

18. Findeyzen, N. (1929). *Ocherki po istorii muzyki v Rossii s drevneyshikh vremen do kontsa XVIII veka* [Essays about music history in Russia from the Ancient times till the end of the eighteenth century], Moscow–Leningrad, Gosizdat, Vol. 2. (in USSR).

УДК – 78.03 (78)

Тетяна Чабан

РИСИ СТИЛЮ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО НА ПРИКЛАДІ СОНАТИ РЕ-БЕМОЛЬ МАЖОР

У статті досліджено стилеві переваги творчості Василя Барвінського, які свідчать про важливе значення музичної спадщини композитора в європейському мистецькому просторі. Розглянута фортепіанна Соната Ре-бемоль мажор, в якій автор показує чутливість до “покликів” своєї епохи. Охарактеризовано риси зв'язку з музичним модерном у вигляді використання засобів і виразних компонентів неокласицизму, імпресіонізму-символізму, які поєдналися із романтично-традиціоналістською палітрою високообдарованого музиканта.

Ключові слова: символізм, романтизм, стиль в музиці, соната.

Татьяна Чабан

ЧЕРТЫ СТИЛЯ ВАСИЛИЯ БАРВИНСКОГО НА ПРИМЕРЕ СОНАТЫ РЕ-БЕМОЛЬ МАЖОР

В статье исследованы стилевые предпочтения творчества Василия Барвинского, которые указывают на важное значение музыкального наследия композитора в европейском художественном пространстве. Рассмотрена фортепианная Соната Ре-бемоль мажор, в которой автор показывает чувствительность к “призывам” своей эпохи. Охарактеризованы черты связи с музыкальным модерном в виде использования средств и выразительных компонентов неоклассицизма, импрессионизма-символизма, которые объединились с романтически-традиционалистской палитрой высокоодаренного музыканта.

Ключевые слова: символизм, романтизм, стиль в музыке, соната.

Tetyana Chaban

THE FEATURES OF VASYL BARVINSKY'S STYLE ON THE EXAMPLE OF SONATAS IN B-FLAT MAJOR

Style of Vasyl Barvynskyi was studied many times, but only a few spoke about the connection with the musical modern, which was actively developing in the European region. It is this perspective of creativity of the composer is set in the study, on the example of Sonata in B-flat major.

V. Kozlov who analyzed the piano Sonata of the Ukrainian artist, stated the romantic features of the genre. It is correct and fair, though the independence of the artistic thinking of the Ukrainian master expanded the expressiveness of his music and the symbolistic and modernistic “call of time”.

From the first facts of the sound of this work lead us into the texture of “sustained voice” of the before Viennese Italian sonatas. In general, the manner in which the author writes is original, marked by a rather expressive form, which in its kind represents the clarity and completeness of the thought of the master. The creative feature of the composer method is the essential reference to national folklore, as well as a number of elements inherent in the late romantic and pro symbolic style of performance.

It is, for example, the same name substitution of the main tone of the first part of the B-Flat Major on the do-it-yourself minor in the third part, which symbolically transfer the sound into “sharp”, that is, psychologically “overestimated” detection – and simultaneously inclining the “inverted” use of the cyclization of parts of the whole, not as Beethoven, “from mild to light”, but if it were in the opposite direction. These features of the style and thematic and compositional orientation are determine the creative figure of V. Barvinskyi, on the one hand, as “moderate neo-romanticism with the preponderance of lyricism”, and on the other hand, as a “moderate” symbolist, parallel to E. Elgar, M. Mettern, and others. And all this with obvious reliance on Ukrainian folklore in his generalized non-quotation view, as is observed in K. Debussy and his contemporaries.

The author’s sonata occupies a special place in his work, features of the method, which were partially noted above appears in it quite clearly. This is a narrative, lyrical and epic type of presentation in expanded tripartite, in which the orchestral performance of the piano performance of the invoice are being avoided clearly. The influence of folk music and the folklore basis of the thematic material is evidenced by the freedom to use the regular intonations and the principles of their development. Significant scales, attraction to the rich textures, the use of fugues in the final, monotheistic construction attest to the affinity to the romantic traditions of Sonata. However, neoclassical and symbolist reference are present (“erosion” of figurative and thematic contrasts, signs of the ancient sonata da chiesa, eclecticism of stylistic citations in the themes and structure) also take place. V. Barvinskyi used a special way of combining on the basis of one thematic material two different conceptual concepts – the sonate cycle and the form of the theme with variations.

The result analysis of Barnivskyi sonata is the awareness that the artist composed his work, being a highly gifted musician, which implies sensitivity to the “calls” of his era. The uttermost appear in the analyzed composition in the form of outright reliance, in the spirit of the Neobaroko, on the ancient church sonata in the compositional decision of the cycle and with the texture of sustained voice (avoiding piano orchestralism) during a large-scale composition. It is also the “erasure” of the faces of parts and sections, a reduction to a detached and monologue, anti-folkloristic presentation of the themes, using the dynamics of the church’s effect of Exclamation.

Keywords: *symbolism, romanticism, style in music, sonata.*

До вивчення авторського стилю Василя Барвінського, твори якого щедро живлять репертуар виконавців, науковці зверталися неодноразово. Але мало хто говорив про риси його зв’язку з музичним модерном, який активно розвивався в європейському музичному просторі. Саме такий ракурс творчості митця подано в дослідженні, на прикладі сонати Ре-бемоль мажор.

Фортепіанні твори В. Барвінського, зокрема його фортепіанні Сонати, ставали предметом вивчення музикознавців. Звертаючись до музичного стилю В. Барвінського, вони вказували на традиціоналістські засади його творчості. Зокрема В. Козлов [9], Н. Кашкадамова [7], Л. Кияновська [8] ставили творчість автора поряд з романтиками, а С. Павлишин [10] визначала творчу постать В. Барвінського як “поміркованого неоромантика з переважанням ліричності”. Як відомо, традиціоналізм визначає наявність романтичних-реалістичних засобів вираження. Але талановиті митці-традиціоналісти не могли не реагувати на ідеї часу, що вносило у запозичені від XIX сторіччя засоби актуальні стильові ознаки XX ст. Згадані риси відгомону на “поклик часу” знаходимо, наприклад, за роботою О. Маркової [5], у творчості традиціоналіста К. Данькевича, відзначеного виразними лініями веристського спрямування. Подібні риси мислення органічно входили у засоби інших традиціоналістів (І. Піццетті, Дж.-К. Менотті, С. Барбер та ін.) у першій половині XX сторіччя, бо модерністська генеза напряму веризму, що склався в другій половині XIX ст., заохочувала поєднання з примітивістськими, неокласичними штрихами, що й надавало творам вказаних авторів контактність із ознаками відгуку на “дух часу”, “поклик часу” минулого століття.

Мета статті – виявити та охарактеризувати стильові переваги, дотичні до модерну у творчості В. Барвінського, на прикладі сонати Ре-бемоль мажор.

Василь Барвінський є спадкоємцем салонного принципу гри, враховуючи, що становлення його піанізму здійснилося в колі занять з К. Мікулі, учнем Ф. Шопена; це відповідало тяжінням до салонності у символістів кінця XIX – початку XX ст. (див. розробки

З. Лісси щодо протосимволістських позицій у творчості Ф. Шопена [12, с. 342–348]). У постатях К. Дебюссі, О. Скрибіна, К. Шимановського та інших поступово сконцентрувався послідовно-символістичний метод мислення [11, с. 970]. І з цим напрямом пов'язують творчість багатьох інших композиторів, таких, як Г. Форте, Б. Барток, С. Рахманінов, Р. Штраус, Г. Малер, М. де Фалья, С. Прокоф'єв, М. Равель та ін. [6, с. 307–332]. У межах символізму, що культивував типологічно-емблематичні посилення, знаходимо неокласичні поєднання стильових типологій минулих епох і актуально-модерністичних смислів-засобів. Саме тому в Сонатах (Сонатинах) М. Равеля, О. Скрибіна, С. Прокоф'єва очевидні модерністичні ознаки вираження.

Якщо розглядати специфіку подання типології піаністичної сонати у добу модерну ХХ сторіччя, то це узагальнено у монографії Д. Андросової: “Виділення символізму як вирішального механізму новачності у стильових перевагах ХХ сторіччя й особливо у фортепіанній техніці спирається, зокрема, на концепції сучасного стилю у працях Р. Реті, С. Скребокка, які вбачали інтеріоризацію стилю Новітньої історії в музиці – за творчістю К. Дебюссі й раннього І. Стравінського, що підтримується даними творчої біографії корифеїв музики ХХ сторіччя, в тому числі – О. Скрибіна, А. Шенберга, Б. Бартока, С. Прокоф'єва, О. Мессіана та ін., які впевнено вважаються зачинателями генеральних ліній ХХ–ХХІ століть та життєво-творчий шлях яких відзначений, як першоетапний, звернений до символістсько-постімпресіоністського стильового комплексу” [1, с. 118].

В українському мистецькому просторі еволюція жанру не поступалася віянням епохи. Розвиток сонати базувався на засвоєнні методів формотворення, класичного і романтичного, адже саме вони відзначали академічну фундацію вказаної типології і містили виходи на пісенний тематизм творів українських авторів, але з явною адаптацією цих рис щодо “поклику часу”, засвідченого “парадигмою фортепіанного символізму” ХХ століття.

Аналізуючи фортепіанну Сонату українського митця, В. Козлов констатував саме романтичні риси жанру, віддзеркалюючи шопенівську спадщину його вчителя К. Мікулі. Й це правильно і справедливо, хоча самостійність художнього мислення українського майстра розгортала виразність його музики й до символістсько-модерністського “поклику часу”. І це простежується у процесі аналізу в прекрасному доробку Василя Барвінського, а саме у фортепіанній сонаті Ре-бемоль мажор [9].

Уже перші такти звучання названого твору вводять нас у фактуру “витриманого голосоведення” довіденської італійської сонати, що ніби *gipertrofuе* моцартівські загальностильові риси Ф. Шопена і К. Мікулі, які їм притаманні, але такі *протіталійські* фактурні визначення у згаданих авторів не проявляються. Манера, в якій писав В. Барвінський, загалом оригінальна, відзначена виразною формою, що свого роду представляє ясність і завершеність думки майстра. Творчою рисою методу композитора є принципове вираження національного фольклору, а також ряд елементів, які притаманні пізньоромантичному просимволістському стилю викладу.

Одноіменна заміна основної тональності першої частини Ре-бемоль мажор на до-дієз мінор у третій частині *символічно* переводить звучання у “дієзне”, тобто психологічно “завищене” виявлення – й одночасно робить нахил до “*перевернутого*” *вживання* циклізації частин цілого, не по-бетховенськи, “від тьми до світла”, а ніби у протилежному напрямі (й одночасно відтворює ніжний поворот Ля-мажорної Сонати KV 331 В.-А. Моцарта зі знаменитим “Турецьким рондо” в однойменному мінорі, тобто в ля мінор – до речі, як і у Моцарта, перша частина йде у ритмі сициліани). Ці особливості стильової і тематично-композиційної спрямованості, як зазначила С. Павлишин, визначають творчу постать В. Барвінського, з одного боку, як “поміркованого неоромантика з перевагою ліричності”, а з другого – як “поміркованого” символіста, аналогічно з Е. Елгаром, М. Метнером та ін. [10, с. 80–82]. І все це з явними звертаннями на український фольклор у його узагальненому позацитатному поданні, як це помітно у К. Дебюссі та його сучасників.

Соната В. Барвінського займає особливе місце у його творчості. В ній виразно проглядаються риси методу, які частково ми вже окреслили. Це – оповідальний, лірико-епічний тип викладення у розгорнутій тричастинності, в якій явно приховується оркестровість

фортепіанного подання фактури. Про вплив народної музики на фольклорну основу тематичного матеріалу свідчать свобода використання ладових інтонацій та принципи їх розвитку. Значні масштаби, тяжіння до насиченої фактури, застосування фуги у фіналі, монотематичність побудови засвідчують дотичність до романтичних традицій Сонати. Однак також є неокласичні символістські торкання (“стертість” образно-тематичних контрастів, ознаки старовинної сонати *da chiesa*, еkleктика стильових цитат в тематизмі та структурі).

Василь Барвінський вибрав особливий шлях, поєднавши на основі одного тематичного матеріалу дві різні конструктивні концепції – сонатний цикл і форму теми з варіаціями. Масштабний циклічний твір написаний ніби у різнометрових-різножанрових трьох частинах, що вміщують ознаки чотиричастинності:

- перша частина – *Allegro moderato* 6/8, Ре-бемоль мажор;
- друга – *Andante sostenuto* 6/4 – *Allegro scherzando* 3/8, Фа мажор/Соль-бемоль мажор;
- третя – *Andante sostenuto* 4/4, до-дієз мінор.

Як бачимо, друга частина чітко розділена за тональними і темпово-жанровими ознаками на дві – *Andante* і *Скерцо*. Третя ж укладається в структуру *Теми з варіаціями* і *Фуги*. В результаті маємо дещо на зразок п'ятичастинної конструкції, співвідносною із старовинною сонатою-сюїтою.

У першій частині сонати простежуємо жанрову основу сициліани в ритмо-фактурі, тоді як “скарлаттєвська” фактурна обмеженість надає творові подібного колориту “Казок старої бабусі” С. Прокоф'єва, в яких із замилюванням і естетизмом подані “тіні дорогого серцю минулого”, засвідчуючи чутливість автора до того, що Г. Гегель кваліфікував як “дух свого часу” [3]. В головній партії очевидні моцартіансько-шубертівські риси у викладенні жанрового тематизму – і цей “вторинний” класично-романтичний стильовий показник співвідносний із “м'яким” символістським комплексом І. Падеревського, М. Метнера та інших визначних авторів початку ХХ сторіччя.

Пісенно-жанровий характер простежуємо у побічній партії, з фактурними показниками ліричного дуєту верхнього та середнього голосів. Стримана динаміка привертає увагу: вона ніби “вирівнює” експозиційні складові *Allegro moderato*. Виклад розробки показує “варіацію на експозицію”. Варіаційні зміни базовані на динамічній експресії, кульмінаційні моменти відмічено акордами, динамічними засобами представлений ефект віддалення, зникнення, підтриманий колоритними тональними зіставленнями, що створює зображальний, симфонічний за своєю генезою прийом, широко вживаний у романтизмі, але не чужий імпресіонізму й символізму.

Колорит експозиційності у розробці нагадує ранньосонатні чи бідермаєрівські риси. Тут наявне дроблення, варіантне подання фраз теми, секвенціювання, використання ладотональної колористики (сі-бемоль мінор, Ре-бемоль мажор, до мінор, Ля мажор, Мі-бемоль мажор, до-дієз мінор, Фа мажор). Такий тип розвитку мелодійного “оспівування” основного тонального ядра, а не функціонального протистояння останньому, нагадує розробки Сонат Ф. Шуберта, а також “необідермаєрівські” складові сучасників К. Дебюссі.

Особливо виразною є реприза, в якій нема предикт-вступу, а матеріал експозиції відновлюється з відповідним до експозиційності тональним планом, чим “стирається” грань розробки-репризи. Бачимо повернення тематизму “на круги свої”, що відповідає не лінійній історичній концепції часу, а його релігійно-міфологічному вимірові. Головна партія дещо скорочена, проводиться лише початкова восьмитактова побудова. Зате у кінці репризи з'являється доповнення, в основу якого покладено тему вступу.

Імпресіоністичний ефект зникання-розчинення, помітні часті невеликі затихання на домінантових гармоніях, тоді як *sofa* повертає нас до початкового темпу й динаміки – все це прийоми “вуалювання сонатності”, котрі знаходимо у творі В. Барвінського, початок якого маємо у бідермаєрівських принципах творів Ф. Шуберта, Ф. Шопена та інших, тоді як вони ж сповна відроджені неоромантиками, імпресіоністами-символістами, прото-неокласицистами кінця ХІХ – початку ХХ століть.

Друга частина заслуговує на особливу увагу, вона складається з двох розділів, що асоціюються з варіантно-сюїтними побудовами барокової сонати. У тематичному відношенні

вказані розділи споріднені, тоді як контраст показаний на основі тональних, темпових і фактурно-жанрових зіставлень. Таким чином вказуємо на принципове об'єднання двох, повільного і швидкого розділів, – у душі ренесансної першосонати як інструментального викладення арії та інструментально-моторної варіації на неї ж.

Перший розділ II частини Сонати є змістовним “продовженням” ліричних образів *Allegro moderato*, також він відзначений тричастинною побудовою. Наспівність основної теми виражена у мелодії широкого дихання, а багатоголосний фактурний виклад, мрійливий, споглядального характеру, видає аналогії до *канцон* барокових сонат. Такий тематичний матеріал по-новому поданий у другому, швидкому розділі, який набуває нового звучання за допомогою зміни розміру та зміни темпу-жанру (*Allegro scherzando*). Виявлене також тональне варіювання у підключенні однотонально-однотерцових відношень.

Незвична для романтиків будова фіналу. Вона проходить у вигляді вільних варіацій з Фугою (але натрапляємо на аналогії до структур С. Франка й М. Вебера). Такі структури демонстрували Сонати бароко, в окремих виходах знаходимо це у віденських класиків (Сонати № 7 Й. Гайдна, № 12 та № 30 у Л. Бетховена). Фінал Сонати В. Барвінського вражає масштабністю і тривалістю звучання. Тут уперше проявляється мінорний ладовий нахил, при тому, що тема Варіацій тісно пов'язана з контуром початкової теми *Allegro I* частини. Мінорний тонус Фіналу виводить на ладову нормативність старовинного церковного гімноспіву.

У самій темі Варіацій закладена ідея прогресуючого розширення, а у Варіаціях спостерігається розширення форми-структури. Завершення в однойменному мажорі *До-дісз* вказує на прийом старовинної церковної музики у кадансуванні з “пікардійською терцією”, тобто в однойменному мажорі. Особливо відзначаємо поступневе *укрупнення* структурних елементів у Варіаціях, у деталях фактури, зростанні динаміки.

Заключна варіація як чотириголосна Фуга стає вагомим завершенням всієї Сонати. Характерний ритмічний і мелодичний малюнок теми народжується вже у переході від повільної V варіації до експозиції Фуги. Сам характер викладу тематичного матеріалу нагадує типові прийоми романтичної поліфонії: дублювання мелодії в октаву, експресивні раптові збільшення кількості звуків у акордах. Помітними постають компоненти гомофонії у репрізі фуги, де мелодія теми дублюється акордами, створюючи враження насиченого оркестрового звучання. Але вказані акордові “ланцюги” явно *спроцують* фактуру до двошарового, двохголосного викладення, яке переважає у фактурі Сонати Барвінського, нагадуючи “витримане голосоведення” італійської довіденської сонати.

Підсумовуючи аналіз Сонати В. Барвінського, варто зазначити те, що митець компонував твір, уже будучи високопрофесійним музикантом, і це позначалося на відчуттях до “покликів” своєї епохи. Останні проглядаються в аналізованій композиції у вигляді відвертого спірання, в душі неobaroco, на старовинну *церковну* сонату в композиційному рішенні циклу і з фактурою *витриманого голосоведення* (унікнення фортепіанної оркестральності) впродовж масштабної композиції. Також дане “стирання” граней частин і розділів позначається на зведенні до відсторонено-монологічного, позафольклорного викладення тематизму з використанням у динаміці церковного ефекту виголошення.

Такі стильові риси свідчать про поєднання романтично-традиціоналістської палітри В. Барвінського, наявність якої цілком правильно констатували відомі вітчизняні й зарубіжні музикознавці, із засобами модерну минулого століття, виявленими в аналізі Сонати Ре-бемоль мажор, що аналогічне з позиціями деяких традиціоналістів, а також “поміркованих” неокласицистів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андросова Д. В. Символизи́зм и поликлави́рность в фортепианном исполнительстве XX века : монография / Д. В. Андросова. – Одесса : Астропринт, 2014. – 400 с.
2. Блажкевич Г. Правда і міфи про львівських піаністів – основоположників фортепіанної школи. / Г. Блажкевич, Т. Старух. – Львів : СПОЛОМ, 2011. – 300 с.

3. Гегель Г. “Дух своего времени” // [Електронний ресурс]. “Дух своего времени” Der Geist seines Zeit. – Режим доступу https://ru.wikipedia.org/wiki/Дух_времени
4. Горюхіна Н. Еволюція сонатної форми / Н. Горюхіна. – Київ : Музична Україна, 1973. – 310 с.
5. Каминская-Маркова Е. Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности / Е. Н. Каминская-Маркова. – Одесса : Астропринт, 2015. – 532 с.
6. Кассу Ж. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. / [Пер. с фр. Н. В. Кисловой, Н. Т. Пахсарьян]. – Москва : Республика, 1999. – 412 с.
7. Кашкадамова Н. Про інтерпретацію фортепіанних творів Василя Барвінського / Н. Кашкадамова // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: статті і матеріали ; [ред.-упор. О. С. Смоляк]. – Тернопіль : Астон, 2003. – С. 25–30.
8. Кияновська Л. Стилль В. Барвінського в контексті естетичних тенденцій західноукраїнської культури першої третини 20 ст. / Л. Кияновська // Культурологічні проблеми музичної україністики. – Одеса : 1997. – Вип. 2, Ч. 1. – С. 17–27.
9. Козлов В. Соната для фортепіано В. Барвінського як відображення провідних ідей романтичної епохи / В. Козлов // Питання стилю і форми в музиці. Наук. збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. – Львів, 2001. – Вип. 4. – С. 189–199.
10. Павлишин С. Василь Барвінський / С. Павлишин. – Київ : Музична Україна, 1990. – 88 с.
11. Лялина С. Символизм / С. Лялина // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах. – Москва : Сов. энциклопедия, 1978. – Т. 4. – С. 969–970.
12. Lissa Z. Studia nad twórczością Fryderika Chopina / Z. Lissa. – Kraków : PWM, 1970. – 510 s.

REFERENCES

1. Androsova, D. V. (2014). *Simvolizm i poliklavirnost v fortepiannom ispolnitelstve XX veka: monografiya* [Symbolism and polyclificeness in the piano performance of the twentieth century: monograph], Odesa, Astroprynt. (in Russian).
2. Blazhkevych, H. and Starukh, T. (2011). *Pravda i mify pro lvivskykh pianistiv – osnovopolozhnykiv fortepiannoi shkoly* [Truth and myths about Lviv pianists – founders of the piano school], Lviv, SPOLOM. (in Ukrainian).
3. Hehel, H. “The Spirit of Your Time”. available at: https://ru.wikipedia.org/wiki/Spirit_of_the_day. (in Russian).
4. Horyukhina, N. (1973). *Evolutsiia sonatnoi formy* [Evolution of the sonata form], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
5. Kaminskaya-Markova, E. N. (2015). *Metodologiya muzykoznaniiya i problemy muzykal'noy kul'turologii. K 50-letiyu pedagogicheskoy deyatel'nosti* [Methodology of musicology and problems of musical culture. To the 50th anniversary of pedagogical activity], Odesa, Astroprynt. (in Russian).
6. Cassou, J. (1999). *Entsiklopediya simvolizma: Zhivopis, grafika i skulptura. Literatura. Muzyka* [Encyclopedia of Symbolism: Painting, Graphics and Sculpture. Literature. Music], Translated by Kislova, N. V., Pakhsaryan, N. T., Moscow, Respublika. (in Russian).
7. Kashkadamova, N. (1996). About the interpretation of Vasyl Barvinsky's piano works. *Vasyl Barvynskiy v konteksti yevropeiskoi muzychnoi kultury: Statii i materialy* [Vasyl Barvinsky and Ukrainian music culture: Articles and materials], editor-compiler O. Smoliak, Ternopil, Aston, pp. 25–30. (in Ukrainian).
8. Kyianovska, L. (1997). V. Barvinsky's style in the context of aesthetic tendencies of the Western Ukrainian culture of the first third of the 20th century, *Kulturolohichni problemy muzychnoi Ukrainistyky* [Cultural problems of musical Ukrainianistics], Odesa, Iss. 2, part 1, pp. 17–27. (in Ukrainian).
9. Kozlov, V. (2001). Sonata for piano V. Barvinsky as a reflection of the leading ideas of the romantic era. *Pytannia styliu i formy v muzytsi. Nauk. Zbirky LDMA im. M. Lysenka* [Questions of style and form in music. Scientific collections of M. Lysenko Lviv State Musical Academy], Iss. 4, pp. 189–199. (in Ukrainian).

10. Pavlyshyn, S. (1990). *Vasyl Barvinskyi [Vasyl Barvinsky]*, Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
11. Lyalyna, S. (1978). Symbolism, *Muzykal'naya entsiklopediya: v 6-ti tomakh*. [Musical Encyclopedia: in 6 volumes], Vol. 4, Sov. entsiklopediya, pp. 969–970. (in Russian).
12. Lissa, Z. (1970). *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina [Studies on the work of Fryderyk Chopin]*, Kraków, PWM. (in Polish).

УДК 78.03(477)

ORCID iD 0000-0001-8056-2799

Валентина Бєлікова

МУЗИЧНЕ ВИКОНАННЯ ЯК ВИЯВ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ МАЙСТЕРНОСТІ ВИКОНАВЦЯ (ДО 130-ЛІТТЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ГЕНРІХА НЕЙГАУЗА)

У статті досліджено розвиток музично-виконавського мистецтва ХХ століття в контексті загального культурно-просвітницького руху в країні. Охарактеризовано становлення музичного виконання, що відображає специфічні риси композиторської творчості та виконавського мистецтва. Окреслено умови формування творчої обдаровності відомого музиканта-виконавця та музиканта-педагога Генріха Густавовича Нейгауза. Висвітлені деякі педагогічні принципи митця, що сформувались в роки його педагогічної діяльності у ВНЗ.

Ключові слова: музичне виконання, викладач, Г. Г. Нейгауз, музикант-педагог, виконавська майстерність.

Валентина Бєлікова

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА МАСТЕРСТВА ИСПОЛНИТЕЛЯ (К 130-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ГЕНРИХА НЕЙГАУЗА)

В статье исследовано развитие музыкально-исполнительского искусства периода ХХ столетия в контексте общего культурно-просветительского движения в стране. Охарактеризовано становление музыкального исполнения, которое отображает специфические черты композиторского искусства и исполнительского мастерства. Очерчены условия формирования творческой одаренности известного музыканта-исполнителя и музыканта-педагога Генриха Густавовича Нейгауза. Освещены некоторые педагогические принципы художника, которые сформировались в годы его педагогической деятельности в ВУЗ.

Ключевые слова: музыкальное исполнение, преподаватель, Г. Г. Нейгауз, музыкант-педагог, исполнительское мастерство.

Valentina Belikova

MUSICAL PERFORMANCE AS A MANIFESTATION OF THE CREATIVE POTENTIAL OF EXECUTOR'S MASTERY (TO THE 130TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF HENRYCH NEUHAUS)

The musical performance, due to which the musical composition presents to the audience in its real sound, is the most important link in the system of various types of musical creativity. Musical performance in its own way focuses on the manifestations of bright talented personalities of