

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ РСР

РЕСПУБЛІКАНСЬКИЙ МЕТОДИЧНИЙ КАБІНЕТ  
УЧБОВИХ ЗАКЛАДІВ МИСТЕЦТВ ТА КУЛЬТУРИ

---

ФОРТЕПІАННИЙ СЕКСТЕТ В. БАРВІНСЬКОГО  
В КЛАСІ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЮ

методичні рекомендації  
для студентів музичних вузів

Київ — 1991

Методичні рекомендації склала в. о. доцента кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської державної консерваторії Т. Г. ШУП'ЯНА.

Рецензенти: І. Б. БОРОВИК, доцент Київської консерваторії, Т. Л. МОРГУНОВА, в. о. доцента кафедри камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки Донецького музично-педагогічного інституту.

Відповідальний за випуск: В. І. ВОЛОХОНОВИЧ

Редактор: Р. П. ЗОРІВЧАК, доктор філологічних наук, професор.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ РСР  
РЕСПУБЛІКАНСЬКИЙ МЕТОДИЧНИЙ КАБІНЕТ УЧЕБНИХ ЗАКЛАДІВ  
МІСТЕЦТВ ТА КУЛЬТУРИ

---

СОПРЯЖЕННИЙ СЕНТЕТ В. БАВРИНСЬКОГО  
В КЛАСІ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЮ

Методичні рекомендації  
для студентів музичних вузів

Київ - 1991

Методичні рекомендації склали в.о. доцента кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської державної консерваторії Т. Г. ШУП'ЯНА.

Рецензенти: І. Б. БОРОВИК, доцент  
Київської консерваторії

Т. І. МОРТУНОВА, в.о. доцента  
кафедри камерного ансамблю та  
концертмейстерської підготовки  
Донецького музично-педагогічного  
інституту

Відповідальний за випуск: В. І. БОЛОЖОНОВИЧ

Редактор Р. Д. ЗОРІВЧАК,  
доктор філологічних наук, професор.

У творчому доробку видатного українського композитора ХХ сторіччя Василя Олександровича Барвінського камерно-інструментальні твори займають одне з чільних місць. Приділяючи велику увагу ансамблевій музиці, творчо та плідно працюючи в цьому жанрі, композитор намагався розвивати ту ділянку української музики, яка була найменш розвинутою в його часи<sup>16</sup>. І твори В. Барвінського стали першими виссохудожніми зразками камерно-інструментального жанру в українській музиці.

Сам жанр камерного музикування, на нашу думку, відповідає, з одного боку, людським якостям композитора: м'якості, скромності, самозаглибленню, а з другого – його творчим засадам: ліричності, піснотності, відсутності відвертої патетики, свосередній гармонії, витонченій фактурі.

До камерно-інструментальних творів композитора належать два фортепіанні тріо /a-moll та es-moll/, два струнні квартети /B-dur і g-moll/, соната для віолончелі та фортепіано f-moll, варіації для віолончелі та фортепіано, незавершена соната для скрипки та фортепіано, фортепіанний квінтет g-moll та фортепіанний секстет c-moll. На жаль нотний матеріал тріо Es-dur струнного квартету B-dur та нотатки скрипкової сонати втрачено /принаймні, на сьогоднішній день/.

Щоб збагатити педагогічний репертуар, В. О. Барвінський написав струнний квартет g-moll, фортепіанний квінтет g-moll,

<sup>16</sup> Перші спроби української камерно-ансамблевої музики зустрічаються в творчості класика української музики М. Лисенка та менш його відомих сучасників українських композиторів ХІХ ст. М. Калачельського та І. Раїнського. Загальною рисою цих творів стала розробка українського народного мелосу, що сприяло дохідливості та простоті цих опусів, популярності серед слухачів. Проте справжньої художньої вартості та професійної майстерності вони не відзначались.

а також низку п'єс для скрипки і віолончелі з фортепіано та дитячі збірки фортепіанних п'єс.

Перш, ніж перейти до методичного аналізу вибраного твору, спробуємо зробити декілька загальних спостережень.

Відмітимо деякі спільні риси, характерні для камерно-інструментальних творів В. Барвінського, не ставлячи перед собою завдання детального стилістичного аналізу цілої ансамблевої творчості композитора.

Найперше хотілося б відзначити народний характер музичної мови. Всі її засоби – мелодія, гармонія, ритм – випливають з народних джерел. Мелодика української пісні стала основою творчості композитора.

Улюблена форма камерних циклів В. Барвінського – варіаційна. Музичний матеріал у творах розвивається шляхом варіантного розгортання та жанрової контрастності, що теж походить від фольклору. У формі варіацій написаний Секстет для фортепіано та струнного квінтету, перша частина струнного Квартету соль мінор, Варіації для віолончелі та фортепіано. І навіть тоді, коли композитор використовує сонатну форму, де музичний матеріал розгортається згідно із закономірностями сонатного алегро, він органічно поєднує її з принципом варіаційності /І частина Трио a-moll, перша частина фортепіанного квінтету d-moll, перша частина віолончельної сонати fiv-moll /.

Мелодична основа в камерних творах виражає, проходячи через смислові перетворення, жанрові контрасти в одних випадках та драматичні конфлікти в інших. Розв'язання ж усіх тих змін ми знаходимо у фіналах або заключних частинах усіх ансамблевих циклів, як правило, танцювальних. Їхня життєрадісність, бадьорість, енергійність витікають з народного джерела – життєвого оптимізму народу.

Фортепіанний стиль у Барвінського – прекрасного піаніста – дає іноді відчуття переваги фортепіано над іншими інструментами. Але він завжди відповідає його творчим завданням. Вміле використання тембрів смичкових інструментів надає особ-

ливої барвистості його музиці.

Фортепіанний Секстет c-moll належить до найвизначніших досягнень В. Барвінського в камерно-інструментальній творчості. Композитор назвав його "Варіації на власну тему для двох скрипок, альту, віолончелі і фортепіано" і присвятив М.Е. Лисенку<sup>2</sup>.

Твір був написаний в 1914-1915 рр. у Празі і отримав високу оцінку видатного чеського композитора В. Новака, який пророкував йому великий успіх. І дійсно, Секстет відразу захопив музикантів та слухачів і став часто виконуватись в концертних залах. Існував він у рукописному виді /на той час був ненадрукований/<sup>3</sup>. В 1940 р. нотний матеріал було втрачено. Повернувшись із мовдовських таборів в 1958 р., В. Барвінський взявся за відтворення з пам'яті Секстету, що йому успішно вдалося зробити. Проте повністю закінчити цю працю композитор не встиг. Після смерті В. Барвінського завершив її С. П. Лядкевич, дописавши останні 30 тактів твору.

Секстет побудований у формі варіацій на власну тему композитора. Тема твору змінюється жанрово 6 раз. Сам композитор відзначав, що варіації, фактично, п'ять, а остання частина "Коломийка" – це розгорнений фінал у формі рондо-сонати. Деякі варіації мають заголовки: друга варіація – "Скерцо", третя – "Ліричні", назва п'ятої варіації – "Думка", шостої – "Коломийка".

Деякі назви варіацій пов'язані з українською народною тематикою. Ліричні – виконавці на українському народному інструменті лірі, думка – українська народна пісня, коломийка – гуцульський народний танок. Проте справа не тільки в назвах. Цілий твір відзначається народними рисами. На нашу думку, індивідуальності В. Барвінського, його відчуженому світу від-

<sup>2</sup> Далі в тексті ми для скорочення будемо давати назву "Секстет".

<sup>3</sup> Вперше Секстет був надрукований в 1971 р. у видавництві "Музична Україна" у Києві.

повідали ліричність і багатство тематизму української народної пісні, різноманітність її ритміки та гармонії.

Же сама музична форма, яку обрав композитор для цього твору, тісно зв'язана з особливостями української пісні, матеріал якої в основному розвивається варіаційно. За принципом варіаційності розвивається і кожна варіація, окрім фіналу.

Власна тема Барвінського, покладена в основу Секстету, мелодійністю та наспівністю нагадує народну пісню і за своєю музичною мовою близька до народної пісні центральних та східних регіонів України.

Так, перші ж такти Секстету виявляють інтонаційну близькість до пісні "Видно шляхи Полтавськії", використаної М.В.Лисенком в опері "Наталка Полтавка" із записів народних пісень А. Єдлички, що репрезентують міський фольклор.



У власній темі В. Барвінського відчувається наявність плагальних гармоній, натурального мінору із натуральною доміантою /2-й такт/ з типовим переходом у паралельний мажор /с-moll-вс-dur/, в голосоведенні - послідовностей із паралельних тризвучтів, властивих фактурі східно-українського обласного гуртового співу.

Секстет починається з проведення теми в партії фортепіано в акордовому викладі. Характер теми наспівний, мрійливий. Піаністу необхідно добитися легатного проведення початкового наспіву, зробити непомітними переходи між тактами. Рекоменду-

\* Єдличка А. Собрание 100 малоросийских песен. - Ч. I. - СПб: М. Бернард, 1861. - С. 55, № 34.

\*\* Барвінський В. Камерні ансамблі. - Партитура. - К., 1971. - С. 154.

ємо широкі акорди та прохідні ноти в лівій руці в тактах 1, 3, 4, 7 виконувати з невеликою відтязкою, що додасть мелодії у верхньому голосі свободнішого фразування. В акордовій гармонічній вертикалі слід виділяти крайні голоси /нижній - басовий, верхній - мелодичний/. Авторська ремарка *Andante /quasi larghetto/* диктує неспішний рух.

Безупинно переходячи до струнного квінтету, мелодія теми набуває експресивнішого характеру завдяки самій природі смичкових інструментів. Інструментальний виклад стає насиченішим. З'являються підголоски, кожний голос індивідуалізується. Мелодична лінія стає єдиною кантиленою. Перед виконавцями стоїть завдання об'єднати мелодію в одну плинну фразу при ідеальному штриху легато кожного інструменту. Агогічні та динамічні відхилення /*poco agitato, poco rall., sostenuto, poco cresc., dim.*/ повинні виконуватись цілим ансамблем, що вимагає великої репетиційної роботи.

В цифрі 3\* в партіях альту і віолончелі перший раз з'являється тематичне зерно - шістнадцяткова тріоль, яка зустрічається протягом цілого твору. Вона проходить і в мелодії, і в підголосках, змінюючи характер музичного матеріалу і виступаючи або як мелодійна фігурація, або як орнаментальна прикраса. У швидких варіаціях ця тріоль буде додавати темам енергійності та пружності.

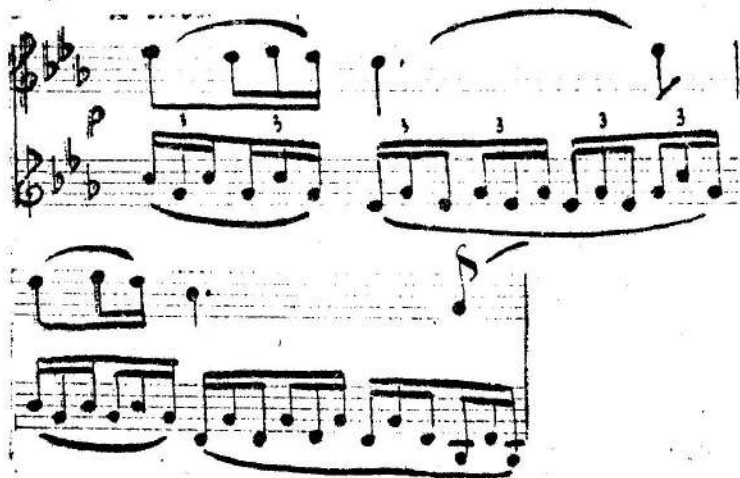
З того зерна починається перша варіація, як органічне продовження теми в тому ж самому темпі і алтасса.

Бокальна природа мелодії зумовила своєрідну фактуру цієї варіації. Тут поєднуються гомофонно-гармонічний і поліфонічний виклади. Початок першої варіації, поданий у гомофонно-гармонічній фактурі, звучить як міський романс із супроводом. Мелодію першої скрипки підтримує одночасне звучання її варіанту у верхньому голосі партії фортепіано.

Супровід теми першої варіації є різноманітний

\* Аналіз твору поданий на основі видання: В. Барвінський. Камерні ансамблі. - К.: Музична Україна, 1971.

- вісімки у контрабаса, секстолі у другої скрипки і віолончелі, квартолі в альту, синкопований ритм в середньому і нижньому голосах фортепіано. Він не повинен заважати кантілені першої скрипки та її видозміні в партії фортепіано, а рухатись легко і гнучко. Другій скрипці доречно об'єднувати секстолі в лігні, які будуть відповідати штрихам теми першої скрипки.



У процесі розробки інструментальний виклад поліфонізується. З'являються імітації, доповнюючі голоси і найбільше - варіантна підголосковість. Переходячи від першої скрипки і фортепіано до інших інструментів, збагачуючись новими голосами, мелодія стає більш романтичною і піднесеною. Ця піднесеність нерідко трактується струнниками як схвильованість і зумовлює прискорення темпу в цьому розділі /2-й т. до ц. 7 - 2-й т. до ц. 9/. Рекомендуємо ансамблістам звернути увагу на авторську вказівку "cantabile". Струнникам слід проспівувати кожен ноту, передусім шістнадцяткову тріоль своєї фрази. Тоді акомпанемент, проведений в лівій руці фортепіано, не буде метушливим, а звучатиме якісно та виразно.

Після невеликого розширення в 3-му т. до ц. 9 музика заспокоїється і знову звучить м'яко і задушевно. Підголоски

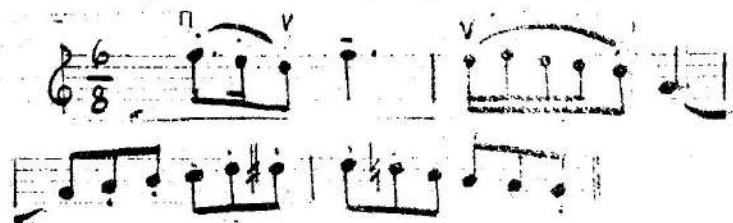
переводять мелодію від одного інструменту до другого, створюючи єдину кантілену лінію до кінця. Ця безперервна мелодія вимагає майстерності ансамблістів. Кожен інструмент повинен вступати дуже м'яко, без акцентування і доводити свою мелодію до вступу наступного без додаткових сповільнень та звукових провалів. В динаміці ця лінія проводиться на єдиному відношенні цілого ансамблю.

Контрастом до попередньої звучить II-а варіація циклу - Скерцо. Змінюється жанр. Це вже танок, жвавий і радісний. В основі варіації лежать принципи зіставлення та змагання сольного інструменту і невеликого оркестру. Тема проходить поперемінно то в партіях смичкових інструментів, то в партії фортепіано. Мінюється характер основної мелодії, часто змінюється тональність та лади.

Нестійкість настрою, тональності, ладу надають цій жартівливій музичній нівелюванню нюанс непевності, швидкоминучості. Починається варіація з трелі першої скрипки на forte, яка досить несподівано "вривається" в заспокійливу тишину останнього акорду попередньої варіації. Підготовлюється особливий настрій для появи танцювальної музики. Трель необхідно взяти з акцентом і на ферматі, що дасть можливість другій скрипці підготуватись до вступу.

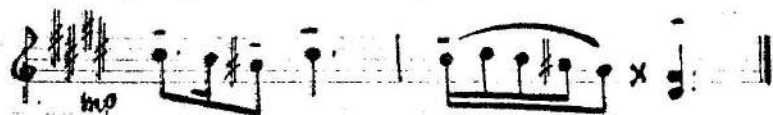
Чотиритактова тема, яку проводить друга скрипка, прикрашена мелодичними пасажками, з гострою синкопованою ритмікою, має характер легкий та жаргівливий. Гострий, добре артикульований штрих допоможе виловити ритмічний рисунок мелодії.

Коротка шістнадцяткова нота в синкопі повинна братись чітко, а друга доля такту (ути ритміки) виражена.



Ідентичність штриха тут обов'язкова і для теми-відповіді в партіях альту і віолончелі.

Зі вступом фортепіано мелодія змінює свій характер. За авторською ремаркою вона повинна звучати наспівно і м'яко. Піаністу рекомендуємо виконати цю тему дещо відмінним штрихом, ніж у струнників на початку частини.



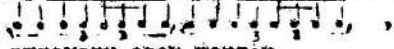
Невеликий чотиритактовий епізод /ц. 17/, в якому нема синкопованої ритміки, на короткий час вносить спокій в живий пульсуючий музичний матеріал.

Коротка реприза починається яскравим проведенням теми в партії фортепіано. Оскільки тема має початковий характер, живий та легкий, її слід виконати штрихом, ідентичним штрику струнних на початку варіації. При різкій зміні динаміки в т. 3 ц. 16 виконавцям необхідно зробити цезуру для наступного сприйняття нюансу "р". Дальший хроматичний секвенційний підйом буде проходити паралельно з динамічним підсиленням.

Останню фермату потрібно точно взяти цілим ансамблем, добиваючись ясного динамічного "відходу" на акорді, який разом із попереднім фа-мінорним пасажем першої скрипки та його акустичним продовженням тремоло у струнних при загальному *diminuendo* створить враження мелодії, яка відлітає.

Емоційний центр Секстету становить третя варіація "Лірники". Ця кульмінація незвична - лірична та притиснена /смічкові інструменти грають *col sordini* /.

Не вдаючись до етнографізму, В. Барвінський створив яскраву картину неповторної щодо краси, свободної за своїм висловленням гри гуцульського лірника. Для надання імпровізаційного характеру композитор широко використав у цій варіації свободну орнаментику, так характерну для народного музикування - мелодичні фігурації, оспівування основних звуків гамоподібними пасажами, репетиції у фортепіано, меліами.

Широка, кантиленна, свободна тема починається в альту. Дещо матовий тембр цього інструменту *col sordini* створює враження наспіву, який з'являється здалоку. Радимо альтисту не зловживати вібрацією, тоді тема прозвучить задумливо і спокійно. Мелодія проводиться на фоні квінтового бурдону віолончелі. Допоміжний мелодійний голос /півтонові ходи половинними нотами/, який на початку варіації проходить у другій скрипці, а далі в процесі розгортання теми буде переходити до інших інструментів, диктує основний рух "на два" в чотиритактовому розмірі. Проте механічно рівно цю лінію провести важко. Слід уважно прислухатись до солістів при їхньому виконанні третього такту теми , даючи можливість їм свободніше виконати свою партію.

Переходячи від альту до фортепіано, тема не відразу змінює свій характер, звучить наспівно і задумливо. Невелике зрушення темпу в цифрі 28 змінить її характер. Він стає рецитативнішим, в кульмінації досягаючи яскравої декламації. Після динамічного піднесення при переході від 1-у 4 до 1-у 5 ц. 28 необхідно показати різку зміну динаміки, для чого рекомендуємо ансамблістам зробити цезуру для наступного нюансу "р".

В кінцевому розділі варіації тема знову повертається до струнних і починається діалогом альту з першою скрипкою. Музика набуває більшої експресії, чому сприяє наповнений співучий звук та активна вібрація струнних інструментів. Починаючи з цифри 34, тема, забарвлюючись кантиленними підголосками, розходиться між різними голосами на загальному нюансі *diminuendo*. Перетворившись у суцільну мелодичну лінію, вона поступово затихає. Можна запропонувати альтисту останній такт варіації взяти після незначної цезури на затриманому акорді інших голосів, дуже тихо, але чітко, як далеке віддуння. Музика не закінчилась, а просто віддалилась.

Як повна протилежність "Лірикам" звучить четверта варіація. Це знову танок, стриманий, але життєрадісний та енергійний. За формою він складається з трьох частин. Крайні розділи, що написані в дводольному метрі і в одній тональності

Сі-бемоль мажор, мають характер бадьорий, активний, а середня частина в чотиридольному метрі – співуча широка мелодія. Головна тема танку викладається двома скрипками в октавній фактурі. Щоби підкреслити характерну гордовиту стриманість пластики в "чоловічій" партії танку, скрипалі повинні використати чіткий рішучий штрих маркато з підкресленим акцентуванням кожної долі такту. Фа-мінорний пасаж в октавному викладі, який переводить тему від скрипок до фортепіано, повинен прозвучати чисто з непомітними вступами кожного з інструментів.

Музичний матеріал середньої частини має характер пісенний і своєю м'якістю та ліризмом асоціюється з жіночою пластикою танцю. Штрих легато тут є бажаним і в проведенні теми, і в моментах супроводу.

Заключий розділ варіації починається проведенням теми танцю у фортепіано. Повертається початковий характер. В партії фортепіано у виданні "Камерні ансамблі" В. Барвінського поставлені ліги, які не відповідають авторській ремарці, вказаній на початку варіації, *deciso* – рішучо. Радимо pianistovi використати штрихи скрипалів – маркато з підкресленим акцентуванням сильної долі.

В альтеруючому пасажі першої скрипки рекомендуємо застосувати наступну аппікатуру:



Останній акорд на ферматі викликає деякі ансамблеві проблеми. Необхідно добитися його точної атаки і знімання. Бажано зробити на цьому акорді динамічний відхід. Це дасть можливість віолончелі органічно перевести останній такт варіації

в початок наступної – "Думки".

Тема п'ятої варіації повторює мелодичну лінію теми твору, але виклад її ускладнюється багаточисленними контрапунктичними перештетами. Перше проведення теми композитор доручує віолончелі, чий глибокий м'який тембр відповідає характеру музики – спокійній сумній розповіді<sup>18</sup>. Авторська вказівка "lento" підказує повільний рух, але бажано, щоби він не привів до статичності. Струнники при проведенні мелодичного голоosu можуть розділити поставлені в нотах ліги для більшої виразності музичних фраз, проте ідентичність цих штрихів повинна стати для всіх смичкових інструментів обов'язковою.

Чотиритактну зв'язку /4 такти до ц. 59/, яку починає фортепіано, потім друга скрипка, а далі – віолончель, рекомендуємо виконати як єдину лінію, на крещендо і з незначним прискоренням, яке переведе тему в серединний епізод під *animato*. Невелику середню частину написано в дусі танцю в характерними ритмічними зворотами, синкопав всередині дводольного такту, перемінність метру /3/4 на 4/4/.

На початку цього епізоду бажано в партії фортепіано використати штрихи, поставлені в партіях струнних при їх проведенні цієї теми /2 т-и до ц. 61/.



Легке граціозне стаккато останньої вісімки в тактах 1 та 4 додасть темі картівливості. Репліки-відповіді струнних вимагають точного знімання акордів. При проведенні теми смичко-

<sup>18</sup> Варіація присвячена пам'яті матері композитора.

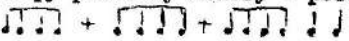


вими інструментами репліки фортепіано можна рекомендувати виконати штрихами 

При поверненні основної теми завдяки виспіваності лінії кожного голосу та арпеджованому акомпанементу звучання ансамблю стає повнішим та більш насиченим. В третьому такті ц. 64 при невеликому зрушенні темпу музика стає романтично схвилюваною.

Кода цієї варіації в Соль мажорі звучить як світлий спомин. Тема в триголосному викладі у двох скрипок і альтя на фоні квінти басової групи та заспокоїливого акомпанементу фортепіано звучить прозоро і м'яко. Солістам рекомендуємо пращувати над інтонаційною та звуковою чистотою цього епізоду.

Шоста, заключна частина циклу – фінал у стилі коломийки має характерний вступ. Перші такти – це імітація настроювання струнних інструментів. Композитор досягає такого ефекту шляхом накладання двох квінт і тритону / соль – ре, ре – ля, ля – ре дієз/, який розв'язується в третю квінту ля – мі. Далі скрипки в два голоси починають мелодію, перервану паузами, нестійку щодо тональності, яка ясно визначиться з появою самого танцю при вступі фортепіано.

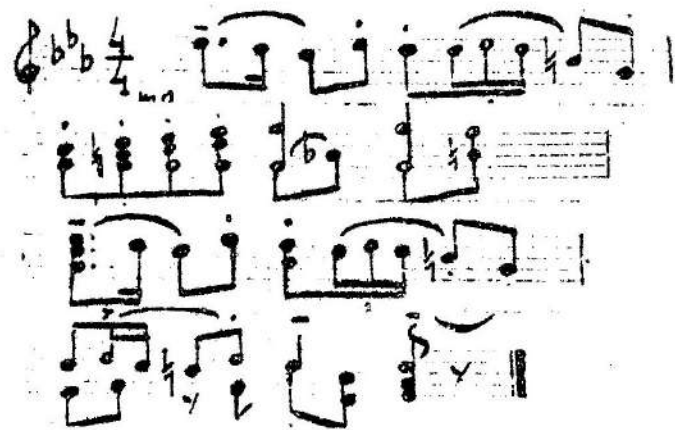
Тема коломийки не фольклорна, але має властиву цьому жанру ритмічну основу – розспівану або роздріблену  $4+4+6 =$   /. Тут ми знаходимо і елементи пунктуального ритму, характерні для інструментального варіанту коломийкової ритміки.

Жанрова основа "коломийки" – гуцульський масовий танок. Продовжуючи лінію класиків та романтиків, композитор впроваджує в професійну музику народний танець, але вперше саме в його творчості цим танком став гуцульський танець "Коломийка"<sup>26</sup>.

Ансамблістам вежливо з перших тактів включитися в піднесений емоційний тонус музики і всіляко підтримувати його. Чітка артикуляція, виявлення ритмічного малюнка мелодії підкреслять регулярно-акцентну ритміку танцю. Піаністу радимо викона-

<sup>26</sup> Цей тип творів набуває дальшого розвитку в творчості М. Колесси та М. Скорика, представників Львівської композиторської школи.

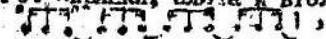
ти свою тему штрихами:

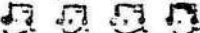


Перша вісімка з крапковим штрихом тенуто прозвучить коректно і м'яко. Таке фразування теми слід повторити і першій скрипці та в останньому такті своєї теми /3 такти до ц. 69/ зробити акцент на другу вісімку, так, як це вказано в партії фортепіано в 4 такті ц. 68.

Квадратна структура фрази допомагає розподіляти наростання драматичної хвилі.

Побічну тему фіналу визначено автором як співучу кантілену. Можна рекомендувати ансамблістам відділити побічну тему від головної теми коломийки невеликою паузою. Це зупинить інерційний рух попереднього матеріалу і сконцентрує увагу виконавців на наступному епізоді. Чакло "у" і вказівку "cantabile" ми радимо перенести в однотактну зв'язку в партії фортепіано, що підкреслює появу наспівної побічної теми в партії віолончелі. Випонавська практика показує, що побічний матеріал краще звучить у дещо спокійнішому темпі - meno mosso.

При вступі першої скрипки з побічною темою в акомпанементі струнних виникають проблеми з синкопованим ритміком. Можна порадити в партіях другої скрипки, альтя і віолончелі застосувати наступні штрихи 

а в партії контрабаса - 

Весь супровід повинен звучати легко, обов'язково в нотах "ppp" у кожному інструменті, щоб тема першої скрипки не загубилася при такому звуковому насиченні.

У невеликому епізоді /6-й такт ц. 72 - 2-а такти до ц. 74/, коли тема колемийки провсидиться в дводольному метрі, вступ кожного інструменту слід показати акцентом.

З 6-го такту ц. 75 - повернення народного танку, сповненого темпераменту. В міру розвитку музичного образу до завершення циклу ритмічна пульсація стає збудженою. Наростає загальне захоплення музиком. І тут слід застерегти ансамблістів від занадто швидкого темпу, який може привести до метушливості та неупорядкованості ритміки. Секвенційний підйом мелодії взаємодіє з динамічним наростанням.

Скромно звернемо увагу на останні 30 тактів частини, які, як згадувалося вище, дописував С. П. Лядкевич.

Фортепіанна фактура тут просто переважана. При яскравому та свободному виконанні віртуозних октав піаністу необхідно надзвичайно чуйно прислухатися до загального звучання ансамблю. Фортепіанні октави дублюють мелодію першої скрипки, отже дуже важливо не порушити звукового балансу, не прикрити струнний квінтет.

Поставлена на першу половину третього такту від кінця фемата суперечить заключному розвитку музичного матеріалу Колемийки і здається неприродною після попереднього стрімкого руху, скерованого до своєї останньої кульмінаційної точки. Рекомендуємо зняти фемату на першій долі такту, а виконати повільну ноту з першою вісімкою третьої чверті в темпі.



Фінал закінчується життєствердною, оптимістичною.

Задумуючись над планом інтерпретації Секстету, особливо увагу виконавці повинні звернути на форму твору. Музична форма "варіації" завжди складна. Виявити в процесі виконання характерність і неповторність кожної варіації і при тому об'єднати їх в єдине ціле, а весь цикл показати в розвитку, виявити кульмінацію і довести до логічного завершення - такі завдання стоять перед ансамблістами.

І тут важливим моментом у їхній спільній роботі є виявлення особливостей драматургії циклу. Розуміння того, як співвідносяться між собою варіації, де знаходяться "драматургічні вузли", кульмінаційні точки, допоможе виконавцям досягти більшої яскравості та виразності, подати цикл як ціле, а не суму окремих п'єс. Основну кульмінацію - третю варіацію "Лірники" рекомендуємо відділити від попередньої і наступної варіації паузами, рівними одному такту цієї частини з темпі.

Важливе значення для цілості циклу має зв'язок між його частинами. Увага ансамблістів тут повинна бути спрямована на останній такт кожної варіації. Необхідно виконувати його до кінця. Якщо перед ним поставлене *diminuendo*, його слід дослухати і на останній пауз, наділяючи її змістовністю.

Велику увагу виконавцям слід приділити вишукано різноманітним барвистим інструментальним тембрам. Специфічні імітації будуть сприяти досягненню точного звукового образу. Гарний наповнений звук струнних інструментів та м'яке тупе фортепіано будуть відповідати наспівній вокальній природі мелодики В. О. Барвінського. Вдало знайдений методичний звук у альт-соп *scatolo* зімітує тембром неповторність народного інструменту ліри.

Під час спільних репетицій виконавцям необхідно добиватись свободного фразування, невимушеності агонічних та динамічних відхилень. Можна нагадати, що музика повинна будуватись спільними зусиллями всіх учасників ансамблю. Кожен виконавець повинен внести свою частку у створення єдиного гармонійного цілого.

В кінцевому результаті подолання ансамблевих проблем дозволить виконавцям знайти шлях до максимально яскравого розкриття художньої ідеї твору.

Емоційна виразність, образне багатство, наспівна мелодика Секстету В. Барвінського говорять про його значну художню цінність. Наш виконавський та педагогічний досвід дозволяє зробити висновок, що твір може і повинен зайняти достойне місце в концертному репертуарі ансамблевих колективів та в педагогічній практиці вищих та середніх музичних закладів.

Метою даної роботи є прагнення узагальнити досвід виконання фортепіанного Секстету В. Барвінського і виразити його в методичних порадах.

#### РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

- I. Барвінський В. Камерні ансамблі: Для струнних інструментів та ф-но. - Партитура. - К.: Муз. Україна, 1977. - С. 154-218.
2. Вайль В. Проблеми стилів української музики // Сов. музика. - 1940. - № 7. - С. 16-20.
3. Едличка А. Собрание 100 малороссийских песен, ч. I. - СПб: М. Бернард, 1861. - С. 56.
4. Витвицький В. Музична еволюція /огорода/. - Мюнхен: Сучасність, 1969. - С. 61.
5. Зіньків І. Камерно-інструментальна музика // Історія української музики /АН УРСР. Ін-т муз.-вєд. фолькл. та етногр. ім. М.П. Рильського; Редкол.: М.М. Гурдійчук /голова/ та ін. - К.: Наук. думка, 1969. - Т.2. - С. 284-306.
6. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика. - К.: Наук. думка, 1980. - С. 29-33.
7. Ладкевич С. Передача // В. Барвінський. Камерні ансамблі: Для струн. інструм. та ф-но. Парт. - К.: Муз. Україна, 1971. - С. 4-5.
8. Павлович С. Василь Барвінський. - К.: Муз. Україна, 1990. - 88 с.
9. Павлович С. Василь Олександрович Барвінський // Укр. музикознавство. - К., 1968. - Вип. 3. - С. 132-141.
10. Тихонок В. Василь Барвінський - композитор і піаніст в оцінці Львівської преси 20-30-х років: Учб. - метод. розробка. - Львів: ЛАС. роз'яснювальних апаратів Львів. держ. кон'серваторії, 1969. - 19 с.
- II. Щепанська М. В. О. Барвінський // Рад. музика - 1940. - № 2. - С. 16-36.

## З М І С Т

I. Вступ .....	стр. 3
II. Основна частина.	
Методичний аналіз варіації .....	" 5
III. Заключна частина.	
Деякі проблеми інтерпретації .....	" 17