

Сергій Сергійович Казаков

Виконавська рецепція «Квартету g-moll» Василя Барвінського у сучасній камерній практиці

УДК 78.087.68:78.071.1(477):78.03
DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2026-1.11>

Сергій Сергійович Казаков
аспірант кафедри історії української
музики та фольклористики
Національної музичної академії України
ORCID: 0009-0006-3331-0138

Дата першого надходження статті до
видання: 31.01.2026

Дата прийняття статті до друку після
рецензування: 05.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті:
20.04.2026

У статті здійснено аналіз виконавської рецепції струнного «Квартету g-moll» українського композитора ХХ століття Василя Барвінського у контексті сучасної камерно-ансамблевої практики. Твір розглядається як значущий зразок української квартетної музики першої половини ХХ століття, що поєднує педагогічну спрямованість із високим художнім рівнем композиційського мислення. Актуальність дослідження зумовлена зростанням інтересу сучасних виконавців до національного камерного репертуару та необхідністю його переосмислення з позицій сучасної виконавської естетики. Увагу зосереджено на специфіці інтерпретації образно-стильових, формоутворювальних і фактурних особливостей квартету. Проаналізовано роль виконавця у процесі актуалізації авторського задуму, що проявляється у виборі темпоритмічних рішень, артикуляції, динамічного балансу та ансамблевої взаємодії. Окремо розглядається проблема подвійної природи твору як навчального матеріалу та концертного репертуару, а також її вплив на виконавську трактовку. Методологічну основу дослідження становлять історико-стильовий, інтерпретаційний та аналітично-виконавський підходи. Узагальнено досвід українських камерних ансамблів у виконанні «Квартету g-moll», окреслено типові інтерпретаційні моделі та виявлено тенденції до поглиблення художньо-образного змісту твору поза суто педагогічним прочитанням. Підкреслено значення ансамблевої культури, інтонаційної єдності та стилістичної виваженості як визначальних чинників успішної виконавської реалізації. Доведено, що поданий струнний квартет у сучасній камерній практиці постає як багатомірний художній феномен, здатний до різноаспектної виконавської інтерпретації. Його активне включення до концертного та освітнього репертуару сприяє актуалізації української камерної музичної спадщини та формуванню національно орієнтованого виконавського мислення.

Ключові слова: струнний квартет, камерно-ансамблеве виконавство, виконавська інтерпретація, українська камерно-інструментальна музика.

Постановка проблеми. Українська камерно-інструментальна музика першої половини ХХ століття залишається важливим сегментом сучасного виконавського репертуару. Попри її очевидну художню цінність і глибоку інтегрованість у загальноєвропейський модерністський контекст, камерні твори цього періоду досі залишаються недостатньо осмисленими з позицій сучасного виконавського музикознавства.

Особливе місце у цьому процесі посідає творчість українського композитора Василя Барвінського (1888–1963). Показово, що його естетична концепція інтонаційного світу формувалася на перетині західноєвропейських стильових тенденцій та української національної традиції. Попри доволі активне зацікавлення творчістю В. Барвінського українськими музикантами, можна констатувати проблему виконавської рецепції камерної музики митця, що насамперед полягає у відсутності усталеної традиції її інтерпретації у сучасній камерній практиці. Зокрема, ансамблі часто стикаються з методологічною невизначеністю: як поєднати стилістичну автентичність з актуальними виконавськими практиками.

Аналіз актуальних досліджень. Постаті В. Барвінського присвячено чимало робіт українських музикознавців. Центральною працею можна вважати монографію С. Павлишина (Павлишин, 1990). Щодо камерної спадщини композитора,

то тут варто виділити дисертаційне дослідження Г. Жук, яке, хоч і присвячене віолончельній творчості митця, пропонує розлогий музикознавчий аналіз «Квартету g-moll», а також наголошує на дидактичній привабливості твору. Зокрема, науковиця зазначає, що «даний квартет був написаний з метою забезпечення педагогічного репертуару у класі камерного ансамблю Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка» (Жук, 2005, с. 68). Продовжує цю думку Р. Мисько-Пасічник: «на прохання Петра Пшенички (тодішнього керівника класу камерного ансамблю у Вищому Музичному інституті) Василь Барвінський написав струнний «Квартет g-moll «Для молоді»» (Мисько-Пасічник, 2010, с. 80). З історичної точки зору камерно-інструментальні твори В. Барвінського осмислюються у науковій розвідці Л. Назар-Шевчук, яка про «Квартет g-moll» пише так: «поява дидактичного твору в жанрі української камералістики явище нове і вагоме, а сам твір, сповнений яскравою молодечою сили та завзяття, пронизаний пісенною елегантністю та колоритною пейзажистикою (однією з найістотніших та найяскравіших сфер композиторського стилю), залишається актуальним у виконавському становленні і сучасних молодих камералістів» (Назар-Шевчук, 2015, с. 431).

Таким чином, можна говорити про свого роду дидактичний вектор композиторського мислення. Саме ця подвійна природа квартету зумовлює

складність і багатоваріантність його виконавської рецепції у сучасній практиці.

Мета статті полягає у виявленні специфіки сучасної виконавської рецепції «Квартету g-moll» Василя Барвінського з точки зору інтерпретаційних стратегій українських струнних квартетів.

Методологія дослідження. Методологічну основу дослідження становить міждисциплінарний підхід, що поєднує інструментарій історичного музикознавства, виконавського аналізу та теорії музичної інтерпретації В. Москаленка. Так, важливим для поданого дослідження стає таке визначення науковця: «музичне інтерпретування – це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразовосемантичних можливостей музичного твору» (Москаленко, 2013).

Результати та їх обговорення. Камерна музика посідає чільне місце у творчості В. Барвінського, репрезентуючи його тяжіння до жанрів, що вимагають особливої концентрації музичної думки та тонкого відчуття інтонаційної матерії. «Камерно-інструментальні твори Василя Барвінського за кількістю, жанровим обсягом і мистецькою вартістю тоді перевершували доробок композиторів не лише західноукраїнського регіону, але й всієї України» (Мисько-Пасічник, 2010, с. 79). Струнний квартет як жанр стає для композитора простором стилістичного синтезу, в якому поєднуються класична формальна логіка, неокласичні тенденції та національно забарвлений тематизм.

«Квартет g-moll», другий опус митця для струнного квартету, був написаний 1935 року як результат запиту на камерний репертуар для студентів. Саме тому у низці робіт можна побачити свого роду програмну назву «Молодіжний» чи «Для молоді», що свідчить про дидактичне орієнтування твору. Утім, подібне визначення лише умовно вказує на спрощеність музичної мови – натомість твір демонструє зразок свідомо стриманого почерку митця, у якому кожен інтонаційний елемент має чітке мистецьке значення, адже, «втілюючи прикладну дидактичну мету, враховуючи студентські виконавські можливості, композитор виходить за межі функцій суто навчального твору, демонструючи неординарний спосіб переосмислення музичних національно-самобутніх рис і філігранну техніку письма» (Жук, 2005, с. 68).

Формальна організація квартету ґрунтується на класичних засадах струнного квартету, адже «В. Барвінський – передусім майстер камерного жанру» (Коменда, 2020, с. 293), однак наповнюється індивідуалізованим драматургічним змістом. Так, «Квартет g-moll» складається з чотирьох частин, де I частина – це тема з трьома варіаціями, основна тональність g-moll, II частина – скерцо, тональність G-dur, III частина Andante, тональність a-moll, IV частина – фінал у тональності D-dur.

Чіткість структурних меж поєднується з внутрішньою гнучкістю музичного розвитку, що відкриває широкі можливості для темпоритмічної та агогічної інтерпретації. Для виконавців «Квартету g-moll» важливим стає питання балансу між формальною дисципліною та живим музичним диханням. Надмірна раціоналізація може призвести до втрати образної виразності, тоді як надмірна свобода – до розмиття архітектоніки твору. Саме в цьому напруженні формується інтерпретаційне поле сучасної рецепції квартету В. Барвінського.

Показово, що до цього опусу звертаються як студенти, так і професійні колективи. Серед останніх першої черги потрібно виділити Квартет імені М. Лисенка, який «в українському мистецькому просторі яскраво демонструє приклад виконавської духовної зрілості» (Казаков, 2025, с. 306). У цьому складі Анатолій Баженов, Борис Скворцов, Юрій Холодов та Леонід Краснощок 1978 року виконали запис «Квартету g-moll» В. Барвінського¹. Особливу роль у виконавській рецепції Квартету ім. М. Лисенка відіграє ансамблева взаємодія. Простота фактури оголює будь-які дисбаланси, неточності інтонації чи артикуляції, водночас створюючи умови для формування високої культури слухання й взаємного реагування між учасниками ансамблю.

Так, вже у I частині інтерпретація Квартету ім. М. Лисенка істотно відрізняється від більшості сучасних виконань, адже дотримання темпового позначення Largo не зводиться до формального уповільнення руху, а реалізується як принципово повільний, статичний темп, у межах якого мелодична лінія розгортається без помітних агогічних чи метро-ритмічних відхилень. Така темпова стабільність є складним завданням для струнних виконавців, оскільки вимагає збереження внутрішньої напруги звучання без ризику монотонності.

Задля уникнення статичної інертності використовується низка тонких виразових засобів, зокрема легке портаменто в середині ліг та послідовне застосування вібрато практично на кожному звуці, включно з прохідними шістнадцятими. У межах перших дванадцяти тактів формується узагальнений образ-стан, своєрідна звукова статична картина, позбавлена розвитку в традиційному драматургічному сенсі, утім, насичена внутрішнім ліричним напруженням.

Сучасна виконавська практика виявляє дві основні тенденції інтерпретації цієї частини. Перша з них спрямована на відтворення аскетичної моделі виспівування, що тяжіє до максимально стриманого агогічного розвитку та збереження темпової нерухомості. Друга тенденція передбачає значно вільніший підхід: активніше використання агогіки,

¹ З цим виконанням можна ознайомитись за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=7_Ov0ky-8II&list=RD7_Ov0ky-8II&start_radio=1.

романтизовану манеру фразування, локальні темпові зрушення в шістнадцятих та розширення каденційних завершень двотактових фраз.

Особливу увагу привертає інтерпретація першої варіації, в якій виконавці Квартету імені М. Лисенка не витримують позначення *L'istesso tempo*: рух шістнадцятими стає дещо швидшим порівняно з темпом теми. Незважаючи на технічну зібраність і загальну ансамблеву злагодженість виконання, таке темпове зміщення суттєво трансформує образний характер музики, надаючи йому більш трепетного, емоційно збудженого забарвлення, з тенденцією до підкреслено ніжної, зворушливої експресії.

Виконавська манера в цьому разі виявляє риси, характерні для українсько-радянської виконавської школи другої половини ХХ століття (1950–1990-ті роки): рівне, майже безперервне звуковедіння, відсутність агогічних відхилень і мінімалізацію декламаційних елементів, розспівування та інтонаційно-ладових акцентів, якщо вони безпосередньо не зафіксовані в нотному тексті. Такий підхід зумовлює певні розбіжності з авторськими артикуляційними позначеннями.

Зокрема, у другому такті четвертої цифри партитури портаменто позначене на перших чотирьох восьмих, що вказує на їхню структурну значущість і орієнтацію фрази на першу частку такту, тоді як друга його половина має ослаблений характер. В аналізованому виконанні ці акценти нівелюються: рух проходить через третю долю, оминаючи передбачене композитором оспівування. Аналогічно в третьому такті наявні позначки *tenuto* на восьмих у другій чверті, що формує непропорційне, зсувне фразування, де завершення фактично припадає на третю долю такту. Натомість виконавці вибудовують кульмінаційний акцент відповідно до дещо схоластичної логіки (на першу долю двадцятого такту).

У сучасному музикознавчо-виконавському дискурсі подібні артикуляційні та агогічні деталі розглядаються з особливою прискіпливістю, оскільки саме вони визначають семантику фрази та характер образного висловлювання. Акцентування зазначених *tenuto* з подальшим природним відпусканням фразових завершень могло б надати музиці більшого відтінку жалю та інтонаційної спорідненості з українською пісенною традицією, що з огляду на жанрово-образний характер твору видається стилістично доцільним.

У другій варіації знову виявляється домінування принципу рівного звуковедення, що суттєво впливає на образний результат інтерпретації. Тематичний матеріал, викладений у прийомі *pizzicato*, за своїм інтонаційно-ритмічним змістом має виразно грайливий, танцювальний характер. Проте у проаналізованому виконанні цей характер не отримує належного акцентування, оскільки відсутня чітка ієрархія опорних метричних часток.

Не виокремлюються ані перша частка такту, ані третя, ані четверта, подовжена (чверть), що позбавляє фразування внутрішньої пульсації та танцювальної пружності. У результаті семантичне навантаження переноситься виключно на сам нотний текст, без залучення додаткових виконавських смислових рівнів. На відміну від сучасної виконавської практики, де інтерпретатори нерідко свідомо вводять вторинні агогічні, динамічні чи артикуляційні акценти задля посилення образної виразності та активізації слухацької уваги, тут домінує стримано-нейтральний підхід.

Варто також зауважити, що з технологічної точки зору у виконанні Квартету імені М. Лисенка відчутне прагнення до максимально рівного звучання *pizzicato*, що, однак, супроводжується певними виконавськими труднощами: у фактурі з'являються незначні дефекти, пов'язані з контролем атаки та синхронністю звуковидобування. Це додатково підкреслює спрямованість інтерпретації на технічну уніфікацію звучання, інколи на шкоду образній виразності.

Водночас у фрагментах (цифри 7–8) спостерігається точне відтворення авторського фразування: тритактові побудови виконуються відповідно до нотного тексту, а після *tenuto* у третьому такті основною опорною часткою стає третя частка такту. У цих епізодах артикуляційна логіка композитора реалізується послідовно, що свідчить про уважне ставлення виконавців до структурної організації музичного матеріалу, навіть за умов загальної стриманості інтерпретаційних засобів.

Сучасна камерна практика демонструє тенденцію до поглиблення ансамблевого діалогу, в якому кожна партія набуває рівноправного значення. Серед доволі нещодавніх виконань «Квартету *g-moll*» В. Барвінського можна згадати інтерпретацію Струнного квартету «Фенікс» у такому складі: Микола Гав'юк, Петро Тітяєв, Анна Бура та Денис Литвиненко². Загальною рисою їхньої інтерпретації є тенденція до істотно заповільнених темпів, що простежується в усіх частинах циклу. Внаслідок цього окремі розділи втрачають індивідуалізований характер і сприймаються як стилістично та образно наближені один до одного.

Очевидно, що виконавці орієнтувалися на інтерпретацію Квартету імені М. Лисенка, утім, відтворення цієї моделі виявилось недостатньо переконливим. Намагання зберегти темпові параметри теми в перших варіаціях за умов загалом надто повільного базового темпу призвело до надмірного уповільнення варіаційного розвитку. Особливо показовим є епізод з темою *pizzicato*, яка в такій темповій реалізації втрачає притаманну їй грайливість і танцювальність, набуваючи натомість сумного, статичного забарвлення.

² З цим виконанням можна ознайомитись за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=L6ktkdctJqk>.

Ймовірно, саме усвідомлення подібних виконавських ризиків зумовлювало вибір дещо швидших темпів у виконанні Квартету імені М. Лисенка, які, зберігаючи ідею протяжного звукового розгортання, дали змогу уникнути інерційності музичного руху. У разі аналізованої інтерпретації загальна статичність і відчуття нецілісності музичної форми значною мірою зумовлені не художнім задумом як таким, а технологічними аспектами виконання.

Водночас слід відзначити позитивні аспекти інтерпретації. Виконавці послідовно прагнуть створити цілісний емоційний простір, орієнтований на образ нескінченної, протяжної української пісні, та демонструють повагу до авторських темпових позначень. Саме завдяки цій установці твір набуває єдиного загального настрою, що свідчить про усвідомлене прагнення до концептуальної цілісності циклу.

Сучасна інтерпретація квартету демонструє тенденцію до виходу за межі утилітарного використання твору, актуалізуючи його як повноцінний елемент концертного репертуару. Таким чином, виконавська рецепція квартету В. Барвінського стає важливим чинником збереження й розвитку української камерної музичної традиції.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Проведене дослідження засвідчує, що «Квартет g-moll» Василя Барвінського є багатовимірним художнім явищем, виконавська рецепція якого потребує концептуального переосмислення. Сучасна камерна практика має всі передумови для інтеграції цього твору у широкий концертний обіг.

Порівняльний аналіз двох виконавських інтерпретацій засвідчує різні підходи до реалізації авторського задуму, зумовлені як естетичними установками, так і технологічними можливостями ансамблів. Виконання Квартету імені М. Лисенка репрезентує традиційну модель української виконавської школи з її орієнтацією на рівне, стабільне звуковедення, стриману агогіку та чітке підпорядкування нотному тексту, що сприяє формуванню цілісного образу. Інтерпретація Струнного квартету «Фенікс» демонструє прагнення наслідувати цей ідеал, однак за умов загалом заповільнених темпів. Перспективи подальших наукових розвідок вбачаються у поглибленому порівняльному аналізі виконавських інтерпретацій квартету, дослідженні його рецепції за межами України, а також у залученні міждисциплінарних підходів, зокрема виконавської психології та культурної антропології.

ЛІТЕРАТУРА

1. Жук, Г. (2005) Віолончельна творчість В. Барвінського в контексті розвитку жанру в українській музиці першої половини ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – музичне мистецтво; Львів. держ. муз. акад. ім. М. Лисенка. Львів.
2. Казаков, С. (2025) Виконавство як стимул композиторської творчості (сторінки історії Квартету імені

М.В. Лисенка). *Київське музикознавство*, 3, 301–309. <https://doi.org/10.33643/kmus.2025.03.38>.

3. Коменда, О. (2020) Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: дис. ... докт. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 519 с.

4. Мисько-Пасічник, Р. (2010) Камерно-інструментальна музика Василя Барвінського: на перетині композиторської творчості та музичної критики. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*, 24, 77–86.

5. Москаленко, В. (2013) Лекції з музичної інтерпретації. Київ.

6. Назар-Шевчук, Л. (2015) Роль камерно-інструментальної творчості В. Барвінського в процесі становлення та розвитку української камералістики ХХ ст. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка*, 34, 428–436.

7. Павлишин, С. (1990) Василь Барвінський. Київ: Музична Україна.

REFERENCES

1. Zhuk, H. (2005) Violonchelná tvorčnosť V. Barvinskoho v kontexti rozvytku zhanru v ukraïnskii muzytsi pershoi polovyny XX stolittia [Cello works of Vasyl Barvinsky in the context of the genre development in Ukrainian music of the first half of the 20th century]. PhD dissertation in Art Studies (17.00.03 – Musical Art). Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv, 164 p. [in Ukrainian].

2. Kazakov, S. (2025) Vykonavstvo yak stymul kompozytorskoï tvorčosti (storinky istorii Kwartetu imeni M.V. Lysenka) [Performance as a stimulus for compositional creativity (pages from the history of the Mykola Lysenko Quartet)]. *Kyivske muzykoznavstvo – Kyiv Musicology*, 3, 301–309. [in Ukrainian] <https://doi.org/10.33643/kmus.2025.03.38>.

3. Komenda, O. (2020) Universalna tvorcha osobystist v ukraïnskii muzychnii kulturi [The universal creative personality in Ukrainian musical culture]. Doctoral dissertation in Art Studies (17.00.03). Kyiv, 519 p. [in Ukrainian].

4. Mysko-Pasichnyk, R. (2010). Kamerno-instrumentalna muzyka Vasyliya Barvinskoho: na peretyni kompozytorskoï tvorčosti ta muzyčnoï krytyky [Chamber-instrumental music of Vasyl Barvinsky: at the intersection of compositional creativity and music criticism]. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzyčnoï akademii im. M.V. Lysenka – Scientific Collections of the Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko*, 24, 77–86 [in Ukrainian].

5. Moskalenko, V. (2013) Lektsii z muzyčnoï interpretatsii [Lectures on musical interpretation]. Kyiv, 134 p. [in Ukrainian].

6. Nazar-Shevchuk, L. (2015) Rol kamerno-instrumentalnoi tvorčosti V. Barvinskoho v protsesi stanovlenia ta rozvytku ukraïnskoï kameralistyky XX st. [The role of Vasyl Barvinsky's chamber-instrumental works in the formation and development of Ukrainian chamber music of the 20th century]. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzyčnoï akademii imeni Mykoly Lysenka – Scientific Collections of the Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko*, 34, 428–436 [in Ukrainian].

7. Pavlyshyn, S. (1990) Vasyl Barvynskiy [Vasyl Barvinsky]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 88 p. [in Ukrainian].

Performance reception of Vasyl Barvinskyi's String Quartet in G minor in contemporary chamber practice

Sergiy Serhiiovych Kazakov
 Postgraduate Student at the Department
 of History of the Ukrainian
 Music and Musical Ethnology
 Ukrainian National Academy of Music
 ORCID: 0009-0006-3331-0138



Стаття поширюється на умовах ліцензії
 відкритого доступу (CC BY 4.0)

The article analyzes the performance reception of the String Quartet in G minor by the twentieth-century Ukrainian composer Vasyl Barvinskyi within the context of contemporary chamber ensemble practice. The work is examined as a significant example of Ukrainian quartet music of the first half of the twentieth century, combining pedagogical orientation with a high level of artistic and compositional thinking. The relevance of the study is determined by the growing interest of modern performers in the national chamber repertoire and the need for its reinterpretation from the perspective of contemporary performance aesthetics. Particular attention is paid to the specificity of interpreting the imagery and stylistic, formal and textural features of the quartet. The role of the performer in the process of actualizing the composer's intent is analyzed, as manifested in the choice of tempo-rhythmic solutions, articulation, dynamic balance and ensemble interaction. Special consideration is given to the problem of the dual nature of the work as both educational material and concert repertoire, as well as its influence on performance interpretation. The methodological framework of the study is based on historical-stylistic, interpretative and analytical-performance approaches. The performance experience of Ukrainian chamber ensembles in interpreting the String Quartet in G minor is summarized, typical interpretative models are outlined and tendencies toward deepening the artistic and imagery content of the work beyond a purely pedagogical reading are identified. The importance of ensemble culture, intonational unity and stylistic balance is emphasized as decisive factors in successful performance realization. It is demonstrated that this string quartet emerges in contemporary chamber practice as a multidimensional artistic phenomenon capable of diverse interpretative approaches. Its active inclusion in concert and educational repertoires contributes to the actualization of Ukrainian chamber music heritage and to the formation of nationally oriented performance thinking.

Keywords: string quartet, chamber ensemble performance, performance interpretation, Ukrainian chamber instrumental music.