

УДК 786.2.087.4

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-9>

Наталія ГОРЕЦЬКА

кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри спеціального фортепіано, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, площа Конституції, 11, м. Харків, Україна, 61000

ORCID: 0000-003-3320-8628

Тетяна КРИВИЦЬКА

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025

ORCID: 0000-0002-0496-4590

Наталія ЦЕЙКО

старший викладач кафедри музичного мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025

ORCID: 0000-0001-8322-9465

Бібліографічний опис статті: Горецька, Н., Кривицька, Т., Цейко Н. (2025). Фортепіанні прелюдії Василя Барвінського у виконанні Марії Крушельницької. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 57–67, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-9>

ФОРТЕПІАННІ ПРЕЛЮДІЇ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО У ВИКОНАННІ МАРІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ

М. Крушельницька – видатна українська піаністка і педагогиня, учениця Г. Нейгауза. В репертуарі піаністки особливе місце належить творам українських композиторів і серед них – В. Барвінського. Зокрема, особливу історичну та художню цінність для української культури складають її виконання двох циклів фортепіанних мініатюр В. Барвінського, записані у 1960-х роках на Київському та Львівському радіо, які є яскравим прикладом самобутньої піаністичної манери М. Крушельницької, а також її невтомної діяльності з пропагування української музики впродовж усього життя.

Мета статті – виявити, простежити та узагальнити особливості виконання фортепіанних прелюдій В. Барвінського М. Крушельницькою.

Методологія. У роботі використано методи інтонаційного, композиційного, інтерпретаційного аналізу, спостереження, порівняння, узагальнення.

Наукова новизна дослідження визначається його абсолютно новітньою, хоча й водночас дуже актуальною проблематикою (дослідження вказаної проблеми у зазначеному аспекті ніколи не проводилося, хоча велике значення для фортепіанного виконавства).

Висновки. У виконанні циклу прелюдій В. Барвінського геніально співпали якість їхніх художніх текстів, у яких чудово втілено пізньоромантичні ознаки з елементами модерного музичного мислення, із особливостями романтичного піанізму М. Крушельницької як учениці школи Г. Нейгауза. Проаналізовані записи виявляють такі риси виконавської манери М. Крушельницької як універсальність піаністичного апарату, віртуозна виконавська техніка, логіка вокального фразування, агогічні ритмо-темпові відхилення, хвилюподібна динаміка, деталізована артикуляція, композиційна багатоплановість, виконавська імпровізація, виняткова культура звуку, міцне, опорне звукоутворення, рідкісне відчуття міри, розуміння слухачьких очікувань, природжена музичальність, інтуїція. Здійснений детальний опис виконання прелюдій В. Барвінського М. Крушельницькою стане надійним науково-методичним керівництвом для молодих піаністів, які прагнуть досягнути секретів високого виконавського стилю.

Ключові слова: М. Крушельницька, піанізм, В. Барвінський, прелюдії, агогіка, артикуляція, стиль.

Nataliia GORETSKA

PhD in Pedagogics, Professor, Head of Special Piano Department, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts Constitution Square, 11, Kharkiv, Kharkiv Region, Ukraine, 61000

ORCID: 0000-003-3320-8628

Tetyana KRYVYTSKA

PhD in Art, Associate Professor at Musical Art Department, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0002-0496-4590

Nataliya TSEIKO

Senior Lecturer, Department of Music Art, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0001-8322-9465

To cite this article: Goretska, N., Kryvytska, T., Tseiko, N. (2025). Fortepianni prelyudiyi Vasylya Barvins'koho u vykonanni Mariyi Krushel'nyts'koyi [Vasyl Barvinsky's Piano Preludes Performed by Maria Krushelnytska]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 57–67, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-9>

**VASYL BARVINSKY'S PIANO PRELUDES PERFORMED
BY MARIA KRUSHELNYTSKA**

M. Krushelnytska is an outstanding Ukrainian pianist and pedagogue, a student of H. Neihauz. The works of Ukrainian composers, among them V. Barvinsky, have a special place her repertoire. Pianist performed two cycles of piano miniatures by V. Barvinsky, which were recorded in the 1960s on Kyiv and Lviv radios. Those records have a special historical and artistic value for Ukrainian culture. They are a vivid example of M. Krushelnytska's original pianistic manner, as well as her tireless work with promotion of Ukrainian music.

The main objective of the study is to research the performance style by M. Krushelnytska (on example V. Barvinsky's piano preludes).

Methodology. Methods of intonation analysis, composition and interpretive analysis, methods of observation, comparison and generalization was used in this paper.

Scientific novelty of the study is determined by its completely new, although at the same time, very relevant problem (the research of the specified problem has never been carried out, although it has the great importance for piano performance).

Conclusions. Two things got together in performance V. Barvinsky's preludes by M. Krushelnytska geniusly. On the one side, this is the quality of artistic texts with perfectly embodied in their late-romantic features and elements of modern musical thinking. On the other side, this is romantic pianism of M. Krushelnytska as a student of the H. Neihauz school. The analyzed recordings reveal such features of M. Krushelnytska's performance style as the versatility of the piano apparatus, virtuoso performance technique, logic of vocal phrasing, agogic rhythm-tempo deviations, wave-like dynamics, detailed articulation, compositional versatility, performance improvisation, exceptional sound culture, strong, supportive sound creation, a rare sense of proportion, understanding of listeners expectations, natural musicality, intuition. The detailed description of the performance of V. Barvinsky's preludes by M. Krushelnytska will become a reliable scientific and methodical guide for young pianists who seek to understand the secrets of a high performing style.

Key words: M. Krushelnytska, pianism, V. Barvinsky, preludes, agogics, articulation, style.

Актуальність проблеми. Марія Крушельницька (1934 р.н.) – видатна українська піаністка і педагогиня, народна артистка України. Вона навчалася в класі Г. Нейгауза, після закінчення навчання працює у Львові, багато концертує в Україні та за кордоном. В її репертуарі – твори західноєвропейських класиків та романтиків – Л. ван Бетовена, Р. Шумана, Й. Брамса та ін. Особливу увагу піаністка приділяє виконанню творів українських композиторів – А. Кос-Анатольського, Л. Ревуцького, В. Косенка, С. Людкевича, М. Колесси, Р. Сімовича, а також – В. Барвінського.

З фортепіанної спадщини В. Барвінського у виконанні М. Крушельницької відомі – п'ять

прелюдій (всього вісім, однак решта були знайдені лише останнім часом), «Думка», «Гумореска» з циклу «Шість мініатюр на українські теми», та Фортепіанний концерт (останній був записаний двічі, у 1999 році з оркестром Оперної студії ВМІ імені М. Лисенка під диригуванням Ю. Луціва, та у 2024 році – з оркестром Львівської філармонії під диригуванням В. Плоскіні).

Наталія Кашкадамова так відгукується про виконання М. Крушельницькою творів В. Барвінського, досліджуючи історію виконання фортепіанної музики композитора. «Найзначнішим, мабуть, (йдеться про 1960-ті роки – Т.К.) був внесок Марії Крушельницької,

яка вивчила цикл п'яти Прелюдій та Мініатюри на українські народні теми і вже в середині 60-х записала їх до фондів Республіканського радіо в Києві. Тут не можна поминути заслуги звукооператорів радіо – Л.Бельчинського в Києві, О.Онуфрієва у Львові, – які не тільки записували, але й зберегли в наступних роках ці унікальні виконання (Кашкадамова, 2018: с. 7-8).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Фортепіанна творчість В. Барвінського і, зокрема, її виконавсько-інтерпретаційні аспекти не знайшли належного дослідження у публікаціях останніх років, хоча, безумовно, тема музики Барвінського останнім часом стала «модною», однак, як показує аналіз літератури, переважно саме фортепіанні твори висвітлюються оглядово.

Риси коломийкової моделі у фортепіанних творах В. Барвінського простежує І. Зінків, зокрема, у зв'язку з цим вона згадує про Фортепіанний концерт, фортепіанну прелюдію g-moll, «Думку» та «Гумореску» з циклу «Шість мініатюр», Фортепіанне тріо, Фортепіанний квінтет та Секстет (Зінків, 2009).

О. Синиця описує способи використання народних мелодій у циклі «Пісня. Серенада. Імпровізація», «Українській сюїті», «Шести мініатюрах на українські народні теми», «Українських народних піснях для фортепіано зі словесним текстом», «Мініатюрах на лемківські теми», збірках «Наше сонечко грає на фортепіані» та «Колядки та щедрівки» (Синиця, 2016).

І. Бурбас розкриває питання фактурної поліпластовості в солоспіві «У лісі» і пов'язану з цим необхідність застосування лівої педалі та півпедалі, а також способи підкреслення регістрових контрастів у партії фортепіано в солоспівах «Ой, люлі, люлі», «Щаслива будь», «Надія», «Благословенна будь». Дослідниця робить висновок, що одним з головних засобів створення звукообразів у камерно-вокальних творах В. Барвінського є саме фактура (Бурбас, 2018).

Історію виконання фортепіанної музики В. Барвінського висвітлює Н. Кашкадамова, приділяючи увагу аналізу компакт-диску із записами творів у виконанні В. Петриченко (2017), куди увійшли цикли «Любов», «Українська сюїта» та вісім прелюдій. Музикознавиця змальовує широке історичне тло виконавства фортепіанних творів В. Барвінського

(Г. Левицька, Д. Гординська, Я. Горбатий, Х. Мисюк, О. Попіль, О. Криштальський, М. Крушельницька та ін.) (Кашкадамова, 2018).

Н. Макуцька досліджує особливості втілення фольклору у фортепіанному циклі В. Барвінського «Колядки і щедрівки», наголошуючи на фактурних, ладогармонічних особливостях обробки народних мелодій, використанні прийомів антифону, засобів контрастної та підголоскової поліфонії, варіантного розвитку тематичного матеріалу (Макуцька, 2018).

Т. Чабан детально аналізує тематично-композиційні особливості фортепіанної сонати В. Барвінського, вписуючи цей твір у загальноєвропейський контекст та відзначаючи чутливість її автора до новітніх віянь того часу. Вона відзначає специфіку побудови тричастинного циклу, в якому друга частина містить ознаки повільної частини і скерцо одночасно, третя – ознаки варіацій і фуги, вказує на ознаки модерної стилістики, що, з одного боку демонструє звертання автора до фактурних особливостей раннього бароко (спирання на жанрову модель «церковної сонати»), з іншого – до неостилів початку ХХ століття (Чабан, 2018).

В полі зору дослідницьких інтересів Н. Семків – також фортепіанна соната В. Барвінського. Науковиця розглядає її в контексті трактування жанру західноєвропейськими композиторами-романтиками, відзначаючи наявність принципів розповідності, картинності, важливу роль поліфонічних та варіантних прийомів розвитку матеріалу (Семків, 2018).

І. Іванчук досліджує проблему відображення творчої особистості В. Барвінського у фортепіанних творах «Жаб'ячий вальс», «Колискова», циклах п'єс «Наше сонечко грає на фортепіано», «Любов» (Іванчук, 2018).

О. Носик описує творчість В. Барвінського в контексті інноваційних пошуків епохи, згадуючи фортепіанні композиції «Жаб'ячий вальс», «Прелюдія методом Ж. Далькроза», цикли «Любов», «38 українських народних пісень для фортепіано», «Колядки і щедрівки», фортепіанний концерт, та виокремлюючи при цьому новітні ознаки музичної мови митця (Носик, 2018).

О. Семенець розкриває прояви ностальгії у фортепіанному циклі «Любов», вираженої як туга за батьківщиною, нареченою, скорбота за втраченим у роки війни, розглядаючи це явище

в контексті модерної стилістики та інтертекстуальності (Семенець, 2019).

Н. Посікіра-Омельчук розглядає фортепіанну творчість В. Барвінського як яскравий приклад інноваційного трактування імпресіоністичних та символістичних принципів звукопису та стверджує, що живописність є одним із важливих елементів індивідуального фортепіанного стилю мистця. На її думку, це проявляється у колористиці, просторових ефектах, оригінальності використання звукозображальних прийомів (Посікіра-Омельчук, 2019; 2020).

І. Савлук наголошує на дидактичному значенні фортепіанних творів композитора. На думку науковиці, фортепіанна творчість В. Барвінського віддзеркалює процес поступеневого навчання піаніста, починаючи з найпростіших завдань звукоутворення, артикуляції, засвоєння різних типів фактури, прийомів розвитку, до вирішення найскладніших виконавських завдань, в т.ч. піаністичної віртуозності. Важливим спостереженням І. Савлук є її висновок щодо того, що у формуванні індивідуального фортепіанного стилю композитора величезна роль відведена, з одного боку – західноєвропейській музиці, з іншого – творчості галицьких митців, чиї традиції він продовжував (Савлук, 2019).

Методичні рекомендації, зокрема, опис найголовніших виразових засобів та педагогічних настанов, до виконання вибраних фортепіанних п'єс збірки для дітей «Наше сонечко грає на фортепіано» пропонує І. Пінчук (Пінчук, 2021).

О. Німилович здійснює музично-естетичний та виконавський аналіз «Варіацій-мініатюр на тему української народної пісні» Василя Барвінського, висвітлюючи значення творів великої форми, написаних на національній основі (Німилович, 2022).

Ю. Тарчинська окреслює основні напрями виховних впливів фортепіанної спадщини Василя Барвінського на формування громадянської позиції молоді, любові до національного мистецтва, виховання музичного смаку та інтересу до пізнання стилістичних новацій музики ХХ століття (Тарчинська, 2023).

С. Щітова та Є. Кутало виявляють необарокові риси фортепіанної «Сюїти на українські народні теми» В. Барвінського у порівнянні з «Українською сюїтою у формі старовинних

народних танців» М. Лисенка. Дослідниці приходять до висновку про переважання спільного підходу у обох композиторів до трактування цього жанру – в плані використання фольклору, композиційних принципів, жанрового змісту частин (Щітова, Кутало, 2023).

О. Спольська розглядає «Колядки і щедрівки» О. Барвінського у порівнянні з фортепіанними творами В. Безкоровайного та Д. Січинського та при цьому зазначає творчий підхід композитора до народних мелодій, його намагання адаптувати пісенні джерела до специфіки фортепіанного письма, дидактичну спрямованість циклу, його романтично-модерну стильову характерність (Спольська, 2023).

Мета дослідження – виявити, простежити та узагальнити основні виконавсько-інтерпретаційні особливості виконання фортепіанних прелюдій В. Барвінського Марією Крушельницькою.

Виклад основного матеріалу дослідження. Виокремлені на основі слухового аналізу виконавсько-інтерпретаційні особливості виконання фортепіанних прелюдій В. Барвінського Марією Крушельницькою є наступними.

Перша прелюдія e-moll (Марія Крушельницька – В. Барвінський – Прелюдія 1). Виклад теми відзначений неймовірним підкресленням її пісенної основи. Скупа акордова фактура, яка представляє собою паралельні секстакорди з октавними дублями і терцієвими паралелізмами, і є вертикальною по суті, набуває у виконанні піаністки неймовірної зв'язності, вокальності, що складає основу вихідного художнього образу. Одразу звертає на себе увагу, як делікатно і неймовірно чутливо у відношенні атаки звуку поводить себе виконавиця. Кожна нота дотримана саме на ту долю секунди, на яку є художня доцільність, не поспішаючи і не сповільнюючи. Кожна «вібрує», мов натягнута струна, з величезним почуттям міри стосовно культури звуку і стосовно розгортання музичної теми. Рідкісна музикальність, інтуїція і вміння штрих до штриха, нюанс до нюансу «виліплювати» музичну форму відчутно у цій прелюдії вже з перших тактів. Вражає тонко з суцільної вертикалі починає брунькуватися її розшарування на дві складові – октави і терції, які вже 4-го такту починають розливатися на окремі «струмки». В подальшому цей процес

розростання / розливання буде нарощуватися і власне стане композиційною та інтерпретаційною основою цього тексту.

Зазначені принципи будуть продовжені у наступній фазі розвитку твору а tempo (12/8). Тут необхідно відзначити знову ж таки пріоритет пісенності, максимального legato. «Співає» тут не лише мелодія, але кожен з шарів трипластової (на трьох нотних стрічках, до речі, викладеної) фактури. Дуже важливим є те, як максимально обережно, поступово, делікатно розвиває цю тему піаністка. Адже при такій вже достатньо густій фактурі існує величезна спокуса «видати» максимум звуку (але такий підхід був би абсолютно згубним для подальшого розвитку), а та легкість виконання трипластової, досить насиченої вже тут, фактури, схожа на весняну повінь, яка виблискує під променями сонця, є геніальною і дуже доречною знахідкою піаністки на шляху інтерпретації цієї форми.

На шляху вибудування потужної генеральної кульмінації цієї прелюдії, що припадає на п'яте проведення теми (3/4 форми, три такти до росо allarg. а tempo), Марія Крушельницька дуже продумано застосовує дуже доречні стишення звучання в тих місцях, де проставлено авторські ремарки (*diminuendo, p, pp, dimin. e poco rit.*), які дають змогу їй побудувати високу кульмінацію, максимально розширивши форму, витримавши цей «марафон» до кінця (до речі, заledве з усіх п'яти прелюдій Барвінського, які виконує М. Крушельницька, лише другу Fis-dur можна назвати мініатюрою, всі інші – це масштабні композиції – і за обсягом, і фактурно, тож фактично назва прелюдії в усіх цих випадках є дуже умовною).

По мірі розвитку теми фактура розростається і тому питання доброго виконання кульмінаційної зони – це питання володіння масивною акордовою технікою, технікою паралельних секст і терцій, акумулюванням всієї сили і потужності виконавського апарату – гра усім корпусом, від плеча, настільки бурхливо, сильно, міцно і навіть могутньо-грандіозно звучить в кульмінаційній зоні ця спочатку дуже лірична, неймовірно тендітна пісенна тема. Перетворення вихідного образу у його кардинальну протилежність, максимальна героїзація ліричної теми є одним із секретів якісної інтерпретації цієї п'єси піаністкою.

Винятково переконливим є завершення прелюдії, динамічно-артикуляційна сфера якого є ще більш витонченою і прозорою, ніж на початку п'єси. Раптове зняття темпу і гучності настільки вдале, настільки додає символізму, багатозначності, таємничості, отієї образно-сислової «багатшаровості» художньому образу, що навряд чи що краще можна було би придумати в цьому випадку. Максимальна стишення, заповільнення, прозорість звучання і неймовірна делікатність, шляхетність атаки звуку створюють особливу художню якість, досконалість і завершеність цього виконання.

Друга прелюдія Fis-dur (Марія Крушельницька – В. Барвінський – Прелюдія 2). Виконання прелюдії Fis-dur засноване на філігранності дрібної техніки, неймовірній еластичності ритмо-темпового rubato та хвилювальної динаміці. В цьому плані дуже важливим є правильне відчуття фрази, на рівні того, де можна і потрібно «вдихнути – видихнути». Як правило, розвиток матеріалу відбувається «пучками», короткими мотивами, бо тема як певна протяжність не встигає тут оформитися, все настільки мініатюрно. Дрібні тривалості пришвидшуються, повільні сповільнюються. Однак зазначений «рецепт» – надто спрощений для того, щоб лише зі слів можна було його зрозуміти і тим більше втілити. Музикальність, інтуїція, відчуття живої природи музичної фрази геніально передані виконавицею, тож можуть бути, мабуть, найкраще сприйняті «зі слуху», як автентика. Адже саме в цій прелюдії, можливо більше, ніж в інших, музика полягає не стільки в нотному тексті, який Марія Крушельницька прочитує надзвичайно точно, між іншим. Однак, саме в цій прелюдії головні художні сенси п'єси полягають у «неписаному», в тому інтонуванні, яке дуже близьке до імпровізації. Фактично, ступінь виконавської імпровізації тут настільки високий, що навряд чи може бути відчитаний з нотного тексту, натомість його потрібно спробувати вловити на слух. Саме такий слуховий підхід до пошуку потрібного цій музиці «нерву» може бути запропонований молодим виконавцям, які прагнуть опанувати довершеність і винятково грайливу, імпровізаційну атмосферу цієї п'єси.

Прелюдія №3 g-moll (Марія Крушельницька – В. Барвінський – Прелюдія 3). Прелюдія g-moll композиційно споріднена з першою,

адже в ній так само синтезовано принципи строфічності і тричастинності. Однак, на відміну від першої прелюдії, в ній основу складає танцювальний мотив і відповідно танцювальна жанрова генеза, що вимагає специфічної виконавської техніки. Лише на початку і в кінці прелюдії – речитативно-декламаційного характеру мотиви, що відповідно виконуються *ad libitum*, з великою мірою свободи, імпровізаційності, де основну роль відіграє фразування – швидкі ноти виконуються швидко, а повільно навпаки заповільнено, тобто розвиток іде «пучками», такий підхід ми вже бачили в попередніх прелюдіях. Він в цілому є характерним для піанізму Марії Крушельницької. В його основі – індивідуальний, глибоко суб'єктивний підхід до відчуття фрази, до її конструювання, гнучке, дуже живе, змодельоване за прототипом живого організму фразування, тісно пов'язане з деталями усіх штрихів, акцентів, динамікою тощо.

Початок і завершення прелюдії жанрово споріднені з думними речитатіями, і виконання піаністки підкреслює цей образ – давній, роздумливий, неспішний, епічний. Натомість основна тема – жвавий, іскрометний танок. Безумовно, для його якісного виконання потрібно застосування навичок дрібної пальцевої техніки. Адже в основі теми – швидкий (*Allegro*) рух шістнадцятими, восьмими в варіантності їх поєднання, що роблять цей матеріал ще більш вибагливим технічно, немов дуже складний, дрібний узор на полотні, не копійований точно, а розсипаний у сотнях і тисячах варіантів-візерунків. Важливою, крім цих навичок, тут є точність артикуляції, різної у різних руках – *legato* і *staccato* в різних комбінаціях. Крім того, весь цей дуже гострий, акуратний, тонкий «декор» поєднаний з притаманними піанізму Марії Крушельницької постійними хвилеподібним динамічним нюансуванням і темповими *rubato*.

Піаністка дуже добре відчуває (ще раз це потрібно наголосити) природність та органічність музичного висловлювання. Вона вміє внести природність дихання, логіку і життєподібність фразування у здавалось би цілком однорідну і моментами навіть одноманітну через дотримання «загальних форм» руху музичну тканину, яка завдяки цьому у неї ніколи не звучить механічно чи одноманітно, а завжди «виграє» різноманітними нюансами і відтінками.

Переконливість художнього образу та високий виконавський стиль формуються завдяки дуже тонкому відчутті художньої міри і доцільності. Зокрема, довгі тривалості у вступі не скорочуються, що дуже важливо, вони витримуються якраз стільки, скільки необхідно, щоб створити умови для дуже сильного слухачького очікування. Коли грамотний слухач (завдяки великій слухачькій практиці) розуміє, що ось-ось, після цієї фермати, має початися те «очікуване», що воно має «нарешті прозвучати», то у виконанні Марії Крушельницької ця фермата є настільки продовжуваною, щоб, з одного боку – «не випередити», «не перебити» це очікування і таким чином не погасити інтерес слухача, з іншого боку – щоб «не втратити» це очікування занадто передчасно, надмірним затягуванням фермати. Ті ж прийоми використовуються і в основній частині прелюдії, в моментах завершення речення строфічної форми, при переході до наступного речення, йдеться про сповільнення / пришвидшення, а також *crescendo* / *diminuendo* (лише в рамках основної, швидкої частини тема прелюдії і різних її фактурних, ладо-гармонічних та мелодико-ритмічних варіантах проводиться п'ять разів).

Найбільш виразно агогічні відхилення та тонкі динамічні нюансування можна спостерегти у четвертому і п'ятому проведеннях теми (12 тактів до *Veloce* і далі), що після потужного попереднього *crescendo* представляють собою «модуляцію» в область найтоншої лірики спочатку і блискучої іскрометної віртуозності в подальшому (*Veloce*). Також дуже органічно сприймаються виконання двох однакових мотивів (а в танці – прийом повторності дуже поширений) різною динамікою (*f*; *p*), тобто такі динамічні протиставлення, поширені у всій прелюдії, і використовувані як на рівні коротких мотивів, так і довгих фраз, що схоже на ефект ехо.

Тонке відчуття потреби слухача – дуже важлива навичка піаністки і одна зі складових її геніальної піаністичної майстерності. Це вміння говорити з публікою так, щоб публіка чула «повідомлення», їй направлене, щоб вона його сприймала, розуміла, це талант якісної музичної комунікації, який викликає «завороженість», такий ефект, що не можеш не слухати, не можеш відірватися. Це, безумовно,

дуже добре розуміння особливостей психології сприйняття.

Прелюдія b-moll (Хорал) (Марія Крушельницька – В. Барвінський – Прелюдія 4). Дана прелюдія побудована на використанні акордової техніки, представленої в різних умовах – від прозорої фактури у високому регістрі – до масивної, з багатооктавними подвоєннями у низькому. Підназва хорал спрямовує образність цієї прелюдії в асоціативне коло храмового простору, релігійності і молитовності. В процес розвитку тема набуває ознак то органного звучання, то передзвонів, таким чином увиразнюючи свою храмову природу. Разом з тим, впродовж прелюдії (складна тричастинна форма) тема хоралу (крайні розділи) чергується з пісенною темою (середина), яка вносить у об'єктивну відстороненість молитовного образу індивідуальні, суб'єктивні ознаки.

В основі прелюдії – акордова фактура, в частині форми навіть не надто ускладнена і багатозвучна, вся п'єса витримана в помірному темпі *Andante*. Всі ці фактори схилиють виконавця до того, що загалом цю прелюдію не складно виконувати, оскільки вона не містить явної віртуозності, чи навіть якихось окремих надто складних пасажів чи інших технічних складнощів. Однак таке уявлення є хибним. Адже складність цієї прелюдії полягає в зовсім іншому.

По-перше, в ній необхідно дуже рівно від початку і до самого кінця (незважаючи на зміну музичних тем) витримати один і той самий темп т. зв. «ритму кроку», який має барокове походження, і мабуть, потрапив у цю прелюдію разом з жанровою генезою також барокового хоралу.

По-друге, складним є дотримання прозорості і рівності звучання вертикалей, оскільки, як виявляється, це саме той випадок, коли виконавцю немає за чим «сховатися». В цій п'єсі попри позірну простоту – все на виду, тому кожна нота, мелодична, чи підголосок, чи октавний бас, кожна дрібниця є дуже важливою, бо на кожній тримається баланс «величної архітектурної споруди» цієї композиції. Слухаючи цю прелюдію, дійсно з'являється в уяві образ готичного собору, зі стрімкими шпилями, спрямованими в небо, які підтримуються усією, архітектурно врівноваженою композицією.

По-третє, насправді у проведенні другої теми (*Maestoso*) в експозиції форми, а тим більше

у репризі (*Tempo I*) виконавцю насправді зовсім технічно не просто, оскільки масивна акордова фактура з подвоєннями в правій та лівій руці вимагає не лише точних артикуляційно дій, але й неабиякої фізичної сили. Складність тут також в тому, що специфіка масивної акордової фактури і рівномірного «в ритмі кроку» метроритмічного руху не дає змогу піаністу уповні застосувати розмах корпусу, замах плеча. Великою мірою тому, що приходится дотримуватися рівності руху, молитовного образу, який не передбачає патетики і пов'язаних з цим різних рухів корпусом, плечем і т.п. навантаження падає на кисть, на зап'ясть, які в цій ситуації отримують значне фізичне навантаження. Звісно, ключовим завданням піаніста при цьому залишається потреба створити строгий, величний, суворий, але одночасно і світлий образ.

Марія Крушельницька дуже переконливо справляється з усіма цими завданнями, наповнюючи цю прелюдію такими різними відтінками молитви, які тільки можна собі уявити – від небесної кришталевої дзвінкості на початку п'єси (*Andante religioso*) – до неймовірно глибокого могутнього, масивного, власне немов органного звучання у репризі (*Tempo I, cresc. poco allargando a tempo*). Крім того, в середині (*la melodia ben cantando*) у її виконанні музична тема немов виходить за межі храму і звучить як романс, як щемкий спогад про те, що не збулося, а вкінці (*quasi campane*) – наслідуює звучання дзвонів.

Складність інтерпретації цієї прелюдії полягає і в тому, як досягнути одночасно і зазначеної незмінності і рівності хоралу, адже незважаючи на сказане, всі згадані теми об'єднані рисами хоралу, всі вони певною мірою хоральні. Всі вони (і романсова, і дзвонова) звучать у одному, як вже було зазначено темпоритмі помірної ходи. Однак, разом з тим, у виконанні Марії Крушельницької всередині цього єдиного хоралу, не порушуючи його мірності і хоральної визначеності, з'являється так багато інших ликів і облич.

Прелюдія №5 c-moll (Марія Крушельницька – В. Барвінський – Прелюдія 5). З одного боку ця заключна прелюдія циклу є легкою, оскільки вся вона витримана на одному типу фігурацій, впродовж всієї п'єси дотримана, за невеликими винятками, одна ритмоформула. З іншого – складною, адже її етюдний зміст

і швидкий темп (*Allegro patetico*) передбачають дійсно віртуозне володіння інструментом у найскладніших його техніках. Як і передбачено автором, ця прелюдія у виконанні М. Крушельницької проноситься немов на одному диханні. Трипластова фактура прелюдії «опановується величезними зусиллями», так видається слухачу. Чому? Текст твору виписано так, його фактурні особливості такі, що весь цей матеріал звучить як «подолання опору», оце відчуття подолання опору – це не тому, що якісь технічні моменти не допрацьовані, навпаки, це та «опірність» матеріалу, яка запланована самим автором, і яка лежить в основі художнього образу прелюдії. Не випадково, найбільш драматична, бурхлива п'єса прибережена Барвінським на завершення циклу. Її функціональна природа дуже виправдана саме на цьому місці.

Основу «опірності» тематизму складають бурхливі пасажі, які знаходяться всередині звукового простору, і відчуття при цьому такі, що вони ледве не «розривають» тіло п'єси. З цих «опорних» і «опірних» одночасно пасажів зверху немов «надзусиллям» проривається декламаційного складу мелодія (вона вже більш-менш формується на стадії *a tempo*, тому що з самого початку п'єси звучать лише її окремі інтонації), а також лінія баса – яка не є простою і однорідною, але також час-від-часу ускладнюється елементами фігураційності. Гучна динаміка, октавні кроки басів, які не лише виконують роль функціональних опор, але і контрапункта-протипаги основній мелодії, а також пласту фігурацій, – ось ті засоби, за допомогою яких формується виразність глибоко драматичного образу прелюдії.

Середина форми – розвиткова, в ній драматизм не зникає, лише певним чином ліризується за допомогою введення пісенних інтонацій у мелодичний контур, а також – стишенням динамічного рівня. Зазначені моменти – визначальні для формування переконливого художнього образу прелюдії – передбачають відповідне виконавське втілення. Для виразного виконання прелюдії потрібно, передусім, уміння «утримувати кордони» форми у цьому бурхливому потоці пасажів, який немов постійно хоче вийти за межі, тобто дотримуватися метроритмічної регулярності, постійності темпу, міцного, опорного звукоутворення. Дуже важливо постійно стежити за співвідношенням деклама-

ційної патетичної мелодії і контрапунктуючого їй басу. Тобто фактично за умов наявності т. зв. синтетичної піаністичної фактури потрібно трактувати її як поліфонічну, розділяючи різні її пласти, слухаючи і чуючи кожен з них, і одночасно об'єднуючи їх в єдине ціле. Фактурна багатопластовість має звучати внутрішньо розчленовано і одночасно як цілісність. Пунктирні ритми (в мелодії і басах) мають бути гострими, але не надмірно, щоб не «ламати» і «не рвати» лавину бурхливого звукового потоку. Тобто, як бачимо, для реалізації цих основних технічних та художніх завдань п'єси потрібна виняткова технічна майстерність та художня чутливість, обдарованість піаніста. У виконанні Марії Крушельницької саме зазначені вище моменти постають визначальними у інтерпретації цієї дуже непростой технічно та художньо п'єси.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Підсумовуючи сказане, необхідно відзначити, які саме якості необхідно розвивати піаністу для виконання прелюдій Василя Барвінського, і який досвід початкуючі піаністи можуть почерпнути у виконанні прелюдій В. Барвінського М. Крушельницькою.

Безумовно, у виконанні цього циклу геніально співпали якість художнього тексту прелюдій, у яких чудово втілено пізньоромантичні ознаки з елементами модерного музичного мовлення, із особливостями романтичного піанізму М. Крушельницької як учениці школи Г. Нейгауза. Ідеться не лише про виняткову віртуозність та універсальність піаністичного апарату виконавиці, якому підвладні різні види пальцевої, акордової, фігураційної техніки, техніки паралельних терцій, секст, потрясаюча культура звука, з рідкісним почуттям міри і шляхетністю звукоутворення, але й притаманна учням школи Г. Нейгауза та М. Крушельницькій, зокрема, вокальна природа фразування, дуже чутлива до мовлення, співу, вокалізації процесів музичного висловлювання на фортепіано.

Надзвичайно органічна для української музики, співність звукоутворення доповнюється у піанізмі М. Крушельницької дуже гнучким трактуванням метроритмічної організації, особливо в тих, переважно імпровізаційних, ділянках форми, які цього потребують. Агогіка – безумовно один з ключових прийомів піанізму М. Крушельницької, дуже вдало і доречно використовуваний нею, як і хвилеподібне, часто

досить контрастне, динамічне нюансування, як і, без сумніву, дуже точне прочитання піаністкою усіх, в т. ч. найдрібніших, артикуляційних деталей.

Композиційне ціле, як правило, осмислюється піаністкою як взаємодія кількох принципів, наявних у музичному тексті. На це спрямовано всі засоби виразності, починаючи від фразування і закінчуючи динамікою. Важливо, що вона пропонує слухачу не одномірне, схематичне прочитання форми, а її розуміння

і втілення як співдії двох або більше композиційних принципів, що, поза сумнівом, збагачує та психологічно ускладнює художні образи циклу.

Володіючи глибинною музикальністю, винятковою піаністичною майстерністю, Марія Крушельницька пропонує слухачам приклади рідкісного в наш час високого стилю, яскравим зразком якого є її неперевершена інтерпретація фортепіанних прелюдій видатного українського композитора Василя Барвінського.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бурбас І. Робота над фортепіанною фактурою в камерно-вокальних творах В. Барвінського. *Музична Україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури)* : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (ДМК ім. В. Барвінського, 15 лютого 2018 р., м. Дрогобич). Львів, «Растр-7», 2018. С. 3-5.
2. Зінків І. Коломийка у творчості Василя Барвінського. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2009. Вип. 9 (64). С. 99-106.
3. Іванчук І. Відображення творчої особистості автора через призму індивідуального композиторського стилю у фортепіанних творах В. Барвінського. *Музична наука на початку Третього тисячоліття*. 2018. №6. URL : http://musikology.com.ua/upload-files/vip_6/Ivanchuk.pdf
4. Кашкадамова Н. До історії виконання фортепіанної музики Василя Барвінського. *Музична Україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури)* : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (ДМК ім. В. Барвінського, 15 лютого 2018 р., м. Дрогобич). Львів, «Растр-7», 2018. С. 5-10.
5. Макуцька Н. Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах В. Барвінського (на прикладі циклу для фортепіано «Колядки і щедрівки»). *Музична Україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури)* : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (ДМК ім. В. Барвінського, 15 лютого 2018 р., м. Дрогобич). Львів, «Растр-7», 2018. С. 19-22.
6. Марія Крушельницька – В. Барвінський – Прелюдія 1. URL: https://www.youtube.com/watch?v=eAXsUnnDaH8&list=PLjgk8HGzhW5H1eyu640F2-Tq1pci58-x_&index=54
7. Марія Крушельницька – В. Барвінський – Прелюдія 2. URL : https://www.youtube.com/watch?v=3rjDiNnFm7Y&list=PLjgk8HGzhW5H1eyu640F2-Tq1pci58-x_&index=55
8. Марія Крушельницька – В. Барвінський – Прелюдія 3. URL : https://www.youtube.com/watch?v=THpV6EeA_vU&list=PLjgk8HGzhW5H1eyu640F2-Tq1pci58-x_&index=56
9. Марія Крушельницька – В. Барвінський – Прелюдія 4. URL : https://www.youtube.com/watch?v=pIr3ww_heCw&list=PLjgk8HGzhW5H1eyu640F2-Tq1pci58-x_&index=57
10. Марія Крушельницька – В. Барвінський – Прелюдія 5. URL : https://www.youtube.com/watch?v=keorpN3doqW&list=PLjgk8HGzhW5H1eyu640F2-Tq1pci58-x_&index=58
11. Німоліович О. Варіації-мініатюри на тему української народної пісні для фортепіано Василя Барвінського: особливості виконавської інтерпретації. *International scientific journal «Grail of Science»*. 2022. № 12-13. С. 740-744. DOI 10.36074/grail-of-science
12. Носик О.М. Творчість В. Барвінського в контексті інноваційних пошуків епохи. *Ювілейна палітра 2018 : до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів* : збірник статей за матеріалами II всеукраїнської науковопрактичної конференції з міжнародною участю (6-7 грудня 2018 року). Суми : ФОП Цьома С.П., 2019. С. 136-143.
13. Пінчук І. Методичні рекомендації до виконання фортепіанних п'єс В. Барвінського «Наше сонечко грає на фортепіано». *Музична Україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури)*: збірник матеріалів IV Всеукраїнської науковопрактичної конференції (ДМФК ім. В. Барвінського, 18 березня 2021 р., м. Дрогобич) / [редактори-упорядники О.Сеник, М.Фендак]. Дрогобич 2021, ТзОВ «Трек ЛТД» 2021. С. 77-80.
14. Посікіра-Омельчук Н. Живописно-кolorистичні елементи фортепіанного стилю Василя Барвінського. *Українська музика*. 2019. №№3-4(33-34). С. 78-87. DOI: 10.33398/2224-0926-2019-33/34-3/4-78-87
15. Посікіра-Омельчук Н. Трансформація засад живопису у західно-українській фортепіанній музиці XX століття: дис...канд. мистецтв. Львів. 2020. 241 с.
16. Савлук І. Комплементарність стилістичних мистецьких напрямів як основа фортепіанного стилю Василя Барвінського. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2019. №27 (2). С. 247-252.

17. Семенець О. Втілення ностальгії у фортепіанному циклі «Любов» Василя Барвінського. *Музикознавчий універсам*. 2019. Вип. 44. С. 58-78. DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.44.58.78>
18. Семків Н. Фортепіанна соната Василя Барвінського як перший високохудожній зразок жанру сонати у західноукраїнській музиці. *Музична Україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (ДМК ім. В. Барвінського, 15 лютого 2018 р., м. Дрогобич). Львів, «Растр-7», 2018. С. 30-33.*
19. Синиця О.П. Фольклорні джерела фортепіанної музики Василя Барвінського. *Традиційна культура в умовах глобалізації: родинні цінності і трансляція соціокультурного досвіду поколінь*. Матеріали науково-практичної конференції (20-21 травня 2016 року). Харків : «Точка», 2016. С. 252-254.
20. Спольська О.В. Становлення і розвиток фортепіанного мистецтва Тернопільщини у вимірах регіональної культури: дис.. докт. філос. Київ: 2023. 213 с.
21. Тарчинська Ю. Виховний потенціал фортепіанної творчості Василя Барвінського. *Нова педагогічна думка*. 2023. №3 (115). С. 75-79. DOI: 10.37026/2520-6427-2023-115-3-75-79
22. Чабан Т. Риси стилю Василя Барвінського на прикладі сонати Des-dur. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2018. №2 (39). С. 66-72.
23. Щітова С.А., Кутало Є.О. Синтез необарочних рис і автентичного підґрунтя в «Українських сюїтах» М. Лисенка та В. Барвінського. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2023. №25. С. 203-213.

REFERENCES:

1. Burbas, I. (2018). Robota nad fortepiannuju fakturoju v kamerno-vokalnykh tvorakh V. Barvinskogho [Work on the piano texture in the chamber and vocal works of V. Barvinsky]. *Muzychna Ukrajinika (kompozytory Ukrainy u paradyghmi svitovoi muzychnoi kultury : zbirnyk materialiv Vseukrajinskoji naukovopraktychnoi konferenciji (DMK im. V. Barvinskogho, 15 lyutogho 2018 r., m. Droghobych). Ljviv, «Rastr-7», 3-5* [In Ukrainian].
2. Zinkiv, I. (2009). Kolomyjka u tvorchosti Vasylja Barvinskogho [Kolomyjka in the works of Vasyl Barvinsky]. *Ukrajinsjke mystectvoznavstvo: materialy, doslidzhennja, recenziji*, 9(64), 99-106 [In Ukrainian].
3. Ivanchuk, I. (2018). Vidobrazhennja tvorchoji osobystosti avtora cherez pryzmu indyvidualjnogho kompozytorskogho stylju u fortepiannykh tvorakh V. Barvinskogho [Reflection of the author's creative personality through the prism of individual compositional style in the piano works of V. Barvinsky]. *Muzychna nauka na pochatku Trejtogho tysjacholittja*, 6. URL : http://musikology.com.ua/upload-files/vip_6/Ivanchyk.pdf [In Ukrainian].
4. Kashkadamova, N. (2018). Do istoriji vykonannja fortepiannoji muzyky Vasylja Barvinskogho [To the history of the performance of piano music by Vasyl Barvinsky]. *Muzychna Ukrajinika (kompozytory Ukrainy u paradyghmi svitovoi muzychnoi kultury : zbirnyk materialiv Vseukrajinskoji naukovopraktychnoi konferenciji (DMK im. V. Barvinskogho, 15 lyutogho 2018 r., m. Droghobych). Ljviv, «Rastr-7», 5-10* [In Ukrainian].
5. Makucjka, N.(2018). Osoblyvosti vidbytta folkloru v instrumentalnykh tvorakh V. Barvinskogho (na prykladi cyklu dlja fortepiano «Koljadky i shhedrivky») [Peculiarities of the reflection of folklore in the instrumental works of V. Barvinsky (on the example of the cycle for piano “Carols and gifts”)] *Muzychna Ukrajinika (kompozytory Ukrainy u paradyghmi svitovoi muzychnoi kultury : zbirnyk materialiv Vseukrajinskoji naukovopraktychnoi konferenciji (DMK im. V. Barvinskogho, 15 lyutogho 2018 r., m. Droghobych). Ljviv, «Rastr-7», 19-22* [In Ukrainian].
6. Marija Krusheljnycjka – V. Barvinskij – Preljudija 1. URL: https://www.youtube.com/watch?v=eAXsUnnDah8&list=PLjgk8HGzhW5H1eyy640F2-Tq1pci58-x_&index=54
7. Marija Krusheljnycjka – V. Barvinskij – Preljudija 2. URL : https://www.youtube.com/watch?v=3rjDiNnFm7Y&list=PLjgk8HGzhW5H1eyy640F2-Tq1pci58-x_&index=55
8. Marija Krusheljnycjka – V. Barvinskij – Preljudija 3. URL : https://www.youtube.com/watch?v=THpV6EeA_vU&list=PLjgk8HGzhW5H1eyy640F2-Tq1pci58-x_&index=56
9. Marija Krusheljnycjka – V. Barvinskij – Preljudija 4. URL : https://www.youtube.com/watch?v=pIr3ww_heCw&list=PLjgk8HGzhW5H1eyy640F2-Tq1pci58-x_&index=57
10. Marija Krusheljnycjka – V. Barvinskij – Preljudija 5. URL : https://www.youtube.com/watch?v=keorpN3doqw&list=PLjgk8HGzhW5H1eyy640F2-Tq1pci58-x_&index=58
11. Nimylovych, O. (2022). Variaciji-miniatjuri na temu ukrajinskoji narodnoji pisni dlja fortepiano Vasylja Barvinskogho: osoblyvosti vykonavsjoji interpretaciji [Variations-miniatures on the theme of a Ukrainian folk song for piano by Vasyl Barvinsky: peculiarities of performance interpretation]. *International scientific journal «Grail of Science», 12-13*, 740-744. DOI 10.36074/grail-of-science [In Ukrainian].
12. Nosyk, O.M. (2019). Tvorchistj V. Barvinskogho v konteksti innovacijnykh poshukiv epokhy [Creativity V. Barvinsky in the context of innovative searches of the era]. *Juvilejna palitra 2018 : do pam'jatnykh dat vydatnykh ukrajinskykh muzychnykh dijachiv i kompozytoriv : zbirnyk statej za materialamy II vseukrajinskoji naukovopraktychnoi konferenciji z mizhnarodnoju uchastju (6-7 ghrudnja 2018 roku). Sumy : FOP Cjoma S.P., 136-143* [In Ukrainian].

13. Pinchuk, I. (2021). Metodichni rekomendacii do vykonannja fortepiannykh p'jes V. Barvinskogho «Nashe sonechko ghraje na fortepiano» [Methodical recommendations for the performance of piano pieces by V. Barvinsky "Our little lady is playing the piano"]. *Muzychna Ukrajinika (kompozytory Ukrainy u paradyghmi svitovoi muzychnoi kultury): zbirnyk materialiv IV Vseukrajinskoji naukovopraktychnoi konferenciji (DMFK im. V. Barvinskogho, 18 bereznja 2021 r., m. Droghobych) / [redaktery-uporjadnyky O.Senyk, M.Fendak]. Droghobych 2021, TzOV «Trek LTD»*, 77-80 [In Ukrainian].
14. Posikira-Omeljchuk, N. (2019). Zhyvopysno-kolorystychni elementy fortepiannogho stylju Vasylja Barvinskogho [Picturesque and colorful elements of Vasyl Barvinsky's piano style]. *Ukrajinska muzyka*, 3-4(33-34), 78-87. DOI: 10.33398/2224-0926-2019-33/34-3/4-78-87 [In Ukrainian].
15. Posikira-Omeljchuk, N. (2020). Transformacija zasad zhyvopysu u zachidno-ukrajinskij fortepiannij muzyci KhKh stolittja [Transformation of painting principles in Western Ukrainian piano music of the 20th century]: dys...kand. mystectv. Ljviv [In Ukrainian].
16. Savluk, I. (2019). Komplementacija stylistychnykh mystecjykh naprjamiv jak osnova fortepiannogho stylju Vasylja Barvinskogho [Complementation of stylistic artistic directions as the basis of Vasyl Barvinsky's piano style]. *Pedagoghichna osvita: teorija i praktyka*, 27 (2), 247-252 [In Ukrainian].
17. Semenecj, O.(2019). Vtilennja nostalgiji u fortepiannomu cykli «Ljubov» Vasylja Barvinskogho [The embodiment of nostalgia in the piano cycle "Love" by Vasyl Barvinsky]. *Muzykoznavchij universam*, 44, 58-78. DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.44.58.78> [In Ukrainian].
18. Semkiv, N. (2018). Fortepianna sonata Vasylja Barvinskogho jak pershyj vysokokhudozhnij zrazok zhanru sonaty u zachidnoukrajinskij muzyci [Vasyl Barvinsky's piano sonata as the first highly artistic example of the sonata genre in Western Ukrainian music]. *Muzychna Ukrajinika (kompozytory Ukrainy u paradyghmi svitovoi muzychnoi kultury : zbirnyk materialiv Vseukrajinskoji nauko-vo-praktychnoi konferenciji (DMK im. V. Barvinskogho, 15 ljutogho 2018 r., m. Droghobych). Ljviv, «Rastr-7»*, 30-33 [In Ukrainian].
19. Synycja, O.P. (2016). Folklorni dzherela fortepiannoji muzyky Vasylja Barvinskogho [Folkloric sources of piano music by Vasyl Barvinsky]. *Tradycijna kultura v umovakh globalizaciji: rodynni cinnosti i transljacija sociokulturnogho dosvidu pokoliny. Materialy nauko-vo-praktychnoi konferenciji (20-21 travnja 2016 roku). Kharkiv : «Tochka»*, 252-254 [In Ukrainian].
20. Spoljsjka, O.V. (2023). Stanovlennja i rozvytok fortepiannogho mystectva Ternopilshhyny u vymirakh rehionalnoji kultury [Formation and development of the piano art of Ternopil region in terms of regional culture]: dys.. dokt. filos. Kyjiv [In Ukrainian].
21. Tarchynsjka, Ju. (2023). Vykhovnyj potencial fortepiannoji tvorchosti Vasylja Barvinskogho [The educational potential of Vasyl Barvinsky's piano work]. *Nova pedagoghichna dumka*, 3(115), 75-79. DOI: 10.37026/2520-6427-2023-115-3-75-79 [In Ukrainian].
22. Chaban, T. (2018). Rysy stylju Vasylja Barvinskogho na prykladi sonaty Des-dur [Features of Vasyl Barvinsky's style on the example of the D-dur sonata]. *Naukovi zapysky. Serija: Mystectvoznavstvo*, 2(39), 66-72 [In Ukrainian].
23. Shhitova, S.A., Kutalo, Je.O. (2023). Syntez neobarochnykh rys i avtentychnogho pidgruntja v «Ukrajinskykh sjujitakh» M. Lysenka ta V.Barvinskogho [Synthesis of neo-baroque features and authentic background in "Ukrainian suites" by M. Lysenko and V. Barvinsky]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshhyny*. 25, 203-213 [In Ukrainian].