
УДК 78.071.2

Леся Лемех (Львів)

**ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ «ЛЮБОВ»
ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО
В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МАРІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ
(ЛІРИЧНИЙ МОДУС ЕЛЕМЕНТІВ МУЗИЧНОЇ МОВИ)**

У статті подано деякі аспекти майстер-класу знаної виконавиці української музики, піаністки, професора, народної артистки України Марії Тарасівни Крушельницької. Дослідження здійснено з позиції розкриття рис національного первня через ліричний модус елементів музичної мови.

Ключові слова: *українська фортепіанна музика, інтерпретація, сецесія, кордоцентризм, ліричний модус елементів музичної мови.*

Останніми роками чисельний репертуар світової фортепіанної літератури продовжують поповнювати твори українських композиторів. В інтерпретаційних інтенціях поряд із розкриттям особливостей історичного стилю, активізується пошук національної характерності та індивідуальних рис композитора. Народна артистка України,

професор, інтерпретатор української фортепіанної музики¹ Марія Тарасівна Крушельницька, окреслює ці питання наступним чином: «Українська фортепіанна музика дуже багатостилева. Ну, чей же ж дійсно не можна грати Людкевича так, як граємо Косенка, не можна грати Миколу Колесу, як граємо Барвінського. І в чому суть? Суть, очевидно, в індивідуальності композитора. Але найважливіше: їх об'єднує українство. Передусім, у мелодиці, в ритмах, не кажучи вже про світ, який вони відтворюють. Мені здається, що більш детально зачепивши кожного окремого композитора, можна було б точніше з'ясувати, про що йдеться» [6, с. 110].

Питанню інтерпретації творів Василя Барвінського з позицій історичного стилю, а саме модерну або сецесії присвячені праці Наталії Кашкадамової [4, 5], Любов Кияновської [7], Лілії Назар [12]. Феномен гуцульської музичної сецесії висвітлено у статті Олександра Козаренка [8]. Натомість дослідженню творчого й педагогічного портрету Марії Крушельницької, як представника, зокрема, національної піаністичної традиції, присвячені дослідження Тетяни Воробкевич [2], Наталії Кашкадамової [3; 6], Тетяни Мілодан [10; 11].

Доповненням дослідницьких стежин, «прокладених» вищеназваними авторами, стало осмислення майстер-класу, який професор Крушельницька провела 16 квітня 2013 року у Львівській національній музичній академії імені М.В. Лисенка та безпосередня участь у ньому автора цієї статті.

Отже, **об'єктом** статті є інтерпретація фортепіанного циклу «Любов» Василя Барвінського, а **предметом дослідження** – особливості виконавської концепції Марії Крушельницької циклу Василя Барвінського «Любов».

Метою статті є вияв ліричного модусу елементів музичної мови, як втілення національного первня української культури, на матеріалі аналізу інтерпретаційної концепції фортепіанного циклу «Любов» Барвінського.

Під час майстер-класу, в процесі роботи над твором, привернула увагу несподівано потужна енергія, відмінна від суворого, мовчазного образу Марії Тарасівни. Мимоволі виникла асоціація із рисою українського архетипу, що її Сергій Кримський визначає як Софійність, «радісне художество», «онтологічний оптимізм». Науковець

¹ Варто згадати численні аудіозаписи серед яких: твори С. Людкевича, Л. Ревуцького, В. Косенка, В. Барвінського, М. Колесси.

пов'язує з Софійністю образи просвітленості, світла, духовного зору, прозріння [9, с. 99-107]. Водночас, складалось враження, що живильним джерелом цієї енергії є радість від заповнення тиші звуками, які без зайвих зусиль співзвучні власному серцю педагога. «Зв'язок» із власним серцем, «внутрішньою людиною», простота і щирість виконання, що йде із непідробного нутра, яке у своїх порухах тотожне кожній інтонації, кожному «вигину», кожній звуковій, динамічній та агогічній «арабесці» ми пов'язуємо з кордоцентричним первнем української культури, що втілюється у модусі ліричного.

Ліричний модус – це прояв рис кордоцентризму, основу якого складають 3 аспекти: інтровертивність, персональність, емоційність.

Ліричний модус елементів музичної мови – це сукупність сталих ознак ліричного, що метафорично екстраполюються на засоби музичної виразовості: програмність, характер звучання (тембр), динаміку, темп, гармонію, тональні взаємозв'язки, фактуру, форму.

Лірична програмність. Василь Барвінський komponував цикл «Любов» протягом 1914–1915 років у Празі – під час навчання молодого творця у майстра композиції, педагога Вітєзслава Новака. У коментованому списку творів композитор зазначає, що твір був присвячений майбутній дружині композитора Наталії Пулюй, яка у той час перебувала у Львові окупованому військами царської Росії [1, 145–146]. Твір, як зазначає автор, монотематичний, й складається з трьох частин, які позначені лірико-поетичними назвами: «Самота. Туга любові», «Серенада», «Біль. Бій. Перемога любові». Емоційно-експресивна програмність вказує на зв'язок з емоційним началом, на який звертає увагу Наталія Кашкадамова: «Барвінського цікавлять переживання, почуття – внутрішнє життя. Його музика не картина, скоріше поезія... У ній є дія, рух, розвиток, зміни. Її „істота” – відтінки почуттів. Це лірика». Емоційна програма композиції зумовлює велику кількість характеристичних ремарок (91 ремарка на 414 тактів), які нюансують найтонші відтінки почуттів: від любовного смутку до пристрасного піднесення, від нерішучості та боязкості до жартиливої примхливості [5, 31–32].

Щодо особливостей **форми** циклу «Любов», то вона відповідає імпровізаційності та свободі розгортання ліричного твору. Проте, за об'ємом не відповідає області камерних жанрових структур. У цьому контексті варто зачепити притаманний творчості Василя Барвінського принцип варіаційності, що створюється засобами орнаменталізації основної теми-зерна. Коріння цієї традиції знаходимо у сентенціях Сергія

Кримського: «Рослинний (флористичний) орнамент не зводився до прикрашального засобу..., а був алегоричним виявом певного світобачення, притаманного українському менталітету. Образ рослини... символізував алегорії природи, Божої благодаті, життя душі на шляху воскресіння через смерть, символів переборення конечності, плинності. У творах Г. Кониського та Г. Сковороди рослина – не тільки флора. Її образ втілює ритми життя та смерті, животворної сили буття, яка згасаючи у квітці, знову пробуджується у зерні. І так вічно пульсує» [9, с. 105]. Проблема об'ємності форми вирішилося порадою Марії Тарасівни знайти цементуючу тему, що якраз постала тим «зерном» наскрізно об'єднуючи форму.

Варто зауважити, що сецесія та національний стиль виявляють спільність у тих точках образної та виразової сфери, що пов'язані з естетикою романтизму. Як зазначає Наталія Кашкадамова образній сфері творів стилю модерн притаманне багатство відтінків почувань, їх витонченість, мінливість, часом примхливість. Серед засобів виразності – детальність та виразність мелодійного інтонування, гнучкість темпоритму та агогічних нюансів [5, 32–33]. Також, стиль сецесії, декларуючи культ естетики й краси, передбачає «декоративне оздоблення» мелодичних тем, що здійснюється через варіативні модифікації багатоголосої лінійної фактури.

Натомість характерною ознакою власне української традиції є **мелодизм**. В історії українського музичного мистецтва жанр пісні, як вияв кордоцентричності української психіки, підкріплений багатомірною народнопісенною традицією (до прикладу жанр ліричної пісні з переважанням почуттєво-емоційного начала). Таким чином, думка Лілії Назар про «трансляцію «портрету пісні» на «портрет стилю» [12, 8] у творчості Барвінського відповідає, по-перше, пісенно-мелодичному оформленню композитором провідних тем циклу, а по-друге, образно-емоційному їх змісту. Такі «співані» лінії є важливими виразовими одиницями, які Марія Тарасівна радила віднаходити постійно, у кожній більшій, чи меншій побудові. Часто, гра супроводжувалась експресивними словесним супроводом професора: «Співай, співай!»

До характерних форм ліричного вислову належить **ліричний темп**. Щодо вибору темпу звернуло на себе увагу тяжіння до помірного руху, що є характерним для ліричного типу вислову. Дослідник ліричного Інна Татарінцева визначає ліричну область темпів як область повільно-помірних [13]. У цьому зв'язку стає зрозумілим доволі часто виправлення Марією Тарасівною загального руху тієї чи

іншої частини твору, зокрема, до злегка заповільнених, стриманих настрів у кантиленних частинах, та до неспішних ритмічно-напружених танцювальних ритмів у другій частині «Серенади».

У ставленні професора до авторського стилю відчитується трактування **питання індивідуального та загального** в українській культурі Сергієм Кримським: «Хоч перші кроки становлення українського менталітету були позначені впливом Візантії, проте в Україні головний принцип візантизму – панування загального над індивідуальним не прийняли. На авансцені історії України завжди були люди вільного ратного духу... [9, 113].

Прикметно, що проблема індивідуального торкалась не лише композиторського стилю загалом, а й різноманітності, постійного «оновлення» думки всередині твору, що застановляло на чутливому ставленні до кожного звуку і повну й безповоротну втрату одного і того ж «рецепту» виконання. Кожна нова музична думка, при її повторенні, наново вивірялась за принципами відповідності змісту та форми. Такі завдання супроводжували не лише відносно завершені побудови, що часто дорівнювали однорідному фактурному епізоду, а й окремі звуки, як своєрідно завершені смислові одиниці.

До прикладу, увага до звуковидобування окремих нот стосувалася, зокрема, початкових до-дізів підкреслених авторською лігою, яка вказує на їх продовжене й усвідомлено-виважене тривання, а також інформативний початок Третьої частини «Біль. Бій. Перемога любові», у якому найвища точка болю зосереджена у початковому сфорцандо. Як зауважує дослідник творчості Марії Крушельницької Тетяна Мілодан: «Завдяки такій уважності до кожного «слова» мелодії піаністка, виявляючи всі «гострі» моменти інтонаційного розвитку, вміє знайти у композиції багато непочутих досі інтонаційних та образних асоціацій і розкрити своєю інтерпретацією новий для слухачів зміст твору [11, с. 226].

Ліричний тембр. На думку Марії Тарасівни до музики Василя Барвінського не треба «виладовуватись». Індивідуальна краса музики композитора полягає у тому, щоб грати її «ніби музикуючи», балансувати «на межі», передаючи найтонші відтінки авторських почувань і думок. Як наслідок, слід уникати крайнощів динамічної палітри, зокрема надто голосних, різких звучань. Характерною рисою динаміки є не апеляція до зовнішніх сил (різка акцентність, вибухові та різкі форте, нарочитість інтонування), а ненав'язливий вираз внутрішніх почувань, вільний від примусу «зовнішньої» необхідності.

Ліричний модус гармонії. За словами Марії Тарасівни для дотримання «автентичного» стилю, важливо «почути» гармонічні переми, уяснити тональні взаємозв'язки, зокрема співвідношення модуляцій та пануючої тональності, які часто «промовляють» композиторський задум. Таким чином, гармонічне, зокрема тональне тло, стає важливим виразовим засобом, адже композитор доволі часто використовує «барвисті» тональності з багатьма знаками, а також співставляє тональності далеких ступенів споріднення. Цікаво, що задля посилення ефекту, окрім бажаної тембрової зміни, Марія Тарасівна радила знайти відповідний «часовий вираз», що засобами агогіки характеризує «винятковість» емоційної ситуації. Переважно така заувага торкалася закінчення змістової побудови підкресленого модуляцією. Таким чином, тон закінчення втрачав значення найтихішого тону побудови, натомість підкреслював тональну значимість переходу, зміну образної сфери.

Ліричний тип фактури. За Інною Татарінцевою ліричний тип фактури реалізується через тип полімелодичної музичної тканини, в якій взаємодоповнює, безконфліктне співіснування кількох мелодичних планів реалізується через: а) виділення однієї ведучої лінії на тлі доповнюючих мелодизованих голосів; б) втіленням «спілкування» кількох рівнозначних індивідуалізованих голосів в ансамблі солістів, і часто пов'язане з імітаційним чи імітаційно-контрастним принципами побудови багатоголосся [13]. Фактурний почерк В. Барвінського, втілює ліричний, полімелодичний тип, поглиблюючи його перманентною багатоплановістю фактурних шарів. Ця багатоплановість є відображенням багатоплановості людської душі, яка у ракурсі ліричного, на думку Івана Франка є безкінечною [14].

Робота над авторським текстом без сумніву апелює до інтелекту виконавця. У цьому контексті цікавим було трактування Марією Тарасівною джерела виникнення звуку – емоційного або інтелектуального. Апостеріорний аналіз цього дискусійного питання, кожного разу наштовхувався на один і той самий висновок: нема ніякого пртиставляння – натомість є взаємозалежний сплав. Цей сплав за Сергієм Кримським є типовим для вицвіту української культури в якій «було вироблено поняття духовного розуму, який не протистоїть почуттям та вірі, інтуїтивним переконанням, а включає їх» [9, 105].

До прикладу, початкова тема-зерно, що відповідає першій частині програмної назви – «Самота», за своєю зовнішньою (візуальною) структурою нагадує запитальний знак. Інтонаційно ж вказує на

емоцію самоти, безвиході: «чому?», «як так сталось?», «чи на довго?». Цей приклад взаємодоповнення аналітичної думки та емоційного досвіду виявляє важливість їх єдності у формуванні виконавській концепції.

Таким чином, онтологічним зразком мислення музиканта-інтерпретатора української фортепіанної музики, зокрема в інтерпретаційній версії Марії Крушельницької циклу «Любов», є поєднання раціонального та емоційного начала. Це приводить до джерел духовного розуму, Софійного, просвітленого, «радісного» сприйняття музичних інтонем, як запоруки проникнення до композиторського задуму через дотримання умов стилю сецесії, а також рис національного та індивідуального стилю. Отже:

1. Аналіз рис ліричного модусу як прояву національного стилю, водночас виявляє спільність із рисами стилю модерн на рівні:

а) емоційного начала, пов'язаного з програмністю та великою кількістю мовно-експресивних позначок;

б) деталізованого та виразного інтонування заснованого, з одного боку, на глибинній традиції пісенності українського народу, а з іншого сецесійного ідеалу випуклості «орнаменту» мелодичної лінії;

в) варіаційної форми, пов'язаної з культом краси стилю сецесії, що призводить до декоративності письма, а в українській культурі, символіки рослинного орнаменту, що передбачає оперування темою зерном – як образного втілення безперервного, вічного життя.

2. Елементи музичної мови ліричного типу, пов'язані з виявом рис кордоцентризму, назвемо:

а) мелодизм, заснований на пісенних традиціях українського музичного фольклору;

б) ліричний темп, який є необхідною часовою умовою для неспішного вокалізованого інтонування;

в) ліричний тембр, пов'язаний з характерною інтровертивністю національного та персонального характеру.

г) ліричний модус гармонії, що передбачає особливу увагу до гармонічних переходів, тональних взаємозв'язків для вияву винятковості та мінливості емоційної ситуації.

д) ліричний тип фактури, як вияв багатоплановості та різномірності життя «внутрішньої» людини.

Література

1. Барвінський В. Коментований список творів / В. Барвінський // 3 музично-письменницької спадщини: Дослідження, публіцистика, листи / Упоряд. В. Грабовський. – Дрогобич: Коло, 2004. – С. 136–175.
2. Воробкевич Т., Пронюк О. Прелюдії В. Барвінського у виконавстві та педагогічній практиці Марії Крушельницької // Виконавсько-педагогічні принципи В. Барвінського як складова частина Львівської піаністичної школи: матеріали науково-практ. конф. / ред.. Т. Воробкевич. – Львів, 2006. – С. 78–91.
3. Кашкадамова Н. Марія Крушельницька / Н. Кашкадамова. Фортепіанне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали. – Тернопіль: Астон, 2001. – С.189–194.
4. Кашкадамова Н. Про інтерпретацію фортепіанних творів В. Барвінського // Василь Барвінський і українська музична культура: Статті та матеріали / Н. Кашкадамова. – Тернопіль, 1998. – С. 25–30.
5. Кашкадамова Н. Риси сецесії у виконавському шарі фортеп'янного твору // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наук. праць. Вип.. 10 / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2010. – С. 29-33.
6. Кашкадамова Н. Талант служіння українській музиці // Чупашко І. Credo. Про життя і творчість Марії Крушельницької. До 75-річчя з дня народження / М. Крушельницька. – Львів: ТзОВ «ВФ Афіша», 2009. – С.109–113.
7. Кияновська Л. Стиль сецесії в українській музиці першої третини ХХ сторіччя // *Musica Galicijana*, Т. 3. – Жешув (Польща), 1999. – С. 225–237.
8. Козаренко О. Гуцульська музична сецесія: національний відгук на європейський виклик // Музична україністика: сучасний вимір. зб. статей на пошану доктора мистецтвознавства А. Терещенко / Ред.-упорядник М. Ржевська. – Київ – Івано-Франківськ, 2008. – Вип. 2. – С. 146–152.
9. Кримський С. Ранкові роздуми: Зб.ст / Сергій Кримський. – К.: Майстерня Білецьких, 2009. – 120 с.
10. Марія Крушельницька про фортепіанну педагогіку: Бесіду провела і записала у червні 2004 року Тетяна Мілодан // Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали / упор. і заг. ред. Т. Воробкевич, Н. Кашкадамова. – Львів: Сполом, 2004. – С. 35-43.
11. Мілодан Т. Про особливості фортепіанної педагогіки Марії Крушельницької // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні: Зб. наук. праць. – К.: Музична Україна, 2006. – Вип. I : Еволюційні процеси у музичному мистецтві від минулого до майбутнього (Київ – Донецьк). – С. 224-234.

12. Назар Л. Стильові виміри творчості Василя Барвінського. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво / Лілія Назар. – ЛДМА ім. М. Лисенка. – Львів, 2007. – 20 с.
13. Татарінцева І. О. Ліричне в концерті-симфонії 80–90-х років ХХ ст. – Рукопис. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03. – Музичне мистецтво. – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Міністерство культури та мистецтв України. – Київ, 2002. – 167 с.
14. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Твори: У 50-ти т. – К., 1981. – Т. 31. – С. 45–119.

Леся. Лемех. Фортепианный цикл «Любовь» Василия Барвинского в интерпретации Марии Крушельницкой (лирический модус элементов музыкальной речи). В статье представлены некоторые аспекты мастер-класса известной исполнительницы украинской музыки, пианистки, профессора, народной артистки Украины Марии Тарасовны Крушельницкой. Исследование осуществлено с позиции раскрытия черт национального первья через лирический модус элементов музыкального языка.

Ключевые слова: украинская фортепианная музыка, интерпретация, сессия, кордоцентризм, лирический модус элементов музыкального языка.

L. Lemekh. Maria Krushelnyska interpretation of piano cycle “Love” by V. Barvinskyi (Lyrical modus of music language elements). The issue of performance concept is the basis of the art of performer-interpreter. Inclusion in the pianist’s repertoire of the works of the Ukrainian composers along with the disclosure of peculiarities of the historical style stimulates the search for the national characteristic features and individual traits of the composer. This article analyzes the master-class of the well-known performer of Ukrainian music, peoples artist of Ukraine Maria Krushelnyska that took place on April 16, 2013 in M. V. Lysenko National Music Academy of Lviv with direct participation in it of the author of the present article.

The objective of this article is to expose the lyrical modus of the music language elements as the embodiment of the national source of the Ukrainian culture on the material of performance concept of M. Krushelnyska in V. Barvinskyi cycle “Love”.

The lyrical modus of the music language elements operates with the ever present manifestation of lyrical (introvert nature, personal, emotionality) that is metaphorically extrapolated into the means of music expressiveness: pro-

grammability, melody, tempo, timbre, harmony, tone relationships, dynamics, texture, form.

Based on the researches of the Ukrainian philosophers and historians of culture (H. Skovoroda, P. Yurkevych, D. Chyzhevskyy, S. Krymskyy), music critics (N. Kashkadamova, L. Kyanovska, O. Kozarenko, I. Tatarintseva), the method of lyrical modus as the manifestation of cordocentric traits of the Ukrainian culture reveals peculiarities of the national style that in combination with the historical and individual styles creates the author's intent, whose analysis makes the foundation of the performer-interpreter.

Key words: *Ukrainian piano music, interpretation, Modern Style, cordocentrism, lyrical modus of the music language elements.*
