митця під руйнівним впливом окупаційної радянської влади: музично-історичний погляд

Так вже історично склалося: щоб бути гордістю своєї країни, українцям доводиться спочатку набути визнання за кордоном. Це нищівна риса нашої національної свідомості. На превеликий жаль, не всі митці здатні подолати цей стереотип та упередження. А навіть ті, які здатні, не можуть мати ніяких гарантій свого творчого благополуччя.

Ім'я композитора Василя Барвінського (1888-1963) тільки зараз поступово повертається до української музичної культури., а його твори все частіше лунають в концертних залах. Репресований композитор зазнав найбільшої втрати, яка може спіткати митця, – знищення його творів, головним чином рукописних.

Вперше про нього згадали у 1960-ті роки , після посмертної реабілітації в 1964 році. С. Павлишин [26, с. 3] зазначає, що «тоді видавництво «Музична Україна» опублікувало статтю про нього та окремі камерно-інструментальні твори. Потім знову роки мовчання... й тільки в 80-ті роки видана перша збірка фортепіанних творів, готові до публікації солоспіви, хори, вийшла перша монографія про В. Барвінського».

Життєвий та творчий шлях композитора можна абсолютно точно поділити навпіл: до і після заслання. А період перебування у концтаборах взагалі геть нищівний. Доля й талант В. Барвінського, а також численні чесноти характеру, дали йому можливість отримати блискучу освіту, спочатку у Львові в класі Вілема Куца, а потім у Празі в класі Вітєслава Новака [2]. Всіх результатів він досягав наполегливою працею, підкріпленою яскравим піаністичним й композиторським даром. Залишився у Празі, мав там концерти та друкувався як композитор.

Однак у 1915 р. повертається до Львова. Це спричинила Перша світова війна: тодішнього ректора Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, С. Людкевича, було мобілізовано. Замінити його попросили В. Барвінського. На цій посаді він пропрацював з 1915 року по 1939 рік.

За часів окупації Галичини Радянським Союзом залишився директором Львівської державної музичної консерваторії. Не вів жодної підпільної діяльності, на мав лівих поглядів, однак вже на початку 1948 року був заарештований.

Співробітники МГБ змусили його підписати згоду на знищення творів. На подвір'ї Львівської консерваторії вони спалюють архів та невидані партитури Барвінського, знищивши за кілька хвилин багатолітній творчий доробок [14]. А далі була розлука з родичами та дружиною, яку репресували так само, роки понівеченого життя та втраченого здоров'я. Повернення до суспільства із заборонаю писати та викладати. Можна й надалі додавати болючих деталей, але вони не зможуть надати жодної відповіді або хоча б припущення „ЧОМУ”?

Ось тут і починається та частина роботи, яка розкриває один із ключових моментів, що звернули увагу автора на цю добу й постать композитора, – це мета радянської влади знищити все в площині культури, що мало зв'язок поколінь та український початок, що давало підґрунтя для відчуття ідентичності народу.

Справжні митці виступають пророками для історії. Вони її творять. А Україна не мала права на свою історію та культуру, на думку радянських тираноподібних керманічів. Саме через це серед найстрашніших злочинів радянської влади проти української культури є трагедія будинку «Слово», розправа над бандуристами та окремо Гнатом Хоткевичем, концтабори для сотень видатних митців та й, власне, кожної української душі, котра всім серцем бажала процвітання своєму Дому.

Важко визначити розмір наших втрат. Важко жити із цим тягарем. Ще важче спостерігати або ж чути в рідному місті розмови про те, що Харків

«всегда был русскоязычным». А найважче розуміти, що переважній більшості людей це байдуже.

Вертаючись до постаті Василя Барвінського треба відзначити, що на музичний стиль композитора впливають внутрішні (особливості психіки) та зовнішні (вплив суспільства) фактори. Життя докорінно змінило відкритого до всього нового, відвертого Барвінського на хворого та мовчазного старця.

Сучасники композитора, який довго перебував на адміністративній посаді, всі як один стверджували, що той був надзвичайно справедливим, чуйним до чужих бід, мав прекрасне критичне мислення та віру в своїх, та й не тільки, студентів. Його любили й поважали колеги та учні, він мав авторитет серед музичної еліти країни...

Це був дуже влучний постріл у культуру з боку радянської влади. За свідченням Галини Грабець (скрипальки, що перебувала в одному таборі із пані Барвінською) «З Барвінським у таборі обходилися дуже жорстоко. Йому заборонили навіть підходити до фортепіано. Для нього це значило бути похороненим живцем. Страждав неймовірно. Бо крім заборони грати на улюбленому інструменті, мав ще й заборону писати ноти. Але навіть в тих умовах зумів створити кілька талановитих речей». [1]

Після десяти років в мордовських таборах «композитор без нот» (так називав себе Василь Олександрович) майже весь вільний час присвячував відновленню творів по пам'яті. Треба зазначити, що частину рукописів вдалось врятувати за допомогою його учнів, що свого часу змогли їх приховати (або ж емігрували з ними: рукопис Концерту для фортепіано з оркестром (1937) віднайшли в Аргентині у 90-х рр.). Але, звісно, велика частина творчого доробку митця була втрачена безповоротно.

Враховуючи наведені вище відомості, а також голодомори першої половини ХХ ст., стверджуємо, що наслідки сталінської доби СРСР можна розглядати як системні злочини проти української культури та ідентичності.

2.2 Стилiстична палiтра композиторської спадщини В. Барвiнського

Для того щоб оперувати категорiями фахової лексики, необхідно спочатку дати їм чiтке визначення. Стил, на слухну думку Є. Назайкiнського, – це «особлива властивiсть або, iншими словами, якiсть музичних явищ. Ним володiє твiр або його виконання, редакцiя, звукове рiшення або навіть опис твору, але лише тодi, коли в них безпосередньо вiдчувається, сприймається, стоїть за музикою iндивiдуальнiсть композитора, виконавця, iнтерпретатора» [19, с. 20].

Бачення О. Лiгус, музичного стилю виглядає наступним чином: «вiдмiнна якiсть музичних творiнь, що входять в ту чи iншу конкретну генетичну спiльнiсть (спадщина композитора, школи, напрямки, епохи i т.д.), яка дозволяє безпосередньо вiдчувати, пiзнавати, визначати їх еволюцiю i проявляється в сукупностi всiх властивостей музики, що сприймається, об'єднаних в цiлiсну систему навколо вiдмiнних ознак» [21, с. 130].

Вiдповiдно можна виявити декiлька моментiв, якi допомагають проаналiзувати стил конкретного композитора: по-перше, стил – це iндивiдуальнiсть, а по-друге – це той базис, на основi якого ми можемо цю iндивiдуальнiсть побачити (школа, епоха), скласти цiлiсне уявлення.

Спираючись на композиторську школу, отриману в роки навчання в Празькiй консерваторiї, стил Барвiнського базувався на поєднаннi рiзних модернових течiй тогочасної Європи. Рання творчiсть була в душi iмпресiонiзму, але згодом композитор викарбував свою власну манеру письма: творення модерного стилю на основi народного мелосу.

Наукова розвiдка Л. Назар-Шевчук в площину стилевих домiнант творчостi В. Барвiнського дає ґрунтовне розумiння багатьох аспектiв. По-перше, це концепт природи. На її думку, «способи втiлення образiв природи в творчостi композитора - натуралiстичний (iмiтативно-сонорний); фольклористичний (глибинно-архетипний); iмпресiонiстично-вiтаїстичний (лiрико-живописний); символiстичний (знаково-семантичний) - дають iмпульси до новаторства». По-друге, це фольклорна основа великої частини

творів, яка виражена в зверненні до колискових пісень («Колисанка» на сл. Г. Чупринки, «Ой люлі, люлі, моя дитинко» на сл. Т. Шевченка). Звернення до жанру дум та лірницьких пісень демонструє рівень історичної пам'яті, яку композитор закладає у свої твори.

«Думи, лірницькі пісні виявляють рівень історичної пам'яті. «Символіка знаково-семантичних кодів (думний лад, імітація бандурної чи лірницької гри) відіграє суттєву смислову функцію в багатьох творах (“Лірники”, “Дума про Нечая”, Віолончельна соната). Імпровізаційність виявляється на рівні типу фактури та драматургії (поемність, рапсодичність)»[28, с.26-27].

Серед збережених творів композитора є збірка дитячих п'єс. Вони пронизані глибинною народністю та простотою сприйняття. Цикл фортепіанних мініатюр «Колядки і щедрівки», де твори постають один за одним, дають слухачу змогу поринути в атмосферу Різдва на одному подисі.

До речі, композитор мав глибокі та сталі релігійні переконання, виховувався в християнській родині, мав тісні дружні стосунки із братами Шептицькими, тому окрема частина творчості присвячена релігійній тематиці (цикл “Пісень з Богогласника”, “Урочиста кантата на честь Митрополита А. Шептицького”). Тут бачимо риси барокового та кантового багатоголосся, поєднання різних типів поліфонії, сонористичну хорову імітацію дзвонів. Треба зазначити, що таке ставлення до звучання можна пов'язати із наданням тембру власної свободи, ніби бачення звукового простору об'ємним. Індивідуальному композиторському письму притаманна повномасштабна полістилістика.

Всі твори Барвінського наділені яскраво вираженими національними рисами, але найбільше і найяскравіше вони проглядають у солоспівах. Він постійно звертається до народнопісенних джерел та пропускає через призму свого композиторського бачення. В результаті слухач мав можливість заглибитися у вже інтерпретований народний мелос. В цьому сенсі дуже слушною є думка О. Самойленко, яка визначає таке унікальне явище як інтерпретативний час, що «поєднує глобалізацію простору і міфологізацію

часових установок, уявлень, входить в усі музично-творчі й музично-рефлексійні форми – композиторську, виконавську, слухацьку, музикознавчу» [23, с. 187].

Однією з яскравих рис всіх романсів є те, що композитор приділяє значну увагу акомпанементу (він має розгалужену фактуру, солюючі епізоди, складну гармонію). Щодо поетичних текстів камерно-вокальних творів, то композитор надавав перевагу українським авторам або ж талановитим перекладам: від основоположника нової української мови та літератури Т. Шевченка до символіста Б. Лепкого. Тому текст, як формоутворюючий засіб музичної тканини, однаково важливий із творчим задумом музичного твору.

Вивчаючи цю проблематику, науковець С. Шип приходить до висновку, що поняття про творчий задум музичного твору є багатозначним. Найчастіше під цим виразом розуміють «усвідомлені кимось художньо-образний зміст чи принцип устрою конкретного витвору музичного мистецтва, які приписуються авторові [31].

Таким чином, виникає посередницький момент в музикознавчій думці, коли теоретично пропонується твердження про задум твору (звісно, якщо це не твердження самого композитора). В результаті можемо отримати неповне або некоректне бачення.

2.3 Специфіка композиторського стилю на прикладі романсів «Ой сумна, сумна темна ніченька», «Місяцю, князю», «Колисанка»

Романс «Ой сумна, сумна темна ніченька» написано на слова сербської народної пісні в переспіві Я. Головацького – українського етнографа, лінгвіста та фольклориста середини XIX сторіччя. Твір написано у соль мінорі, він має просту тричастинну форму зі вступом та заключенням.

Відкривається романс чотиритактовим фортепіанним вступом, в якому композитор виставив нюанс *Andante sostenuto e triste* (спокійно, стримано та сумно). Хоча вступ і не є масштабним, композитор вдається до відхилення за

допомогою еліптичного звороту у Мі-бемоль мажор ($VII_7(g) - D_{4/3}(Es)$), тобто. Вже у вступі помітна тенденція композитора до лінеарності мислення, яка має фольклорне походження, що проявляється в підголосковому типі фактури, терцієвому потовщенні мелодії в партії лівої руки фортепіано. Елементи народного причету можна впізнати в ритмічному оформленні мелодії, де часто використовується перекреслений форшлаг та предйом перед чвертю у вигляді шістнадцятки, що створює ефект експресивної декламаційності.

Перший розділ (А) має форму квадратного періоду неповторної побудови (4+4). Мелодичний малюнок вокальної партії має хвилеподібний контур, де вершина-кульмінація припадає на початок другого речення (на словах «Журюся, тужу»), де тризвук фа мінору грає роль субдомінанти для подальшої зони до мінору. Певну незавершеність висловлення у вокальній партії доповнює лаконічна двотактова фортепіанна зв'язка.

Для більшої цілісності звучання композитор уникає чітких кадансів, і цезура між основним і середнім розділами здійснюється головним чином за допомогою агогічних засобів, а саме – *ritenuto* наприкінці мелодії в партії голосу, а також по завершенні фортепіанної зв'язки. Розділ В (він має форму восьми тактового періоду) характеризується більш інтенсивним розвитком. Так, композитор мислить більш короткими окремими фразами, у вокальній партії зустрічаються більш широкі, в порівнянні з попереднім розділом, стрибки (наприклад, на квінту, сексту та октаву). Втім, в плані тонального розвитку, В. Барвінський не виходить у тональності, що не звучали вже в першому розділі. Композитор продовжує застосувати дезальтерації та еліптичні звороти, що надає гармонічній мові пластичності та нетрафаретності. Розширюється звуковий простір партії фортепіано, де також тепер застосовуються широкі стрибки, а діапазон звучання охоплює майже чотири октави. Також, в цьому розділі вперше звучання доходить до *f*. Втім, впродовж другої половини розділу, звучання поступово стихає, а в партії фортепіано теситура повертається до такого масштабу, який вона мала в основному розділі.

Реприза романсу (A₁) починається з видозміненої та скороченої теми фортепіанного вступу, де, на відміну від початку твору, звучать широкі ходи в басу. В цьому розділі продовжується розвиток, який відбувався в середині, і він досягає нової кульмінації – короткочасного відхилення в Ре-бемоль мажор, яке, втім, так і не звершується: домінантовий септакорд переводиться у терцквартакорд другого ступеню за до мінором із подальшим переходом у тризвук до мінору. Звук соль-бемоль (септима згадуваного домінантсептакорду) яскраво контрастує з тонікою соль, і тому підкреслює інакшість стану героїні на словах «Раз поцілує, стане світати» у порівнянні з загальним художнім образом романсу. Композитор вправно та лаконічно «згортає» цю кульмінацію, і завершується тема сопрано предйомом-форшлагом до тоніки, як це звучало на початку, і в такому ж ритмічному оформленні звучить і коротке три тактове фортепіанне заключення.

Романс «**Колисанка**» на слова Г. Чупринки має тональність Фа-дієз мажор, що надає звучання особливої теплоти. Слідуючи двострофній композиції поетичної першооснови, В. Барвінський пише романс у куплетно-варіантній формі, де кожний куплет має заспів та приспів. Для твору характерні вільна та витончена гра гармонічними барвами.

Перший куплет (А) розпочинається одразу з використанням колоритного мелодичного виду мажору у партії голосу. Музичний розвиток насичений інтенсивним гармонічним розвитком. Мелодія в партії голосу має кантиленну природу, подекуди в ній зустрічаються стрибки на кварту чи сексту. Тип фактури та ритмічне оформлення фортепіанної партії схоже з попереднім романсом, в його основі – висхідний (від басу) арпеджійований рух по звукам акорду, що надає партії рис ноктюрну. Зберігаються і терцієві дублювання мелодичних підголосків, втім, на цей раз, музика романсу позбавлена фольклористичного забарвлення. Тема приспіву розпочинається двома ланками варійованої секвенції, де перша ланка розпочинається в сі мінорі, а друга – в Фа мажорі. Третя «фаза» приспіву, досить коротка – всього два такти, – рішучий висхідний рух від ля першої до соль-дієз другої октави

(так, приспів мав би закінчуватися в Соль-дієз мажорі, тонічний тризвук якого ясно окреслений в басовій партії фортепіано, втім, композитор знов уникає статичності, і додає у партію правої руки ре-дієз мінорний секстакорд. Отриманий в результаті нонакорд далі переходить в тональність ля мінору, сі мінору, ні на такт не припиняючи активний тональний розвиток).

За два такти до другого куплету (А₁) у партії фортепіано з'являється мотив з двох вісімок, які утворюють низхідний стрибок на сексту від ре-дієзу третьої до фа-дієзу другої октави. Очевидно, це звукообразальний елемент, що передає сяйво зірок, про які йдеться в тексті вірша Г. Чупринки. Він у певних варіантах продовжує супроводжувати музичний виклад протягом другого куплету. Присутні ці «мерехтіння» і в фортепіанному заключенні, тепер являючи собою октавний хід на звуках до-дієз.

Романс «**Місяцю, князю**» на слова І. Франка має авторське жанрове позначення «ноктюрн» у підзаголовку. В цьому творі ролі фортепіано та голосу зрівнюються, питома вага інструментальних розділів значно зростає, у порівнянні з попередньо аналізованими творами. Композитор мислить цей твір масштабніше за вокальну або фортепіанну мініатюру, адже існує також оркестрова версія цього романсу, що відбивається на ролі інструментальної частини в варіанті для голосу і фортепіано. Подекуди для композитора було важливим вказати, до звучання якого інструменту необхідно наблизити фортепіанне виконання, а в фортепіанній зв'язці перед третьою частиною партія фортепіано виписана на трьох нотосцях, що влучніше відображає роль фактурних пластів.

Вірш І. Франка складається з трьох строф, і композиція В. Барвінського також є тричастинною, проте композитор, замість можливої тричастинної репризної форми застосовує тут наскрізну тричастинну форму з вступом та заключенням. Першому розділові (фа мінор) передує масштабний фортепіанний вступ (*Lento*), який займає 20 тактів. Виклад на початку в низькому регістрі задає серйозний та похмурий тон висловлювання. Опора в басу на тонічний органний пункт створює ефект статичності, який в другій

половині вступу «розхитується» завдяки появі в басовій партії синкопованого ритму.

Перший розділ (А) має форму неквадратного періоду повторної побудови з двох речень, між якими звучить фортепіанна зв'язка (10+8+11). В. Барвінський дещо видозмінює структуру поетичної першооснови, повторюючи останній рядок кожного з двох катренів першої строфи. Для фортепіанної зв'язки, як і для всіх подальших «сольних» фрагментів фортепіано в цьому творі, характерні імпровізаційність, імпресіоністичність та барвистість гармоній. У другому реченні в партії фортепіано з'являються характерні тріолі у другій та третій октаві, що імітують хлюпотіння хвиль, про яке йдеться в поетичному тексті. Більш «розхитаними» є і характерні арпеджіато у басовій партії, в яких збільшена амплітуда діапазону, та які створюють ефект сплесків хвиль. Втім партія голосу залишається порівняно стриманою. Зазначимо, що перший розділ є відносно тонально стійким.

Новий музичний образ привносить з собою наступна фортепіанна восьми тактова зв'язка, де звучить контрастний мажорний лад (Фа мажор). В самому середньому розділі (В) партія голосу стає більш «рваною» у структурному сенсі, композитор мислить її короткими фразами та мотивами. Вона також стає більш експресивною та набуває рис декламаційності завдяки стрибкам в мелодії на широкі інтервали та застосуванню тріолей і пунктиру. Спокійний та стриманий виклад перетворюється на драматичний монолог. Неспокій ліричного героя передається і завдяки появі більш дрібних тривалостей в партії фортепіано: тріолі у другому реченні викладаються вже шістнадцятками. В цьому розділі досягається вершина-кульмінація партії голосу – звук сі-бемоль другої октави, який потім драматично та безпорадно, на квазі-глісандо, спускається до звуку соль-бемоль першої октави.

Фортепіанна зв'язка, що розмежовує другий та третій розділи романсу, носить характер приреченості та траурності. В басу звучить октавний органний пункт на звуці соль (другий ступінь основної тональності). В партії правої руки на ритмічному остинато (чверть з крапкою – чверть) звучить звук

сі-бемоль, тобто обидва остинато відзначають субдомінантову сферу даного епізоду, також в октавному дублюванні. В цей час, неначе хорал, в середньому пласті фактури звучить викладена акордами тема, що несе скорботний характер.

Третій розділ (С) не приносить розв'язки в драматургічній колізії, а, натомість, є новим етапом розвитку, хоча в ньому і немає такого насиченого драматизму, який був присутнім в розділі В. для нього характерна тиха звучність, в партії фортепіано на октавних тремоло в басу продовжує звучати хорал. Вокальна партія набуває речитативних рис. Композитор, на відміну від попередніх двох розділів, по-іншому організовує внутрішню структуру партії голосу. Якщо раніше вона відповідала двом реченням (за катренами поетичного тексту), то тут фортепіанна зв'язка (досить масштабна та імпровізаційна за природою, в ній навіть відсутній метричний розподіл та позначення розміру) «розбиває» другий катрен навпіл, де перша половина приєднується до першого катрену, а друга – стає констатацією-підсумком всього твору. Питання в тексті «І коли ж ти те зілля знайдеш?» в вокальній партії завершується на звуці до, тобто, на квантовому тоні. Завершується романс десяти тактовим заключенням, що несе у собі риси репризи, оскільки в ньому звучить тема першого розділу.

Таким чином, у розглянутих трьох романсах В. Барвінський проявив себе як багатогранний художник, який майстерно може в рамках жанру романсу втілити фольклорну стилізацію, камерно-ліричну замальовку, або ж справжній драматичний монолог. Для композитора характерними є вільна трактовка тонально-гармонічного плану та прагнення до наскрізного гармонічного розвитку, подекуди він вдається до колористичних гармонічних засобів. Важливим в мисленні композитора також є вплив фольклору, проявляється у тенденції до лінеарності мислення та підголоскової, а також в терцієвих потовщеннях теми. Яскравості та рельєфності музичним образам надають влучні звукообразальні елементи. Велику увагу В. Барвінський надає ролі партії фортепіано, яка ніколи не зводиться до лише функції

супроводу, що найяскравіше проявилось у романсі «Місяцю-князю», де музичний образ має симфонічний масштаб.

Вокальна партія всіх трьох аналізованих романсів вимагає від виконавця високих технічних навичок, музичного інтелекту, володіння широкою гамою засобів художньої виразності

Висновки до Розділу 2. Підсумовуючи, бачимо, що на формування характерних рис композиторського стилю В. Барвінського вплинуло чимало ендо- та екзогенних факторів. До ендогенних можна віднести формування молодого композитора в глибоко релігійній родині (всупереч бажанню батька обрав шлях професійного музиканта), багаторічні знущання (фізичні й моральні). До зовнішніх належать навчання за кордоном (вплив новітніх європейських течій в музиці), творчі стосунки із усіма видатними українськими колегами.

Стилістична палітра методів і прийомів композиторського письма В. Барвінського досить різноманітна: риси імпресіонізму, елементи сонорики, необароко, романтизму, опора на фольклорну основу, поліфонічність фактури, імпровізаційність відносно типу фактури та драматургії.

РОЗДІЛ 3. ДІАЛОГІЗМ МУЗИЧНОГО ТА ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТІВ В СОЛОСПІВАХ В. БАРВІНСЬКОГО. ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ ПІДХІД

3.1 Поетична складова вокальної лірики В. Барвінського

Під осмисленням ми розуміємо наповнення сенсом сказаного, зробленого, зіграного або заспіваного, почутого або прочитаного. Саме осмисленню значущості інтерпретації у музичному мистецтві присвячений наступний розділ.

Герменевтичний підхід стає тим «ключем», що допомагає розшифрувати музичний та поетичний тексти творів. О. Нагорна зазначає, що герменевтичний підхід «впливає на якість інтерпретації смислів, нашаровується й фіксується, як досвід певних культурних смислів, що сприяє особистісному та професійному збагаченню в періоди осягнення та інтерпретаційного новоутворення смислів вокального твору [13].

Герменевтика (з грец. ερμηνεύειν – тлумачити) як наука сприяє виробленню стратегій інтерпретації, формуючи інтерпретаційну культуру особистості, інтегруючи, осучаснюючи відомий та стало виконуваний текст. Як зазначається в дослідженнях науковців, «герменевтичний підхід сприяє інверсії» як засобу художньої виразності у мовленні та поетичному висловлюванні. Перефразуючи, скажемо, що текстова основа вокального твору також є засобом виразності та активною складовою для вибудови інтерпретаційної конструкції вокального твору. Характерною для виконання вокального твору є акцентуація окремого слова чи словосполучення, за допомогою якого співак досягає особистісної виразності у вокальному виконавстві. У певному сенсі це можна назвати частковим та своєрідним «привласненням» музики і тексту під час виконання.

Камерно-вокальна творчість Василя Барвінського, як зазначалося в попередніх двох розділах, за об'єктивними обставинами представлена не надто великою кількістю творів. Український композитор мав достатньо різновекторні вподобання щодо поетичних текстів для своїх опусів, однак

існує спільна риса, що певним чином їх об'єднує – всі вони створені українською мовою (в тому числі літературні переклади). Збірка «Романси» містить солоспіви на поетичні тексти Т. Шевченка, Л. Українки, І. Франка, М. Рильського, Б. Лепкого, П. Куліша, О. Кониського, Я. Головацького, Г. Чупринки, В. Маслова-Стокіза.

У 1918 році В. Барвінський пише «Псалом Давида», інтерпретувавши канонічний текст П. Куліша (одного з перекладачів Біблії українською мовою). Це розгорнута вокально-симфонічна поема для басу, яка поєднує в собі аріозно-декламаційні риси та окличні героїко-романтичні інтонації. За своїм емоційним звучанням романс співзвучний з епіко-драматичними творами «Музики до Кобзаря» М. Лисенка. Романсу властиві наскрізний розвиток, лаконічність форми, віртуозна інструментальна партія з насиченою фактурою, що надає твору риси оперного монологу.

В основі композиції В. Барвінського «Пісня пісень» (1924) для голосу, скрипки і фортепіано лежить однойменний біблійний твір зі Старого Завіту в інтерпретації В. Маслова-Стокіза. Виконавський склад, деякі риси музичної форми, масштабність композиції (140 тактів), яка складається з кількох самостійних епізодів, які по чергово представляють речитативний і аріозний тип викладу, викликають алузії з бароковими сольними кантатами для голосу, хоча інтонаційні зв'язки тут не проглядаються. Це типова музика модерну (західноукраїнська сецесія) з виразним мелосом вільного дихання, екстатично кульмінацією, гармонійної витонченістю, розгорнутою формою і незалежної інструментальної партією.

Поетичне зображення природи, властиве текстовій першооснові, надало можливість композитору проявити талант музичного живописця. Залучивши до вокально-фортепіанного дуету скрипку, композитор збагатив темброву палітру твору. Художньо-колористична функція скрипки виразно проявляється в інструментальних епізодах. Солоспів складається з декількох епізодів. Перший являє собою пейзажну замальовку, яка виконує функцію вступу. Основний музичний матеріал зосереджено в інструментальних

партіях. Засурдинене звучання скрипки викликає асоціацію з образом засинаючої природи та створює витончену звукову картину, готуючи аріозно-речитативну вокальну партію, яка починає звучати на довгому «танучому» акорді.

Вокальна партія чуйно передає мовні інтонації, кожне слово наповнюється ліричним почуттям. Партія фортепіано надає об'єму цієї звуковій картині. Тріольні фігурації акордовими звуками в тритоновому співвідношенні створюють прозору картину, з якої «виростають» виразні кантиленні фрази скрипки, прикрашені мордентами. У наступній інтерлюдії партія фортепіано, в якій присутні співучі «репліки», має суто фонову функцію.

Після вокально-інструментального ноктюрна настає епізод, який передає любовні почуття, об'ємна повнота яких підкреслена зміною динаміки. Вперше після силабічного принципу склад-нота з'являється виспівування слова «чекає». Наступний епізод *Andante amoroso* – пісенного характеру з кантиленною мелодією, він розвивається секвенційно, кожна фраза піднімається на щабель вище, завойовуючи все більший діапазон звучання. До голосу у вигляді канону примикає скрипка, яка звучить без сурдини, що додає музиці все більшої пристрасності. Ритмічний малюнок вокальної партії ускладнюється (що характерно для В. Барвінського), в кантилену проникають декламаційні ходи, висловлювання набуває більш натхненної емоції.

Але динаміка не виходить за рамки *mp*, і епізод закінчується на динамічному нюансі *p*. Фортепіанна інтерлюдія стрімким пасажним рухом змінює характер музики і приводить до наступного епізоду *poco piu mosso*. У партіях всіх виконавців позначена динаміка *f*, інструментальна фактура насичена (октавна-акордовий виклад). Кульмінаційна фраза «довго шукала я тебе, коханого» повторюється двічі. Невелике інтермецо на словах «в темряві літньої ночі» (на *pp*) несподівано переключає в сферу пейзажності (така ремінісценція вихідного матеріалу нагадує кінематографічний прийом відсторонення, переходу камери з одного об'єкта на інший). У наступному

епізоді «Довго, довго шукала» вокальна і фортепіанна партії сплітаються в любовному діалозі. Динаміка досягає граничної емоційної напруги, почуття доходять до кульмінації. Після цього голос і скрипка замовкають і йде віртуозна фортепіанна інтерлюдія – тріольні пасажі по всій клавіатурі на чотири октави, які стверджують тоніку H-dur, – підводячи до речитативу «Під головою в мене його правиця». Звучання голосу супроводжується тільки фортепіанними фігураціями, діапазон звужується. В інструментальній постлюдії скрипка і фортепіано знову ілюструють картину нічної тиші. Крім засурдинених звучань, свіжого колористичного звучання додають флажолети скрипки. Останній розділ звучить на тлі фортепіанних фігурацій і тонічної квінти в басу. Рух гальмується за рахунок укрупненого розміру (3/2), зміни тріолей на дуолі і уповільнення темпу. Композитору вдалося знайти точні засоби для відображення структурної особливості поетичного тексту, створити розгорнуту музичну побудову поемного типу з наскрізним типом розвитку.

Особливо В. Барвінський тяжіє до творчості центральної фігури галицького символізму – Богдана Лепкого. Старший від композитора на 16 років, Б. Лепкий зблизився з молодшим музикою ще в домі О. Барвінського, який високо цінував талант поета. Активна співпраця О. Барвінського та Б. Лепкого, їх листування, зрештою, вітальне слово поета до 75-х роковин О. Барвінського, засвідчують глибоко дружні та творчі стосунки двох митців [1].

В. Барвінський неодноразово зустрічався з поетом, який високо цінував його композиторський та виконавський талант. Під час навчання молодого музиканта в Празі Б. Лепкий наполегливо просить його відвідати Краків, де поет працював в Ягеллонському університеті, щоб послухати його гру. Показовим є вплив набагато молодшого В. Барвінського на вже зрілого Б. Лепкого. “Глибоке враження на Лепкого справляла гра на фортепіано молодого композитора Василя Барвінського. Під цими враженнями поет написав *“Розвіялися сні мої рожеві”* [1, с. 6].

Окрім епістолярних відомостей інформацію про відвідини Барвінським Кракова знаходимо в його “Враженнях з побуту на Україні”.

Відомо, що Б. Лепкий був великим прихильником музичного мистецтва, часто надихався музикою для створення поетичних образів (його улюбленими композиторами були Шопен, Шуман, Бетховен, Ніщинський, Барвінський).

Б. Лепкий збирав народні пісні, кілька з яких були передані В. Барвінському. Композитор вказує дві лемківські пісні, записані з уст Б. Лепкого: “*Вийди, Марусенько, ой, вийди із хати*”, яка лягла в основу “*Серенади*” – другої частини циклу “*Канцона. Серенада. Імпровізація*”, та “*Ой, як ясненько*” – основа однойменного чоловічого хору без супроводу, який співався на концерті Празького “Глагола” в 1914 р., – цей твір втрачений [36].

В свою чергу, В. Барвінський звертається до поезії Б. Лепкого, входячи у сферу солоспіву як жанру саме через неї. Це пісні “*Вечером в хаті*” (в поетичному оригіналі “*Гостина*”) та “*В лісі*” – обидві написані в 1910 р. Поезія Б. Лепкого знайшла втілення також в акапельному мішаному хорі “*Шевченкова хата*” (з циклу “*За люд*”), створеному в 1919–1920-х рр. В період написання багатьох вокальних шедеврів у жанрі романсу (“*Ой, поля, ви, поля*”, “*Пісня пісень*”, “*Ой, люлі, люлі*”, “*Коліскова*”, “*Ой, сумна, сумна, темна ніченька*” та ін.) – у 20-ті роки – виникає ще один солоспів на сл. Б. Лепкого “*Щаслива будь*” (1923 р.). В. Подуфалий називає ще два твори на слова Б. Лепкого – “*До волі з неволі*” та “*Закурилися ліси*”, але факт їх існування вимагає подальшої перевірки та підтвердження. Відомо, що твори на слова Б. Лепкого були присвячені композитором власне поетові [23]. У “Коментованому списку творів” В. Барвінський згадує про нездійснений задум опери “*Маруся*”. Стосунки між двома митцями переважно залишалися дружніми. Так, у 1927 р. В. Барвінський побував на з’їзді родини Лепких в с. Гниловичі коло Бережан, гостював у 1929 р. разом з Б. Лепким, М. Лепким та І. Ліщинським у с. Жукові, в 1933 р. В. Барвінський разом з Б. Лепким гостювали у приході о. Петра Смика в с. Жовчеві [15]. В 1934–35 рр. виникає ще один акапельний хор на слова Б. Лепкого “*Ой, колосися, ниво*”, який композитор відносить до

популярних хорових творів “просвітянського” типу, де його композиторське рішення засвідчує високий професіоналізм у підході до масової культури.

В обидвох митців знаходимо спільні творчі естетичні засади, сфокусовані на концепційних та ідейно-мистецьких поглядах “молодомузівців” [36], а також навіть близькість певних стилістичних та формотворчих прийомів, серед яких у Б. Лепкого та В. Барвінського можна виділити:

- рефлексивно-споглядальний тип світобачення;
- переважання ліричного “я” над персонажем, внутрішнього світу над зовнішнім середовищем;
- туга-ностальгія як одна з домінантних рис діаспорного митця;
- чесність громадянського обов’язку, глибинний патріотизм;
- діалог “голосу зневіри” і “голосу надії”;
- модерністичні тенденції, які виступають не як протистояння традиції, а виростають з неї:

1) Національне виявляється через квазі-народні лексеми в мові, ретро-рефлексію звичаєвої сфери (картини дитинства, святкування Різдва, Великодня).

2) Трагізм народної долі у вірші “Журавлі” та в поемі плачу “Ноктюрн” Б. Лепкого знаходять свої відповідності у багатьох творах В. Барвінського.

3) Переважання інтимної лірики зі станами просвітлення та прагненнями ідеалу недосяжної краси.

4) Експресіонізм у зображенні складних історичних колізій, що створюють масовість, епічний розмах, об’ємні панорамні картини.

5) Вплетіння в образну тканину фольклорного компоненту.

6) Використання містичної, біблійної символіки, які ставлять ключові питання буття і смерті.

7) Історичні асоціації, ремінісценції.

8) Сентиментальність у наскрізній ліризації стає провідним мотивом, надаючи часто рис песимістичної ідилії, нарисовості.

9) Музичні ретроспективи в поезії Б. Лепкого у великій мірі взаємопропорційні поезиці музики В. Барвінського.

Знаменно, що саме вокальним диптихом “*Вечером в хаті*” та “*В лісі*” В. Барвінський виходить на арену вокального жанру, створюючи відразу неперевершені зразки музично-поетичних полотен. Виявом символістичних тенденцій можна вважати обидва вірші Б. Лепкого, адже композитор обирає дві генеральні константи лірики поета – тугу-нудьгу та ретроспективу осені.

Вокально-інструментальна картина-ескіз “*Вечером в хаті*” змальовує глибоко песимістичний та зневірений стан людської психіки, до якого найбільш відповідною порою стають вечірні сутінки. Рівноправність обидвох партій, навіть більше того – голос, з огляду на скупий речитативний контур мелодичної лінії (зі слабо розвиненою вокальною партією, натомість тяжінням до промовляння тексту з ознаками *Sprechstimme*), неначе констатує події, звукоописує стан людської душі та психіки, втілення яких розгортається в інструментальному супроводі. Самостійність фортепіанної партії в даному випадку не є паритетною, оскільки музичне ціле є інструментальною картиною з голосом. В самій конструкції твору є 24 вокально-інструментальних та 22 чисто інструментальних такти, і хоч композиція є доволі традиційною з точки зору побудови (4 куплети рівно по 6 тактів) при дотриманні засад куплетності – постійна повторюваність початків фраз вокальної партії, винятковим стає гармонічно-фактурне вирішення образної теми – сутінки, які вповзають до хати, а з ними нудьга.

Остинатність, складна перенасичена гармонічна вертикаль – створюють образ внутрішньої пустки, нехоті до життя. Скритим модусом проступає початок знаменитої Прелюдії c-moll № 20 Ф. Шопена, яка прихована в останніх долях тріолей; нагадує про початок цієї прелюдії і гармонічний хребет вже першого такту романсу. Фактура в цілому тяжіє до статички. Навіть в кульмінаційній зоні – перед самою появою головної героїні романсу Нудьги–

в послідовному чергуванні зменшених та збільшених акордів спостерігаються у внутрішньо-акордовому русі статичні мінімальні коливання, що відтворюють на рівні внутрішньоакордових тяжінь принцип остинатності. Ряд найбільш видимих тональних опор – *f-ges-As-as-B-ces-Des-es* вказує на поглиблений мінор з пониженими II та V ступенями, хоч доповнення акордики хроматикою дає 12-ступеневий лад, який згодом зустрічатиметься як гіперекспресіоністичний засіб в творчості Д. Шостаковича.

Романс “*В лісі*” особливо вражає просторовою пейзажністю і може слугувати зразком вокальної картини. Жанр інструментальної картини є характерним для символізму. Її найяскравішим зразком став “Острів мертвих” С. Рахманінова за однойменною картиною А. Бекліна. Парадоксально, що С. Рахманінов дає цьому живописному полотну музичне прочитання, а Б. Лепкий – поетичне. Його “Острів мертвих” дає колосальне відчуття потойбічності цього символу – острову вічного притулку. В контексті цієї роботи вважаю за доцільне навести вірш Б. Лепкого, що увінчує цю малярсько-музично-поетичну символістичну тріаду “Острову мертвих”: А. Беклін – С. Рахманінов – Б. Лепкий. Саме прочитання цієї теми – однієї з чільних у світовому символізмі – засвідчує суголосні тенденції у творчості українського поета щодо розвитку і становлення даного художньо-естетичного напрямку.

Символізм (від грецького *symbolon* — символ, знак, прикмета, ознака) — це літературний напрям кінця XIX — початку XX ст., основною рисою якого є те, що конкретний художній образ перетворюється на багатозначний символ. Тобто замість художнього образу, який відтворює певне явище, застосовується художній символ — знак мінливого „життя душі“ та пошуку „вічної істини“. Цей напрям починає свою історію з 1880 року, коли Стефаном Малларме був започаткований літературний салон (так звані „вівторки“ Малларме), в якому брали участь молоді поети Р. Гіль, Г. Кан, Л. де Реньє, П. Кіяр та інші. А сам термін запропонував Ж. Мореас у статті „Символізм“ (1886 р.). Домінуючою ознакою нової тенденції він вважав вияв „прихованої близькості первісним ідеям“, підкреслюючи, що мистецтво прагне втілити

ідею в чуттєву форму, перетворити первинні емоції на лінії, кольорові плями, звуки та надати їм символічного значення. На його думку, художник-символіст мусить малювати не предмет, а ефект, який той створює, а поет — оспівувати не об'єкт, а враження й почуття, які виникають у митця. []

Пейзажність, замилювання природою – характерні ознаки українського менталітету, що виявилися в творчості багатьох митців та композиторів. Даний твір можна окреслити як символістичний настроєвий пейзаж, крізь який проглядаються невтишимі і незагоєні рани людської душі.

ОСТРІВ СМЕРТІ

<u>До образу Бекліна</u>	<i>Не подують вітри</i>	<i>Хвилі човен несуть</i>
<i>Хто роботу зробив,</i>	<i>З-над широких ланів,</i>	<i>Через море у гай,</i>
<i>Хто відбув свою путь,</i>	<i>Не доходять туди</i>	<i>Що було – то забудь,</i>
<i>Хто свій день пережив,</i>	<i>Ні любов, ані гнів.</i>	<i>Що буде – не думай!</i>
<i>Най чимскорше йде в путь.</i>	<i>Одинокий пором</i>	<i>Тихо, тихо кругом,</i>
<i>Серед моря скала,</i>	<i>Біля берега жде</i>	<i>На скалі смерті храм, –</i>
<i>Чорний ліс там росте;</i>	<i>І хрустальним веслом</i>	<i>Одинокий пором</i>
<i>Хто тернів за життя –</i>	<i>Зимні хвилі гребє.</i>	<i>Доїжджає до брам.</i>
<i>Най собі відпічне.</i>		

Затамований песимізм, лише відголоски почуттів “поза межами болю”, тиха динаміка одвічного суму – вражаюча неголосна і некриклива емоція, витончена аж до відчуженості – мова йде про маленький “малюнок невправний, незручний”, який стає центробіжною віссю цілого твору. Ця картина є образом пейзажу в людській душі, творячи багатоплощинну, поліглибинну структуру символістичних образів-пластів. Складна семантична композиція твору апелює до наскрізності. Проте, тут відбувається переакцентування опозицій: якщо первинно природа співдіє з людиною, тут людина – лише деталь великого осіннього суму, що поглинає своїм спокоєм все довкола.

В. Барвінський обирає початковою тональністю *fis-moll*, даючи тепер дієзне прочитання безвихідного суму “світлої печалі”. Тонально-просторові вирішення звукової картини композитором феноменально граничні – переставлення з одного ракурсу в інший, ефекти звукової перспективи віддалень і наближень, згадаймо – “зблизька і здалека” в Б. Лепкого. Тут можна говорити вже не про опозиції чи їх переакцентування, а про поліпозиційність, багатовекторну просторовість. Загалом тяжіння до симфонізму в малих формах – характерна ознака В. Барвінського.

Гіперболізація однаково присутня в обидвох творах, зрештою – вони починаються з однієї поспівки, що свідчить про монотематичний підхід до парних образів аконтрастного бездієвого поглинання тугою. У обидвох творах зображено два вечори, але наскільки болюче однакові і наскільки різуче різні. Якщо в “Гостині” композитор вирішує ситуацію безнадії поринанням у бемольні глибини, то “В лісі” – навпаки, наддієзним спрямуванням, прагнучи вловити надчуттєвий сум всепоглинаючої прощальної осені.

Рухаючись за текстом, В. Барвінський творить дуже специфічну композицію, яку можна окреслити як картину в картині. Принцип такої внутрішньої двоплановості зближає автора з візуалізацією опредмечених просторів:

- простір “вечірньої години, коли виринає “з’ява-картина”;
- простір власне “картини” ;
- простір “зворотньої перспективи” – синтезуючий символістичний,

огорнений містичною загадковістю фінал, адже так і не зрозуміло – “сідаюче сонце і тиша” з картини чи з реального життя? Хоч повернення до початкової тональності лише натякає на репрізність, та розсвітлення *fis-moll* на *Fis-dur* в кодї відіграє роль ще однієї нової семантичної барви.

В. Барвінський, обираючи певне тонально-гармонічне спрямування, глибоко прочитує текст, підкреслюючи кожну деталь, звукопишучи її за допомогою найрізноманітніших засобів (гармонія, агогіка, фактурні вирішення, витончена нюансована динаміка, ремарки), кожен з яких набирає

містично-символічного забарвлення в загальній картині настрою. Невипадково останній заключний розділ має авторське означення *misterioso*, за яким не забарилося через два такти *lugubre espressivo*. Композитор не уникає проте і досить інтенсивних за силою експресії та драматизму засобів – у другому розділі останні рядки “осінні квітки повсихали” звучать на *ff*, осягаючи при цьому найвищий звук твору “g²”.

До виняткової точки напруги доходить автор на початку останнього розділу *Meno mosso* на словах “чого в тім лісі шукає дівчина, як осінь сумна?” – епізод *misterioso*, залишає питання на звуці “fisis” – верхньому звуці поліакорду “cis-gis-dis-eis-h-fisis”, який однак включає домінанту до майбутнього Fis-dur. Саме в цій пасторальній тональності (згадаймо знамениту фортепіанну прелюдію) пластичні лінії голосу створюють живописний образ спадаючого сонця, вимальовуючи-окреслюючи півколо кварто-квінтовою дугою.

Завершує всю картину ще один вагомий знаковий код символізму – “тишина”, якої В. Барвінський досягає насамперед тихою хвилеподібною динамікою (*pp*, *ppp*). Слово “тишина” знову парадоксально вирішене композитором через висхідний квартовий хід у вокальній партії (етимологічно поступальний, найдієвіший з усіх інтервалів – висхідна кварта є антиномією до спокою, тиші, умиротворення). Ремарка *estinguendo* (напряма в найглибше) вказує напрям руху кварт; відчуття тиші, яка розчиняється на останньому, щоправда, терцевому ході, що закінчується на символічному звуці пікардійської терції – “ais”. У фортепіанному супроводі мірне баркарольне коливання винятково на чорних клавішах квартами, квінтами та октавами надає відчуття специфічного порожньо-незаповненого простору. На заключній мажорній тоніці композитор долучає почергово до головних звуків додаткові, творячи фінальну пентатонну послідовність – “fis-cis-fis-gis-ais-cis-dis”. Так, останній звук “dis” – це VI ступінь ладу, який немов перериває, зупиняє в незавершеності потік емоційно-образної свідомості на ноті далекого світу – незвіданої загадковості тишини. Цей звук є другим звуком першого

такту твору (дорійський нахил), хоч на гармонічній фігурації відчувається гра тоніки і мажорної субдомінанти, що стане одним з визначальних функційно-гармонічних компонентів твору. При поділі на розділи виявляються три крупні площини, кожна з яких має свій внутрішній розвиток.

3.2 Формування інтерпретаційної версії через розуміння музичного твору

Виконавська діяльність музиканта, в тому числі вокаліста, в першу чергу передбачає публічні виступи перед глядачем. Сьогодні додає нові формати: виступи онлайн, через платформи Zoom та Google meet, розповсюдження записів в мережі Інтернет. Однак коли мова стосується саме виконавського боку діяльності співака, то маємо справу з дуалізмом природи цього процесу. З одного боку, у виконавця має бути глибинне розуміння композиторського бачення твору, а з іншого – знання, навички та вокальна техніка, щоб інтерпретувати твір за власним баченням.

Виконавська майстерність має певний технологічний бік, який передбачає володіння технікою художнього виконання, комплексом художньо-інтерпретаційних засобів музичної виразності (музичне інтонування, використання темброво-акустичних особливостей інструменту чи голосу, артикуляційна та аплікатурна досконалість виконання тощо) та художньо - артистичний компонент (сценічно-емпатійне перевтілення, самостійність, виразність, оригінальність інтерпретації).

Методи заохочення до інтерпретаційної діяльності майбутніх виконавців музики часто застосовувалися нами разом із методом демонстрації інструментальних творів. На індивідуальних заняттях в класі основного інструменту вельми ефективними для активізації інтересу до інтерпретаційної діяльності виявилось поєднання методів вербального схвалення інтерпретацій, створених студентами із демонстрацією ним інструментальних творів у тій чи іншій інтерпретації з подальшою рекомендацією їх до участі у святкових заходах факультету мистецтв тощо. Метод створення історико-культурного

контексту передбачає так зване контекстне вивчення музики, своєрідний «вихід» за межі музичного мистецтва, дозволяє зануритися в культуру конкретної історичної епохи, що створює умови для подальшого аналізу специфіки виконавства та особливостей відтворення музичного матеріалу представниками різних виконавських шкіл, течій, стильових напрямів. У ході дослідження власне виконавській інтерпретації студентів передували інші види інтерпретаційної діяльності, серед яких виокремлена була, перш за все вербалізація – переведення звукових понять і категорій на вербальну мову, що стає основою тлумачення, пояснення, опису (усного чи письмового) змісту музичного твору, тобто переведення із однієї системи мови (музичної) в іншу (знаково-смыслову). Метод створення історико-культурного контексту дозволяє студентам ознайомитися з історичними та культурними цінностями того часу, він призводить до інтеріоризації знань, переведенню змісту художніх явищ в особистісно значущі, надихає на багатоваріантність смислових інтерпретацій культурного контексту. До того ж цей метод дозволяє залучити різновиди інтерпретаційної діяльності, пов'язані з іншими видами мистецтва: вербально-змістова інтерпретація (засіб створення емоційної драматургічної концепції музичного твору на основі синтезу музичної думки з літературно-поетичною); візуально-асоціативна, що забезпечує інтерпретаційні паралелі музики та живопису, стильових, жанрових одиниць художніх творів; акторська, яка побудована на органічному синтезі виконавської та акторської майстерності та набуває особливої значущості під час власне виконавської інтерпретації музичного твору перед аудиторією. Відзначимо, що на доцільність використання вищеназваних видів інтерпретації вказує О. Ляшенко [23].

З цієї позиції метод створення історико-культурного контексту художньо-музичного твору наближається до відомого в культурології методу культурологічної інтерпретації (Н. Симбірцева), який відкриває можливість опанувати історико-культурний контекст мистецького твору, який оточує текст культури: набути уявлення про тенденції часу, настрої суспільства, моду,

соціально-культурні практики, звичаї, традиції тощо. З методом створення історико-культурного контексту використовувався метод залучення засобів інформаційно-комунікаційних технологій, зокрема мультимедіа.

Як відомо, для створення повноцінної виконавської інтерпретації, занурення у зміст музичного твору, необхідна не лише технічна досконалість, а професійна виконавська майстерність, рівень якої прямо залежить від цілого комплексу музичних знань, умінь, сформованих естетичних потреб, ціннісних орієнтацій, інших якостей особистості. Тож виконавець має знати та систематизувати музичні форми в їх історичному розвитку, бути ознайомленим із інструментознавством, і власне музичною літературою (біографії композиторів, інформацію про окремі твори, тощо), розуміти проблеми музичної естетики, розвитку художніх напрямків і творчих шкіл, вивчати різні аспекти впливу композиторської творчості на духовне життя суспільства.

Висновки до Розділу 3. Герменевтичний підхід є базовим в будь-якому музикознавчому дослідженні. В нашому випадку він допоміг створити цілісну картину стилістичних прийомів Василя Барвінського, а також витлумачити риси композиторського стилю.

Отож, роблячи висновки, можемо констатувати, що В. Барвінський, будучи яскравим представником свого часу, інтенсивно включеним в прогресивні процеси модернізму, формуючись під впливом “Молодої Музи”, а насамперед її очільника Богдана Лепкого, виявляє у свої творчості і ознаки символістичного типу світобачення, оперування знаково-семантичними символами на рівні музичної мови, сповідування естетично-художні константи символізму. Цей художній напрям відчутно позначає стилістику та світоглядні засади галицького композитора.

Основними критеріями готовності майбутнього вчителя музики до виконавсько-інтерпретаційної діяльності визначено ступінь умотивованості набуття студентами виконавсько-інтерпретаційних умінь, що визначається за показниками: наявність потреби у здійсненні інструментально-виконавської

діяльності; міра прояву зацікавленості здобувачів вищої освіти інструментальною роботою; ступінь опанування майбутніми фахівцями інструментальними знаннями, вміннями та навичками в інтерпретації музичних творів, що виявляється у показниках: міра сформованості мистецько-професійного тезаурусу; ступінь вироблення умінь і навичок у галузі інструментально-виконавської інтерпретації; міра особистісної потреби майбутнього вчителя музики до художнього відтворення музичного образу твору, показниками якого виступають: сформованість умінь здійснювати самооцінку та забезпечувати самоконтроль у процесі здійснення виконавської інтерпретації музичного твору; володіння технікою художнього виконання, комплексом художньо-інтерпретаційних засобів музичної виразності; ступінь підготовленості студентів до виконання інтерпретаційної діяльності. Через означений критерій творчо-продуктивний компонент реалізується в таких показниках: готовність до творчої самостійності в інтерпретаційній роботі над музичними творами; розвиненість художньо-артистичної майстерності.

ВИСНОВКИ

Василію Олександровичу Барвінському дано було жити в буремні часи, про які влучно висловився його сучасник, літератор Микола Хвильовий: «Це була дійсність – хижа й жорстока, як зграя голодних вовків. Це була дійсність безвихідна, неминуча, як сама смерть». Найдивнішим в цьому сенсі виглядає узагальнене звучання творчої спадщини композитора – вона наскрізь просякнута чуттєвою багат шаровою ліричністю, всі твори сяють світлом, навіть у драматичних кульмінаціях. І це не випадковість, а прояв справжнього українського менталітету, істинного й вкоріненого століттями боротьби. Це справжній маніфест української душі, яка буде панувати на своїй землі через всі прийдешні часи, всупереч будь-яким перепонам.

Виходячи з того, що метою роботи було надати цілісну характеристику композиторському стилю В. Барвінського в камерно-вокальному жанрі, а також розглянути виконавський аспект інтерпретування його творчості, в результаті вирішено ряд завдань:

1) – узагальнено теоретичні аспекти вивчення жанру камерно-вокальної музики в новітніх музикознавчих дослідженнях. Це дає можливість співставляти еволюцію індивідуальних композиторських стилів протягом сторічч;

2) – акцентовано увагу на знаннях та навичках камерного співака, необхідних для створення вдалих авторських інтерпретацій, таких як фахова майстерність, художньо-образне мислення, вокальна орфоєпія, артистизм, музичний інтелект тощо; центральне завдання виконавця: наділити виконуваний твір визначеністю та переконливістю, наочністю та смисловою точністю, персоніфікованістю, властивими образами драматичного театру, протиставляючись в цьому відношенні «оперності», у відповідності до єдиної музично-поетичної драматургії;

3) – зроблено огляд творчості українських композиторів в галузі камерного співу, що відкрило можливість комплексного бачення картини стану досліджуваного жанру в першій третині ХХ ст.

4) – проаналізовано музично-історичну ситуацію, в якій формувалась композиторська індивідуальність стилю В. Барвінського. В результаті чого виявлено, що репресії української інтелігенції, зокрема митців, поруч із голодоморами, можуть бути кваліфіковані як умисне знищення української культури та ідентичності. Відповідно СРСР маємо згадувати як злочинну окупаційну владу;

5) – узагальнено риси індивідуального композиторського стилю В. Барвінського, серед яких імпресіонізм (як результат впливу європейського мистецького середовища), традиційність (як прояв теорії культурної пам'яті), тяжіння до камерності творів, ліричність, поліфонічність;

б) – розглянуті жанрово-стилістичні особливості окремих солоспівів автора, проаналізована музична мова;

Так, у тематичних структурах превалює поспівковий тематизм, ладо-мелодична формула стає конструктивною одиницею, розшаровуючись у фактурній вертикалі, фігураційний тематизм виявляє риси імпровізаційно-варіантних інструментальних награвань («Колискова», «ой сумна, сумна темна ніченька») У способах тематичного розвитку переважають варіантно-варіаційний, екстенсивний (колоризування, мікрозміни) типи («Місяцю-князю»). Використання прийомів контрасної поліфонії, стрічкового багатоголосся; принципів повторності (динамічної, остінатної, репетитивної), підголоскової техніки формує особливі знаки авторського письма: характерний каданс-доспівування з терцевою або секстовою вторами на тлі утриманих октав, орнаментальну “мережку”, що виростає з теми та огортає її. Ладогармонічному мисленню В. Барвінського притаманні ладова варіантність і перемінність, використання характерних ладів, розщеплення ступенів, одночасне накладання натуральних та змінених (змішані лади), ефекти висотної змінності (з народного виконавства). Це своєрідне розуміння В.

Барвінським “етнічного тембро-звукового ідеалу”. Звукова вербалізація природного ландшафту, пейзажистика - одна з визначальних рис творчості В.Барвінського, який змальовує звуками всю пасторальність української душі.

Символи природи (семантичні знаки “хвилі”, “вітру” та ін.) дозволяють вибудувати складні семантично-змістовні конструкції з метафоричним підтекстом, що визначає В. Барвінського як представника символізму. Феномен природи як питома ментальна універсалія присутній в епіцентрі творчості композитора (“Місяцю-князю” на сл.І.Франка, “Ой, поля, ви, поля” на сл. О.Кониського).

Символізм В. Барвінського тяжіє і до метафоричності, і до імпресіоністичної манери, і до експресіоністичного вислову, виявляючи при цьому стилізацію та синтез найрізноманітніших елементів (жанр настроєвої вокальної картини: “В лісі” на сл. Б. Лепкого). Ознакою є і звукові символи: тиша, дзвін, фанфара-заклик, рокотання литавр, хвиля, бандурна або лірницька перегра, мінорний сумний “золотий хід” рогів-трембіт.

7) – актуалізоване питання необхідності створення професійного аудіо фонду творів.

В роботі була розглянута творча спадщина композитора з різних ракурсів.

Зазначимо окремо, що історичні особливості існування українського етносу в рамках багатьох державних утворень протягом останнього тисячоліття, сформували недосконалу систему міжрегіональних зв’язків, в тому числі культурних.

Незважаючи на відкриті кордони, доступність інформації, ступінь діджиталізації всіх сфер життя, в ХХІ ст. й досі існують ті, хто дискримінує наше спільне коріння. Деякі мас медіа, маніпулюючи суспільною думкою, закидають в інформаційний простір формулювання про «Захід» та «Схід», на кшталт, які вони різні.

А в результаті отримуємо втрачені культурні зв’язки, відсутність регіонального обміну артефактами культурної, в т. ч. музичної спадщини. Ми

обкрадаємо себе самих. Україні вкрай потрібна нова концепція розвитку культури, яка б базувалася на демократичних засадах, заохочувала регіони до спільних проєктів. Як можливий шлях вбачаємо створення спільного проєкту між ЗВО різних міст (мистецького спрямування) з метою репрезентації регіональних музичних артефактів в рамках всеукраїнської музичної спільноти.

В ході роботи було з'ясовано, що неможливо провести повноцінний інтерпретаційний аналіз камерно-вокальної творчості Василя Олександровича, тому що в наявності лише окремі, й не завжди високопрофесійні, аудіо матеріали. Це призводить до наступного невирішеного питання – необхідності повернення музики композитора до концертних залів.

Головною домінантою камерно-вокальної творчості композитора є всебічна ліричність, що спирається на народний мелос. Праці композитора були передовими для свого часу, в рамках європейських модерних течій. Не зважаючи на невелику питому вагу камерно-вокальних творів, вони мають першочергове значення в структурі творчості композитора. Від мініатюри до поеми, кожен з них є втраченим пазлом культурної пам'яті українців. Пам'яті, яку нам треба відновити.

І наостанок, сьогодні наші домівки намагаються зруйнувати, наші душі скалічені, наші кращі люди гинуть на передовій, захищаючи нас від вже чергового кривавого геноциду з боку росії. І митці разом із воїнами стоять на варті нації, українські пісні лунають по всьому світу, тому що збереження культури і мови – це шлях до вільного майбутнього!

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрусяк М. Ув'язнена скрипка. Історична повість
<https://www.litmir.me/br/?b=565931> (дата звернення 16.04.2022)
2. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник / 2-ге вид. Київ: LAT & K, 2012. 193 с.
3. Бабинець Н. До питання інтерпретації вокальних творів Василя Барвінського // В. Барвінський в контексті європейської музичної культури: статті та матеріали / ред.-упоряд. О. Смоляк. Тернопіль: Астон, 2003. С.75–85.
4. Барвінський В. О. Романси для голосу в супроводі фортепіано. Нотне видання / ред.-упоряд. С. С. Павлишин. Київ: Музична Україна, 1993. 128 с.
5. Басса О. М. Камерно-вокальна творчість західноукраїнських композиторів першої третини ХХ століття в аспекті проблеми мотивації // Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. 2011. №2. С. 17 – 23.
6. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ го - ХХІ ст. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.
7. Белікова В. В. Історія української музики : навчальний посібник. МОНМС України. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2011. 468 с.
8. Булат Т. Український романс / Т. Булат. Київ: Наукова Думка, 1979. 320 с.
9. Варнава Р. А. Психологічний портрет композитора як пізнання образу автора (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 224 с.
10. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва / Б.П. Гнидь. Київ: НМАУ, 1997. 320 с.
11. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія / Н. Є. Гребенюк. – К. : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 1999. – 269 с.

12. Коваль М.О. Виконавська семантика російсько-українського романсу // Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. Київ, 2011. №1. С.110 – 114.
13. Козаренко О. Семантична «гра» в музичній мові Василя Барвінського // Василь Барвінський і українська музична культура: Матеріали святкової академії: Збірник / упоряд. О. Смоляк. Тернопіль, 1998. С. 31–35.
14. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : автореферат дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 23 с.
15. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві.
<http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39411/11komenda.pdf?sequence=1> (дата звернення 12.05.202).
16. Корній Л. Історія української музики: У 3 ч. / Л. Корній. Ч. 3. Київ; Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 2001. 478 с.
17. Крушельницька С. Спогади, матеріали, листування / С. Крушельницька / Вступ. стаття, упор і прим. М. Головащенко. Київ, 1977. Т. 1. 398 с.
18. Кучер М. Півтора року з Василем Барвінським // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах / ред.-упоряд. В. Грабовський. Дрогобич: Посвіт, 2008. С. 208–216.
19. Лігус О. М. Проблема стилю в музикознавчих дослідженнях: досвід систематизації // Молодий вчений. 2018. № 1(2). С. 673–676.
20. Лісова О. Г. Програмність як жанрова парадигма камерної вокальної творчості: до проблеми виконавського розуміння : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2009. 20 с.
21. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 1. / Упорядк., редакція, переклади, вступна стаття і примітки З. Штундер. Львів: «Дивосвіт», Вид-во М. Коць. 1999. 496 с.
22. Ляшенко О. Художньо-педагогічна інтерпретація музичного твору в професійній підготовці майбутніх учителів музики: автореф. дис. канд. пед. наук; 04 / О. Ляшенко. Київ: НПУ імені МП. Драгоманова, 2001. 22 с.

23. Ляшенко О. Художньо-педагогічна інтерпретація музичних творів / О. Ляшенко // Мистецтво та освіта. №4. 1999. С. 54 - 57.
24. Мадышева Т. П. К проблеме интерпретации вокальной музыки // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв. Харків, 1999. Вип. 3. С. 32–36.
25. Медушевский В.В. Духовно-нравственный анализ музыки. Глава 4. Стиль и стилевой анализ (Часть 1). URL : [https://portalslovo.ru/rus/art/199/9642/\\$print_all/](https://portalslovo.ru/rus/art/199/9642/$print_all/)
26. Михайлов М. Стиль в музыке. Л., 1981. 261с.
27. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : Навч. посібник. К., 2013. 132 с.
28. Москаленко В.Г. Про ідивідуально-стильові засади музичного авторства. Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. К., 2018. Вип. 123. С. 7-16.
29. Музыка репресованих композиторів Василя Барвінського і Бориса Кудрика звучить у різних містах України. <https://www.radiosvoboda.org/a/30235559.html> (дата звернення 12.01.2022).
30. Назар-Шевчук Л. Й. Феномен Василя Барвінського: комплементарний характер творчої діяльності (до 120-ліття до дня народження) // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне: РДГУ, 2008. С. 22-31.
31. Полубоярина І. І. Проблема інтерпретації музичного твору в процесі професійної підготовки музично обдарованих студентів / І. І. Полубоярина // Освіта та розвиток обдарованої особистості. №1 (8). 2013. С. 70 - 73.
32. Путішина Л. Проблеми жанрової класифікації у педагогіці мистецтва // Проблеми підготовки сучасного вчителя. 2013. № 8(1). С. 94–99.
33. Сабат-Свірська М. Спогади, матеріали / упор., вст. ст. та прим. Б. Столярчука; ред. Л. Марчук. Рівне: Овід, 2006. 188 с.
34. Самойленко О. І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.

35. Сєрова О. Мінімалізм та український музичний простір. Праці Центру пам'яткознавства. К., 2010. Вип. 18. С. 231-244.
36. Сердюк О. В., Слюсаренко Т. О., Уманець О. В. Українська музична культура: від джерел до сьогодення. Харків : Основа, 2002. 400 с.
37. Символізм в українській поезії початку ХХ ст.
<https://ukrlit.net/article/article2018/10.html>
38. Список українських митців, які зазнали репресій в часи СРСР.
https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BF%D0%B8%D1%81%D0%BE%D0%BA_%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D1%85_%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%86%D1%96%D0%B2,_%D1%8F%D0%BA%D1%96_%D0%B7%D0%B0%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D0%B8_%D1%80%D0%B5%D0%BF%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%96%D0%B9%D0%B2_%D1%87%D0%B0%D1%81%D0%B8_%D0%A1%D0%A0%D0%A1%D0%A0 (дата звернення 08.05.2021).
39. Статуси першості Василя Барвінського: світові винаходи та національні пописи. <http://conservatory.lviv.ua/novyny-uk/ctatusy-pershostivasylya-barvinskoho-svitovi-vynahody-ta-natsionalni-popysy/> (дата звернення 12.03.2022).
40. Філатова О. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості) : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 16 с.
41. Харандюк Н. Т. Діалог як принцип жанроутворення та форма буття камерно-вокального твору : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львівська національна академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2011. 22 с.
42. Цехмістро О. В. Синтез у сучасній українській вокально-симфонічній музиці: культурологічний аспект / О. В. Цехмістро // Культура України. – 2013. – Вип. 43. – С. 242–248.

43. Цзо Ван. Інтенаційно-жанрові засади українського солоспіву // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2014. Вип. 40. С. 726–736.
44. Шаповалова Л. Духовна реальність музикального произведения // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40 : Когнітивне музикознавство. С. 3 – 12.
45. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
46. Шип С. В. Задум музичного твору у лінгвoseміотичному аспекті. <http://dspace.nbu.gov.ua/handle/123456789/39410> (дата звернення 16.04.2022)
47. Щербініна О. М. Пізнання музичного стилю: теорія, методика, практика: електронний навчальний посібник [Електронний ресурс]. О. М. Щербініна, М. А. Щербінін. Ніжин: НДУ імені М. Гоголя, 2014 <http://musicstyle.meximas.com/mon.htm> (дата звернення 20.02.2022)
48. Якуб'як Я. В. Василь Барвінський та Станіслав Людкевич // Василь Барвінський та українська музична культура: статті і матеріали / упоряд. О. Смоляк. Тернопіль, 1998. С. 53 – 61.