

---

---

## СТАТТІ

---

---

УДК 78.27

Лілія Назар-Шевчук

### СИМВОЛІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО. ТВОРИ НА СЛОВА БОГДАНА ЛЕПКОГО

*Розглядається проблема символізму в творчості В. Барвінського крізь призму поетики Б. Лепкого – очільника галицьких символістів-“молодомузівців”, до слів якого композитор написав ряд сольних та хорових вокальних творів. Висвітлюється ряд маловідомих фактів щодо особистих та творчих взаємин. Окреслюються загальні питоменні засади символізму в творчості обидвох митців, з’ясовуються головні музичні символи та різновиди жанрової палітри символізму В. Барвінського: “концепційну кантату”; особливий тип поеми з поляризацією живопису оркестрових барв та глибинною екзистенцією підсвідомості; витончену ескізно-настрєву картину у малих інструментальних формах; тяжіння до “вірша з музикою”.*

**Ключові слова:** Василь Барвінський, Богдан Лепкий, стиль, символізм, модерн, галицька музична культура, солоспів, хор, українська музика.

Серед широкозакроєної палітри розмаїтих естетично-стильових напрямків, які нуртували в Галичині на межі XIX-XX ст., доволі інтенсивно проявився і символізм, пов’язаний у літературному контексті насамперед з творчістю “молодомузівців”. Саме їх ідейно-естетичні та мистецькі константи як представників українського символізму стали однією з “опорних” точок формування світогляду та творчих засад Василя Барвінського. Цей аспект багатогранного стилю композитора виявився найменш дослідженим та висвітленим у музикознавчій літературі, оскільки слушним, але не єдиним стильовим орієнтиром для В. Барвінського був імпресіонізм<sup>1</sup>. Проте, спотерігаючи інтенсивну гравітацію до багатьох напрямків модерної доби, яскраво виражених у різноманітних поєднаннях чи не в кожному особному творі композитора, констатуємо характерний для митців першої половини XX століття полістилістичний тип мислення, в ареалі якого саме символізм отримав доволі суттєве значення. Мета даної розвідки полягає у виявленні характерних ознак символізму у творчості В. Барвінського крізь призму творчості одного з очільників цього напрямку в Галичині – Богдана Лепкого, тісна творча співпраця з яким досі не отримала відповідного висвітлення не лише в сенсі суто музичного чинника, але й в аспекті виявлення нових історично-фактологічних даних. Рівно ж аналітичні спостереження над творами на слова Б. Лепкого диспонує до розкриття характерних ознак композиторського

---

<sup>1</sup> Питання суміжності таких потужних мистецьких течій як символізм та імпресіонізм піднімається в роботах багатьох дослідників, в даному ж контексті назовемо класичну фундаментальну працю – Stefan Jarociński “Debussy a impresjonizm i symbolizm (PWM 1966), а також роботи Л. Кокоревої “Дебюссі і символізм” (М., 2002), О. Гужви “Дебюссі: дух проти-річчя” (ХДАХН, 2007).

почерку В. Барвінського та ступеню кореспондування з символізмом передусім у його національному вимірі. І якщо естетично-мистецькі засади символізму уже знайшли своє обґрунтування та наукове осмислення на терені літературних процесів чи у царині художньо-візуальних мистецтв, то в українській музиці даний напрямок наразі не отримав ні структурно-системного визначення як специфічного музичного явища в європейському та світовому контекстах, ні у національній іпостасі української культури, хоча стилеві обрії творчості таких митців як Ф. Якименко, Я. Степовий, Б. Лятошинський<sup>2</sup>, в Галичині – В. Барвінський, Н. Нижанківський, А. Рудницький, Б. Кудрик інспірують дослідників на пошуки рис та ознак, що відкриваються з часової дистанції сьогодення. Симптоматично, що символістична стилістична лінія, об'єктивно притаманна творам українських композиторів і, зокрема, В. Барвінському «в силу історичних обставин не висувалася на перший план дослідницьких зусиль представників музичної науки аж до останніх десятиріч, коли на хвилі поставангардної “реабілітації символізму” були переглянуті прерогативи художніх здобутків минулого сторіччя» (за О. Рижовою). Тому *актуальність* даної теми визначається необхідністю повноцінної та всебічної стильової ідентифікації в українському і світовому музикознавстві констант символізму в національному музичному мистецтві на прикладі творчості В. Барвінського, одним з потужних чинників якої була власне символістична парадигма.

Не вдаючись до висвітлення широкого контекстуального поля досліджень символізму в світовій культурі, втім – української, а також у ракурсі музичного мистецтва<sup>3</sup>, сфокусуємо увагу на безпосередніх виявах даного стильового напрямку у В. Барвінського. Так, генеральними стильовими ознаками символізму, які проявилися у творчості композитора можна визначити наступні:

– синкретизм, який досягається через літературні програми, в яких спостерігається інтенсивне “омузикалення” всіх мистецьких процесів (В. Барвінський йде через синкретизм етнонаціональних первістків з сучасною музичною мовою та літературність сюжетів, що виявляється у циклі “Любов”, а “Українська сюїта”, *Концерт для фортепіано з оркестром*, частково *прелюдії* викликають внутрішнє відчуття літературної програмності);

– звернення до сучасної символістичної поезії (твори на тексти символістів Б. Лепкого, Г. Чупринки; захоплення поезією П. Тичини, творчістю малярів-символістів – О. Новаківського, А. Петрицького і т. д.);

– джерело натхнення черпається з інших видів мистецтв, що приводить до “озвучення живопису” та “омузикалення прози” і поезії (останню спостерігаємо у творчості Б. Лепкого, П. Тичини, Г. Косинки, Б.-І. Антонича). В музиці – це настроєвість, колорит, пейзаж, що через глибинні значення символу апелюють до суміжних мистецтв;

<sup>2</sup> Красномовним підтвердженням активізації наукових пошуків в даному аспекті може слугувати дисертація О. Рижової. Український символізм та фортепіанна спадщина Б. Лятошинського: Дис... канд. наук: 17.00.03. К., 2006.

<sup>3</sup> Як естетично-мистецький напрямок розглянено в працях Д. Чижевського, М. Ільницького, І. Дзюби, Ю. Лавріненка, І. Качуровського, В. Ерна, С. Гординського, Л. Левчук, Л. Савицької, О. Забужко та ін.; в плані стилістики символізму – роботи А. Белого, Вяч. Іванова, Г. Асмуса, Ж. Кассу, Ж. Мореаса, Ф. Клодона, А. Балакян, Інго Ф. Вальтера, С. Яроцинського, М. Михайлова, С. Лобачевської, Л. Левої, Д. Гвіздалянки та ін.

– в “магнітне поле” символізму включається підсумок попереднього шляху всієї історії мистецтва, хоч “сучасна душа” прагне інших вимірів – відчуття невичерпного багатства світу. Відкритість, розімкненість “сучасної душі” властива і творчій поставі В. Барвінського;

– “прагнення доторкнутися до цієї багатоманітності шляхом інтуїції” (А. Бергсон) відчувається і в музиці композитора, який добре був знайомий з філософською концепцією інтуїтивізму через учня А. Бергсона – Іпполіта Тена. Батько композитора – О. Барвінський – видає у Львові українською мовою “Філософію штуки І. Тена”, яку переклав на українську мову ще в 1883 р. [11];

– містицизм символізму, що виявився у знаках, знаменнях, коли життєве чи природне явище набуває значення символу (кольори, тональності, звуки), апелює до мислення епохи бароко. Елементи необароко є суттєвими у творчості композитора (пієтет до Й. С. Баха та козацької доби українського бароко);

– символізм проявився і як “модус поведінки” в утаємниченості, міфологізації власного життя митців, а в творчості – у багатозначній недомовленості, незакінченості (яскравим свідченням є постлюдії та тип “доспіваних кадансів” В. Барвінського);

– екзистенціоналізм, самозаглибленість переміщає акценти з життя зовнішнього у життя внутрішнє, що на противагу “театрові побуту” дало апологію “театру душі”. Тут лірика стає пануючим началом. Композитор з глибин внутрішнього виринає до зовнішнього, широко охоплюючи навіть епіко-драматичні реалії (*дві сонати, “Українська сюїта”*) з ліричним епіцентром бачення, що співвідноситься з кордоцентричним типом мислення;

– поляризація способів висловлювання – гіперконтрастність уможливилася співіснування в одному творі антиномічних начал, тому часто відсутня єдина ідейна константа, що породжує багатоканальність одного художнього явища. У В. Барвінського це проявилася в автономності замалим чи не кожного твору;

– гіперболізація опозицій: статика – динаміка; камерність – туттійність; тематична розрідженість, що спричиняє фактурний тематизму, або навпаки, згущеність, що приводить до концентрованого мікротематизму; “вища витонченість – вища грандіозність”; масштабний жанр і витончено-делікатна манера письма, фреска і детальне нюансування.

Надзвичайність, переповнення подіями історичної ситуації, прагнення “вдесятеро жити” викликає “межові форми висловлювання”. Так, символізм змикає воедино імпресіонізм з експресіонізмом, які через тенденції пост- та нео-романтизму вливаються в його систему, захоплюючи при цьому і полістилістику сецесії.

Найбільш інтенсивно В. Барвінський тяжіє до творчості центральної фігури галицького символізму – Богдана Лепкого. Старший від композитора на 16 років, Б. Лепкий зблизився з молодшим музикою ще в домі О. Барвінського, який високо цінував талант поета. Активна співпраця О. Барвінського та поета, їх листування, зрештою, вітальне слово Б. Лепкого до 75-х роковин О. Барвінського, засвідчують глибоко дружні та творчі стосунки [11]. В. Барвінський неодноразово зустрічався з поетом, який високо цінував його композиторський та виконавський талант. Під час навчання молодого музиканта в Празі Б. Лепкий настійно просить його відвідати Краків, де поет працював в Ягеллонському університеті, щоб послухати його гру. Знаменним є вплив набагато молодшого В. Барвінського на вже зрілого Б. Лепкого,

що постає з історії їхніх взаємин. “Глибоке враження на Лепкого справляла гра на фортепіано молодого композитора Василя Барвінського. Під цими враженнями поет написав *“Розвіялися сні мої рожеві”* [23, с. 6–7].

Окрім епістолярних відомостей [3, 4, 5] інформацію про відвідини В. Барвінським Кракова знаходимо в його *“Враженнях з побуту на Україні”*<sup>4</sup>. Відомо, що Б. Лепкий був великим прихильником музичного мистецтва, часто надихався музикою для створення поетичних образів (улюбленими композиторами були Шопен, Шуман, Бетговен, Ніщинський, Барвінський)<sup>5</sup>. Б. Лепкий збирав народні пісні, кілька з яких були передані В. Барвінському. Композитор вказує дві лемківські пісні, записані з уст Б. Лепкого: *“Вийди, Марусенько, ой, вийди із хати”*, яка лягла в основу *“Серенади”* – другої частини циклу *“Канцона. Серенада. Імпровізація”*, та *“Ой, як ясненько”* – основа однойменного чоловічого хору без супроводу, який співався на концерті Празького “Глагола” в 1914 р., – цей твір втрачений [2].

Навзаєм В. Барвінський звертається до поезії Б. Лепкого, входячи у сферу солоспіву як жанру саме через неї. Це пісні *“Вечером в хаті”* (в поетичному оригіналі *“Гостина”*) та *“В лісі”* – обидві написані в 1910 р. Поезія Б. Лепкого знайшла втілення також в акапельному мішаному хорі *“Шевченкова хата”* (з циклу *“За люд”*), створеному в 1919–1920-х рр. В період написання багатьох вокальних шедеврів у жанрі романсу (*“Ой, поля, ви, поля”*, *“Пісня пісень”*, *“Ой, люлі, люлі”*, *“Коліскова”*, *“Ой, сумна, сумна, темна ніченька”* та ін.) – 20-ті роки – виникає ще один солоспів на сл. Б. Лепкого – *“Щаслива будь”* (1923 р.). В. Подуфалий подає ще два твори на слова Б. Лепкого – *“До волі з неволі”* та *“Закурилися ліси”*, але цей факт вимагає подальшої перевірки та підтвердження. Відомо, що твори на слова Б. Лепкого були присвячені композитором поетові [23]. У *“Коментованому списку творів”* композитор згадує про нездійснений задум опери *“Маруся”*<sup>6</sup>. Стосунки між двома митцями, незважаючи на цей

<sup>4</sup> “В жовтні 1918-го року одержав я від покійного Кирила Стеценка (якого я не знав) листа, в якому він просить мене, “як одного з кращих виконавців творів Лисенка”, взяти участь у святочному концерті в пам’ять п’ятиліття смерті М. Лисенка в Києві. Я був сильно здивований вищенаведеною opinією, як виконавця творів М. Лисенка – і шойно опісля догадався такої генези не зовсім заслуженої opinії. Під час моїх студій у Празі, переїжджаючи до Львова на святочні ферії, я часто задержувався в Кракові, де кождоразово відвідував відомого нашого поета і письменника, проф. Богдана Лепкого, в домі якого гуртувалося мистецьке життя Українців, що перебували постійно або тільки на студіях у Кракові. Там запізнався я вперше і з артистами-малярами: Новаківським, Куриласом і другими. Під час одного такого вечора в домі проф. Лепкого грав я в присутності В. Липинського, пізнішого посла уряду гетьмана Скоропадського у Відні, між іншим, і Лисенка Ноктюрн сіс-молл – який присутнім, а особливо ж В. Липинському незвичайно подобався. В. Липинський, вернувши на Україну, зробив мені там, мабуть, таку рекламу” [1].

<sup>5</sup> Знайомство з музичними діячами свого часу – Д. Січинським, знаменитими басами Рибакми та Фицаком, тенором Курмановичем (вчилися разом у Бережанській гімназії), Ф. Колессою (під час навчання у Відні) та багатьма іншими музикантами свідчить про прагнення до омузикалення поезії не лише через зовнішній тип метафори, а самого звучання поетичного тексту, який у багатьох випадках зближається до народної пісні.

<sup>6</sup> Під час перебування в Празі 1929–1930 рр. композитор починає працювати над оперою *“Маруся”* (*“Ой, не ходи Грицю та й на вечорниці”*), лібрето якої мав написати Б. Лепкий, але з різних причин, найперше з огляду на складні життєві умови, він не виконав обіцянки. Залишилась від цього задуму лише увертюра-поема у фортепіанних ескізах [2].

факт, все ж залишаються дружніми. Так, у 1927 р. В. Барвінський побував на з'їзді родини Лепких в с. Гниловичі коло Бережан, гостював у 1929 р. разом з Б. Лепким. М. Лепким та І. Ліщинським у с. Жукові, в 1933 р. В. Барвінський разом з Б. Лепким гостюють у приході о. Петра Смика в с. Жовчеві [15]. В 1934–35 рр. виникає ще один акапельний хор на слова Б. Лепкого “*Ой, колосися, ниво*”, який композитор відносить до популярних хорових творів “просвітянського” типу, однак його композиторське вирішення лише засвідчує високий професіоналізм у підході до масової культури.

В обидвох митців знаходимо спільні творчі естетичні засади, сфокусовані в концепційних та ідейно-мистецьких поглядах “молодомузівців” [6, 7, 9, 14], а навіть близькість певних стилістичних та формотворчих прийомів, серед яких у Б. Лепкого та В. Барвінського можна виділити:

- рефлексивно-споглядальний тип світобачення;
- преваляція ліричного “я” над персонажем, внутрішнього світу над зовнішнім середовищем;
- туга-ностальгія як одна з домінантних рис діаспорного митця;
- чесність громадянського обов'язку, глибинний патріотизм;
- діалог “голосу зневіри” і “голосу надії”;
- модерністичні тенденції, які виступають не як протистояння традиції, а виростають з неї:

1. Національне виявляється через квазі-народні лексеми в мові, ретро-рефлексію звичаєвої сфери (картини дитинства, святкування Різдва, Великодня).

2. Трагізм народної долі у вірші “Журавлі”, який став національним тренем, та в поемі плачу “Ноктюрн” Б. Лепкого знаходять свої адекватні у багатьох творах В. Барвінського.

3. Преваляція інтимної лірики зі станами просвітлення та прагненнями ідеалу недосяжної краси.

4. Експресіонізм у зображенні складних історичних колізій, що викликають публіцистичність, епічний розмах, об'ємні панорамні картини.

5. Вплетення в образну тканину фольклорного компоненту.

6. Використання містичної, біблійної символіки, які визначають кардинальні питання буття і смерті.

7. Історичні асоціації, ремінісценції.

8. Настрійовість у наскрізній ліризації стає провідним мотивом, надаючи часто рис песимістичної ідилії, нарисовості.

9. Музичні ретроспективи в поезії Б. Лепкого у великій мірі взаємопропорційні поетиці музики В. Барвінського.

Знаменно, що саме вокальним диптихом “*Вечером в хаті*” та “*В лісі*” В. Барвінський виходить на арену вокального жанру, даючи відразу неперевершені зразки музично-поетичних полотен. Виявом символістичних тенденцій можна вважати обидва вірші Б. Лепкого, адже композитор обирає дві генеральні константи лірики поета – тугу-нудьгу та ретроспективу осені.

Вокально-інструментальна картина-ескіз “*Вечером в хаті*” змальовує глибоко пасивний та зневірений стан людської психіки, для якої найвідповіднішими стають вечірні сутінки. Рівноправність обидвох партій, навіть більше того – голос, з огляду

на скупий речитативний контур мелодичної лінії (зі слабо розвиненою вокалістикою, натомість тяжінням до промовленості тексту з ознаками *Sprechstimme*), неначе констатує події, звукописує стан людської душі та психіки, які розгортаються в інструментальному супроводі. Самостійність фортепіанної партії в даному випадку навіть не є паритетною, оскільки музичне ціле є інструментальною картиною з голосом. В самій конструкції твору є 24 вокально-інструментальних та 22 чисто інструментальних такти, і хоч вона є доволі традиційною з точки зору побудови (4 куплети рівно по 6 тактів) при дотриманні засад куплетності – постійна повторюваність початків фраз вокальної партії, винятковим стає гармонічно-фактурне вирішення образної теми – сутінки, які вповзають до хати, а з ними нудьга.

Суцільна хроматизація, скупий коливальний рух подвоєними терціями, ритмічна остінатність, складна перенасичена гармонічна вертикаль – створюють образ внутрішньої пустки, нехоті до життя. Скритим модусом проступає початок знаменитої Прелюдії *c-moll* № 20 Ф. Шопена, яка прихована в останніх долях тріолей; нагадує про початок цієї прелюдії і гармонічний хребет вже першого такту романсу. Фактура в цілому тяжіє до статики. Навіть в кульмінаційній зоні – перед самим приходом головної героїні романсу Нудьги (достоту – соботвор знаменитої символістичної “дівчинки в сірій сукеночці” Зінаїди Гіпсіус) – в перебігах зменшених та збільшених акордів спостерігаються у внутрішньо-акордовому русі статичні мінімальні коливання, що відтворюють на рівні внутрішньоакордових тяжінь остінатне стояння звуків. Ряд найбільш видимих тональних опор – *f-ges-As-as-B-ces-Des-es* вказує на поглиблений мінор з пониженими II та V ступенями, хоч заповнення акордики хроматикою дає 12-ступеневий лад, який згодом зустрічатиметься як гіпер-експресіоністичний засіб в творчості Д. Шостаковича.

Романс “*В лісі*” особливо вражає просторовою пейзажистикою і може слугувати зразком вокальної картини. Жанр інструментальної картини є характерним для символізму. Її найяскравішим зразком став “Острів мертвих” С. Рахманінова за однойменною картиною А. Бекліна. Парадоксально, що С. Рахманінов дає цьому живописному полотну музичне прочитання, а Б. Лепкий – поетичне. Його “Острів мертвих” дає колосальне відчуття потойбічності цього символу – острову вічного пристановища. В контексті цієї статті вважаю за доцільне навести вірш Б. Лепкого, що увінчує цю малярсько-музично-поетичну символістичну тріаду “Острову мертвих”: А. Беклін – С. Рахманінов – Б. Лепкий. Саме прочитання цієї теми – однієї з чільних у світовому символізмі – засвідчує суголосні тенденції у творчості українського поета щодо розвитку і становлення даного художньо-естетичного напрямку.

### ОСТРІВ СМЕРТІ

До образу Бекліна

<i>Хто роботу зробив,</i>	<i>Не подують вітри</i>	<i>Хвилі човен несуть</i>
<i>Хто відбув свою путь,</i>	<i>З-над широких ланів,</i>	<i>Через море у гай,</i>
<i>Хто свій день пережив,</i>	<i>Не доходять туди</i>	<i>Що було – то забудь,</i>
<i>Най чимскорше йде в путь.</i>	<i>Ні любов, ані гнів.</i>	<i>Що буде – не думай!</i>
<i>Серед моря скала,</i>	<i>Одинокий пором</i>	<i>Тихо, тихо кругом,</i>
<i>Чорний ліс там росте;</i>	<i>Біля берега жде</i>	<i>На скалі смерті храм, –</i>
<i>Хто терпів за життя –</i>	<i>І хрустальним веслом</i>	<i>Одинокий пором</i>
<i>Най собі відпічне.</i>	<i>Зимні хвилі гребе.</i>	<i>Доїжджає до брам.</i>

Пейзажність, замилювання природою – характерні ознаки українського менталітету, що виявилися в творчості багатьох митців та композиторів. Даний твір можна окреслити як символістичний настроєвий пейзаж, крізь який проглядаються невтишимо і незагоєні рани людської душі. Затамований песимізм, лише відголоски почуттів “поза межами болю”, тиха динаміка одвічного суму – гіпервражаюча неголосна і некриклива емоція, витончена аж до відчуженості – мова йде про маленький “малюнок невправний, незручний”, який стає центробіжною віссю цілого твору. Ця картинка є образком пейзажу в людській душі, творячи багатоплощинну, поліглибинну структуру символістичних образів-пластів. Складна семантична композиція твору апелює до наскрізності. Проте, статичні затримання психічних станів природи приводять до переакцентування опозицій: адже первинно природа співдіє з людиною, тут людина – лише деталь великого осіннього суму, що поглинає своїм спокоєм все довкіл.

В. Барвінський обирає початковою тональністю *fis-moll*, даючи тепер дієзне прочитання безвихідного суму “світлої печалі”. Тонально-просторові вирішення звукової картини композитором феноменально граничні – переставлення з одного ракурсу в інший, ефекти звукової перспективи віддалень і наближень, згадаймо – “зблизька і здалека” в Б. Лепкого. Тут можна говорити вже не про опозиції чи їх переакцентування, а про поліпозиційність, багатовекторну просторовість. Загалом тяжіння до симфонізму в малих формах – характерна ознака В. Барвінського. Гіперболізація однаково присутня в обидвох творах, зрештою – вони починаються з однієї поспівки, що свідчить про монотематичний підхід до парних образів аконтрастного бездієвого поглинання тугою. Це ж всього два вечори, але наскільки болюче однакові і наскільки різне. Якщо в “Гостині” композитор вирішує ситуацію безнадії поринанням у бемольні глибини, то “В лісі” – навпаки, над-дієзним спрямуванням, прагнучи вловити надчуттєвий сум всепоглинаючої прощальної осені.

Рухаючись за текстом, В. Барвінський творить дуже специфічну композицію, яку можна окреслити як картину в картині. Принцип такої внутрішньої двоплановості зближає автора з візуалізацією опредмечених просторів:

– простір “вечірньої години, коли виринає “з’ява-картина”;

– простір власне “картини” ;

– простір “зворотньої перспективи” – синтезуючий символістичний, огорнений містичною загадковістю фінал, адже так і не зрозуміло – “сідаюче сонце і тиша” з картини чи з реального життя? Хоч повернення до початкової тональності лише натякає на репризність, та розсвітлення *fis-moll* на *Fis-dur* в кодї відіграє роль ще однієї нової семантичної барви.

В. Барвінський, обираючи певне тонально-гармонічне спрямування, глибоко прочитує текст, підкреслюючи кожну деталь, звукописуючи її за допомогою найрізноманітніших засобів (гармонія, агогіка, фактурні вирішення, витончено нюансована динаміка, ремарки), кожен з яких набирає містично-символічного забарвлення в загальній картині настрою. Невипадково останній заключний розділ має авторське означення *misterioso*, за яким не забарилося через два такти *lugubre espressivo*. Композитор не уникає проте і реальних досить інтенсивних за силою експресії та драматизму засобів – у другому розділі останні рядки “осінні квітки повсихали” звучать на *ff*, досягаючи при цьому найвищий звук твору “*g<sup>2</sup>*”.

Цікаве вирішення слів “останні сліди”, коли мелодика рухається по звуках зменшеного  $^5_3$  на тонічному “fis”, але з пониженими V, II в мелодії та V, VI, II в супроводі, розбалансовуючи рух та динаміку (*allargando, diminuendo, leggieramente*). Сміслові продовження цього символу розвивається в постлюдії-перегрі (55–67 тт.), яка побудована на фігурації “спадаючого листа” в H-dur, проте схрещення субдомінанти і тоніки на секундовому спаді (т. 62 і т. 65–66) гравітують до “Слідів на снігу” К. Дебюссі – тієї ж філософської статики, аж до знемоги затамованого назавжди залишеного *nevermore*.

До виняткової точки напруги доходить автор на початку останнього розділу *Meno mosso* на словах “чого в тім лісі шукає дівчина, як осінь сумна?” – епізод *misterioso*, залишає питання на звуці “fisis” – верхньому звуці поліакорду “cis-gis-dis-eis-h-fisis”, який однак включає домінуючу до майбутнього Fis-dur. Саме в цій пасторальній тональності (згадаймо знамениту фортепіанну прелюдію) пластичні лінії голосу живописують спадаюче сонце, вимальовуючи-окреслюючи півколо кварто-квінтовою дугою.

Завершує всю картину ще один вагомий знаковий код символізму – “тишина”, якої В. Барвінський досягає насамперед тихою хвилеподібною динамікою (*pp, ppp*). Слово “тишина” знову парадоксально вирішене композитором через висхідний квартовий хід у вокальній партії (етимологічно поступальний, найдієвіший з усіх інтервалів – висхідна кварта є антиномією до спокою, тиші, умиротворення). Ремарка *estinguendo* (напряма в найглибше) вказує на пряма руху кварта – в найінтимнішу зону почуття – відчуття тиші, яка розчиняється на останньому, щоправда, терцевому ході, що закінчується на символічному звуці пікардійської терції – “ais”. У фортепіанному супроводі мірне баркарольне коливання винятково на чорних клавішах квартами, квінтами та октавами надає відчуття специфічного порожньо-невиповненого простору. На заключній мажорній тоніці композитор долучає по чергово до головних звуків додаткові, створюючи фінальну пентатонну послідовність – “fis-cis-fis-gis-ais-cis-dis”. Так, останній звук “dis” – це VI ступінь ладу, який немов перериває, зупиняє в незавершеності потік емоційно-образної свідомості на екзотичній ноті далекого світу – незвіданої загадковості тишини. Цей звук є другим звуком першого такту твору (дорійський нахил), хоч на гармонічній фігурації відчувається гра тоніки і мажорної субдомінанти, що стане одним з визначальних функційно-гармонічних компонентів твору. При поділі на розділи виявляються три крупні площини, кожна з яких має свій внутрішній розвиток:

**Розділ А** (1–24 тт.). складається з двох вокальних розділів з інструментальними обрамленнями та перегріом (разом 5 епізодів):

1. Прелюдія (fis-H) – I–IV<sub>маж</sub>
2. Стан природи – сутінки – час вечірньої години fis-moll
3. Інтерлюдія (fis-H) – I–IV<sub>маж</sub>
4. Характеристика з’яви-картини (ais-moll – e-moll) – III<sub>B</sub> – VII<sub>мін</sub>
5. Постлюдія (e-moll VI# – E-dur) – VII<sub>мін</sub> – VII<sub>нат</sub>

**Розділ В** (25–67 тт.) – власне опис Картини, який має кілька стадій:

1. Образ-опис лісу – інтер’єрна характеристика (E-dur) – VII
2. Стан осіннього лісу – (a-moll) – III<sub>мін</sub>
3. Інструментальна постлюдія – уява домальовує картину (H-dur) – IV<sub>маж</sub>



**Розділ С** ( 68–86 тт. ) – кода-резюме з двох частин:

1. Завершення опису картини через риторичне питання (*fis-moll*) – I
2. Стан природи – сідаюче сонце, спокій, тишина (*Fis-dur*) – I<sub>маж</sub>

Назагал тональний план виявляє специфічне мислення і доцільність обраної техніки композитором – це колоризування ладотональності за рахунок гри мінорної тоніки і мажорної субдомінанти ( в цьому творі композитор практично уникає власне домінанти), натомість частим є відтінювання тональностей VII, III ступенів. Хоч внутрішня послідовність співвідношень тональних центрів цілого дає специфічну скриту домінантність, яка виступає у зворотньо-дзеркальних зв'язках, фокусуєчись примарною центробіжною віссю – нереальною з'явою-картиною.

*Схематичне зображення композиційно-структурних площин  
солосніву В. Барвінського на слова Б. Лепкого «В лісі»*

Розділ форми. Такти	Темпи. Ремарки	Гармонічний план	Поетичний текст
Вступ 1–3 тт.	<i>Andantino tranquille</i>	<i>fis-moll</i> +VI # ( <i>dis</i> )+ VII # ( <i>eis</i> )- <i>H-dur</i>	
1 куплет 4–11 тт.		<i>fis-moll</i> – <i>H-dur</i> (S=D) – E- <i>dur</i> / <i>fis-moll</i> – <i>H-dur</i> – h- <i>moll</i> – ----- <i>fis-moll</i>	Як прийде вечірня година І сумерки стануть в вікні, Якась позабута картина В ту хвилино являлась мені
Перегра 12–13 тт.		<i>fis-moll</i> \ <i>H-dur</i>	
2 куплет 14–21 тт.	<i>A tempo</i>	<i>ais-moll</i> (III#) – Dis- <i>dur</i> (S)- Gis- <i>dur</i> VII=V→cis- <i>moll</i> <i>H-dur</i> VII=V→E- <i>dur</i> -V- <i>H-dur</i> - VII→II=VII→G- <i>dur</i> =V→C- <i>dur</i> =V <sub>7</sub> -VII <sub>7h</sub> →e- <i>moll</i>	Малюнок незручний, невправний, З літами зсірів, полиняв, Здається не дуже то славний Той образ маляр малював
Перегра 22–24 тт.		e- <i>moll</i> співставлення з E- <i>dur</i>	
3 куплет 25–40 тт.	<i>Piu mosso vivo</i>	E- <i>dur</i> -cis-e-C-B=V→ Es-Des=Cis=V→ (ges)- <i>fis</i> -a-C- <i>H-fis</i> -	На образі тому ліщина, Де-не-де стоїть старий дуб; Вузька заросла стежина Біжить між корчі через зруб...
4 куплет 41–55 тт.		a- <i>moll</i> – d – D – H – a – H(V <sub>9</sub> )→ h – a – <i>fis</i> – H –	Осінь вітри поздирали Зів'ялі, пожовклі листки, Останні квітки повсихали, Згубились останні сліди...
Перегра 56–67 тт.		<i>H-dur</i> – <i>fis</i> – H – II <sub>9</sub> ( <i>fis</i> ) – <i>fis</i> <sup>H</sup> H <sub>1</sub> <sup>fis</sup> – t <sub>1</sub> <sup>s</sup> – (63 такт)	
5 куплет 1 розділ 68–72тт.	<i>Meno mosso</i>	<i>fis-moll</i> - D\H- V <sub>11</sub> (« <i>cis-eis-fisis-gis-dis-h</i> »)-	Чого в тім лісі шукає Дівчина як осінь сумна?..
5 куплет 2 розділ 73–86 тт.		<i>Fis-dur</i> - H – Fis – E – Fis – dis – Fis- « <i>fis-cis-fis-gis-ais-cis-dis</i> » – останній акорд	За хмарами сонце сідає, Довкола спокій, тишина... Спокій. Тишина... Тишина...

Оперуючи музично-поетичними символами тиші, спадаючого листя, заходу сонця, вечірньої години, В. Барвінський постає як творець витонченого психологічного пейзажу, даючи об'ємний “стереоскопічний” образ в лірико-зображальній єдності [16, с. 48]. Присутність картини як дієвого поетичного образу апелює до характерного для символізму синкретизму. В даному романсі він постає як “озвучення живопису” поетичним словом (Б. Лепкий), вирішене технікою “психологічного музичного імпресіонізму” (В. Барвінський).

**“Щаслива будь”** – один з характерних зразків інтимної лірики Б. Лепкого, який В. Барвінський втілює музичними засобами. Драматизм даного тексту – у несаяжності сподіваного щастя, а “з'єдинення” можливе лише у вічному божественному вимірі любові.

Наскрізна композиція поемного типу з апофеотичним фіналом: “Любов, як Бог, предвічна, невмируща і від судьби у неї більша сила!” гравітує до тематики “благословляючих” тем П. Чайковського, С. Рахманінова. Однією з характерних ознак символізму є співставлення сліпуче-осаяного, дифірамбічного та містично-похмурого, фатального. Саме ці дві якості спостерігаємо у вірші Б. Лепкого. З музичної точки зору В. Барвінський використовує тут доволі прямолінійні засоби, порівняно з попередніми солоспівами. “Щаслива будь” написано в 1923 році – році романсів – і засвідчує подальше захоплення композитора поезією Б. Лепкого. Головним мірилом драматургічної концепції цього твору стають речитативно-декламаційна монологічність, посилення домінантового ряду, цікаві гармонічні звороти, які радше доповнюють сам поетичний текст, створюючи “прозору глибину” – свого роду еквівалент літературної символіки.

**“Шевченкова хата”** на слова Б. Лепкого – вишукане хорове полотно, в якому проявилася блискуча композиторська майстерність В. Барвінського. Наскрізна композиція лучиться з куплетністю, яка, по-суті, у цьому творі виступає лише як ретроспектива. Інтенсивна наростаюча динаміка розвитку продиктована змістом вірша – над сумовитою і скромною “кривобокою хатою білою” зійде Вифлеємська зоря, що ніколи не погасне, бо під нею сходять генії до свого народу. Майстерне метро-ритмічне моделювання доводить використання В. Барвінським нових композиторських технік, яке, як завжди, слугує композиторові для втілення провідної ідеї. Витончене колоризування в барвистій мінливій мелодико-інтонаційній та ладово-динамічній сфері створює враження філігранної інкрустації. Слід зазначити, що впродовж перших чотирьох строф композитор використовує все нові інтонаційні звороти, долаючи таким чином куплетність, яка існує неначе ретроспективно на рівні метричного остінато – кожна строфа починається двома тактами на 3/4 та появою нового тонального центру, решта ж чинників свідчать на користь наскрізної композиції поемного плану.

**Перша строфа** (1–5 тт.), вирішена в g-moll з високими VII, VI, IV – *fis*, *e*, *cis* та їх перемінність з натуральними ступенями, чи не в кожному такті підфарбовується пониженням V – *des*, що приходить до відхилення в A-dur (домінанти до майбутнього d-moll).

**Друга строфа** (6–13 тт.) провідною тональністю має мінорну домінанту (d-moll), яка знову колоризується за допомогою висвітлення в D-dur – *fis*, *cis*, однак

при збереженні та мінливості звуків головної тональності: *b-h, es-e*, що надає відтінювання в новій тональності пониження II та VI, які перетинаються з натуральними. Вісім тактів другої строфи розширюються за рахунок розспіваності, яка у цьому творі є своєрідним знаком, оскільки провідним видом викладу композитор обирає техніку “*nota contra notam*” – “склад проти ноти”, що нагадує техніки старих майстрів чи викликає асоціацію з речитативним псалмодуванням (щоправда, тут – хоровим). На тлі загального промовляння-проспівування поетичного тексту вісімками (провідна ритмічна одиниця) – В. Барвінський особливо виділяє “домінантну ознаку стилю Б. Лепкого – тугу” (за М. Ільницьким). Це слово розспівується протягом 12–13 тактів, охоплюючи в сумі більше як 8 чверток (плюс фермата). Парадоксально, що на мажорній домінанті (D-dur) розспівується слово “туга”, семантичне значення якого далеко не мажорне, хоч тінь мінорного субдомінантового квартсекстакорду (*g-moll-b*) накладає легкий серпанок сумовитості та рефлектує до головної тональності твору.

**Третя строфа** (14–19 тт.) приводить до змістовної кульмінації вірша: “сеї ночі над тобою Вифлеємська зійде зоря”. Композитор, зберігаючи обраний тип викладу, підкреслює шотакту ремарками настроїв та характер (*espressivo, subito dolce, poco sostenuto*), хоч вирішальними тут стають гармонічні засоби – поява щораз більшої кількості бемолів – *as, b, des, ges*. Цей розділ вирішений в D-dur, який дає поглиблений контраст до попереднього D-dur (послідовно є VI низьким, а стосовно головної тональності – III). Практично не затримуючись в D-dur, В. Барвінський плавно переходить ланцюгом тональних відхилень F-f-c-Es-As-Des-C. Два останні акорди C-dur’у припадають на двоскладове слово “зо-ря”, неначе виокремлюючи його з загального контексту та підкреслюючи семантичну вагомість.

**Четверта строфа** (20–28 тт.) – найбільший за розмірами розділ форми. Власне тут зосереджується кульмінаційна зона твору. Композитор, повертаючись до попереднього темпу, насичує фактуру імітаційними підголосками, розширяючи за рахунок *divisi* кількість голосів – від чотирьох до семи з безупинною тембральною варіантністю та співною плінністю мелодичної лінії кожної партії досягається відчуття живої дихаючої тканини. За рахунок повтору двох останніх рядків В. Барвінський підкреслює змістовну значимість поетичного тексту, немов розсвічує його за рахунок ладо-гармонічних барв. Виходячи з попереднього C-dur композитор знову задіює коло різних відхилень, приходячи в результаті до f-moll на *ff*, з якого (при повторенні слів “і ніколи не загасне”) рядом швидкоплинних змін виростає A-dur, інтенсивність якого підкреслюється ремаркою *non diminuendo espressivo*.

**П’ята строфа** (29–36 тт.) – остання, відіграє роль коди-репризи. Адже після попереднього високого містичного злету В. Барвінський обирає нові кольори: замість початкового g-moll – G-dur, хоч вперше повторюється початкова поспівка лише у верхньому голосі – решта суттєво змінені, як і весь подальший матеріал. П’яти-шестиголосий виклад дає можливість композиторові ускладнити гармонічну вертикаль, вживаючи поліакорди та, за рахунок голосоведення, акорди нетерцевої структури (*g-d-c-fis-a; g-cis-h-e; fis-d-e-h; es-cis-g*). У 34 такті на скандованій квінті в нижніх голосах – “c-g” проходить висхідне нагромадження верхніх голосів, яке розряджається у віртуозний розспів низхідними секстами з чіпанням на слабій долі в тріолях звуків головного тризвуку. Ремаркою автора *quasi ut inquendo* – ніби в

найглибше почуття, означається сходження просто в найінтимнішу зону людських почуттів. “Тихі” ліричні коди-резюме після яскравих динамічних кульмінацій часто зустрічаються у творах В. Барвінського (кантати “Заповіт”, “Наша туга, наша пісня”, хор “Ой, колосися ниво”, фортепіанні прелюдії e-moll, b-moll), створюючи враження відлуння, переміщаючи силове поле звукового простору в зону екзистенційного споглядання, глибокої внутрішньої зосередженості чи безмежну стихаючу далечинь. Таке делікатне завершення твору (останній розділ позначений авторською ремаркою *con dolcezza*) відповідає інтровертності і поетичної музи Б. Лепкого, і музичної поетики В. Барвінського.

З огляду на посвяту Кобзареві і його глибинну шану, через просту селянську хату, з якої вийшов пророк українського народу, та образ світла Вифлеємської зорі – цей твір може слугувати зразком містичної національно-патріотичної лірики. Панліризація всього життєвого простору свідчатиме на користь глибинної ментальної риси, що пронизує українську культуру – кордоцентризму: світосприйняття і світовідчуття через серце (Г. Сковорода, П. Юркевич, Дм. Чижевський) [12, 22, 28, 29, 30].

У сфері музичної мови символізм виробляє певні іманентні ознаки. Найперше, це звукові знаково-семантичні символи, якими композитор активно оперує у своїй творчості:

**1. Тиша** – один з характерних для Барвінського способів звуковідчуження. У композитора тиша завжди пульсуюча, дихаюча, символізуюча інший стан матерії, інший вимір. Типовими є початки творів в тихій динаміці та розчинення їх заключних розділів в далечині:

– тишею пронизаний уявний ліс з примарної картини на слова Б. Лепкого “В лісі” – символ мовчання, глибокої внутрішньої споглядальності;

– спокоєм віє від ніжних колискових В. Барвінського (зоряні грона космічної неозорості відблискують в тиші дитячого сну – “Як любовно невимовно”, світла *Коліскова* з “Мініатюр”, *Коліскова для фортепіано*);

– містична тиша у філігранно-витончених відтінках огортає майже весь *колядковий цикл*, особливо вишукано проявляється в обробках для голосу, скрипки та фортепіано “Що то за *Предиво*” та “Ой, дивнеє *народження*”;

– затихлі вечірні та нічні пейзажі чи то стомлених жінок – “Уже сонечко *закоптилося*”, чи то містичних прозрінь *ноктюрнової лірики* – “Пісня *пісень*”, вирішених на тихій динаміці;

– трагічно-зловісна тиша западає на дно людського серця в обробці трагедійної любовної пісні “Ой, *зійди, зійди, ясен місяцю*” чи драматичній колисковій на слова Т. Шевченка “Ой, *люлі, люлі*”. Не меншою емоційною напругою сповнена нічна тиша Франкового *ноктюрну* “Місяцю-*князю*”;

– витончена лірика любовних переживань, для яких кульмінаційними зонами стають моменти найтихішої динаміки та найвищої напруги (у солоспіві “Ой, *сумна, сумна, темна ніченька*” чи у “Пісні” з “Української сюїти” для фортепіано на тему народної пісні “Ой, не світи *місяченьку*”, *Колісковій* з *Віолончельної сюїти, дуєти* “Накрила *нічка*” Р. Купчинського);

– заключні розділи величних кантат В. Барвінського “Наша туга, наша пісня” на сл. С. Черкасенка, “Заповіт” на сл. Т. Шевченка, хор на слова Б. Лепкого “Шевченкова хата” вивершують концепцію монументальних циклів на ррр – часто

з ремарками *scemando, estinguendo, perdendosi, morendo* і т. п. Зрештою, ці твори і починаються з тихої динаміки;

– не менш своєрідним є “тихий” експозиційний виклад музичного матеріалу в багатьох творах: всі *вісім прелюдій* – разом з нововіднайденими, окрім *c-moll*’ної, охоплені тихою динамікою. Всі “*Шість мініатюр на українські народні теми*” для фортепіано – перебувають у динаміці *p, pp, ppp, tr*. Перша частина *Фортепіанної сонати*, заспів у *Віолончельній сюїті* і *фортепіанний цикл “Любов”* огорнені тихою динамікою;

– зони тихих кульмінацій у великих розділах форми тяжіють до медитативно-тихих форм – Перша частина *Фортепіанної сонати*, об’ємні розділи *Ліричного концерту для віолончелі*;

– багато творів композитора мають специфічну динамічну конструкцію, певний тип енергетичного виміру. Стиха починаючись, немов би здалеку виринає, доносячись і наближаючись до слухача, музична матерія поступово уреальнюється, набираючи експресивної динаміки, розсвітлюється, розсвічується, драматизується, часом доходячи до експансивного відвертого динамічного зриву-зоїку. І зворотньо – звуковий простір переноситься у все віддаленіші простори, врешті розчиняючись, завмираючи-затихаючи в безкінечній далечині.

**2. Дзвін** – стає одним з найпотужніших філософських символів першої третини ХХ ст. Дзвонова стихія буквально пронизує творчість С. Рахманінова, немало важить цей символ і у творчості К. Дебюссі. В. Барвінський використовує кілька варіантів образної трансформації даного символу:

– дзвін прославний, урочистий – “Кантата на честь Митрополита Андрея Шептицького”, “Наша туга, наша пісня”, Фортепіанний концерт, Фінал Фуґи Фортепіанної сонати;

– дзвін поминальний у високому філософському значенні – Прелюдія *b-moll* “Молитва за Україну”, Прелюдія *e-moll*, Фінал Прелюдії з “Української сюїти” та в обробці лемківської пісні для голосу, скрипки і фортепіано “Полетів бим на край світа”, обробці жовнірської пісні для голосу з фортепіано “Ой, на горі два дубики”, дует “Накрила нічка”;

– дзвін тривоги, заклику до бою, дзвін мужності – Фінал “Української сюїти” для фортепіано, “Заповіт”, Фінал фортепіанного циклу “Любов” – “Біль. Бій. Перемога любові”, “94 Псалом Давида”;

– дзвони різдвяні виявляються у сфері колядковості – великі і маленькі дзвоники – Вступ I частини Фортепіанної сонати, обробки народних коляд для голосу, скрипки і фортепіано “Що то за Предиво” та “Ой, дивнеє народження”, фортепіанні колядки;

– віддзвони-відгомони природи (П. Тичина) у пейзажистичі – Прелюдії *As-dur, Fis-dur*, дзвеніння-блимання зір у романсі колисковій “Як любовно невимовно”, друга варіація з III частини фортепіанної сонати (віддзвони).

Отже, композитор, обираючи даний символ, з одного боку, конкретизує образний зміст твору (звукова імітація дзвонів викликає певні смислові асоціації, дозволяючи повніше передати художню ідею), з іншого – розмаїття трактування даного символу у багатьох його значеннях визначає дзвін як один з аспектів звуковідчуття – певної духовної ойкумени.

**3. Фанфара-заклик.** У солоспіві “Місяцю-князю” до тексту І. Франка є один з небагатьох яскравих прикладів справжньої фанфарності. Недивлячись на тонкий ліризм Барвінського, багатьом творам композитора властива сильна внутрішня воля, яка виявляється власне у поступальних інтонаціях:

– висхідна кварта у найрізноманітніших варіантах стає символом-закликом (“Ой, поля, ви, поля”, “94 Псалом Давида”, “Знов весна”, 3 розділу “Заповіту” на словах “Поховайте та вставайте”, у вокальних творах);

– заклик стає одним з лейтзнаків *Фортепіанної сонати, Концерту для фортепіано, Прелюдії e-moll*, модифікована тема Фіналу “Української сюїти” для фортепіано “Засвітали козаченьки” починається з квартового висхідного ходу. Ці приклади засвідчують традиційне використання закличного ходу;

– квартовий заклик, як і інші семантичні знаки, в системі символізму переосмислюється, набирає не лише героїко-поступальних значень – це і питання-звернення (“Місяцю-князю”, “В лісі”, “Серенада” з фортепіанного циклу “Пісня. Серенада. Імпровізація”), і трагедійно забарвлені риторичні оклики (“О, наша туга! З тих пісень в степу заораних катами” – розділ з кантати “Наша туга, наша пісня”). Висхідною квартою, як можливим кроком-вступанням, входженням у певну образно-емоційну сферу в дуже символічному значенні починається один з найтрагічніших творів композитора – *Квінтет*.

Слід зазначити, що саме останній символ отримує яскраве національне забарвлення, адже у первинно етимологічному значенні співвідносний з традиційною квартовою інтонацією у козацьких маршових піснях та піснях національно-визвольної боротьби. Через вимір національного композитор трактує інші символи.

**4. Рокотання литавр** в героїко-патріотичних творах (початки *Фортепіанного концерту, кантати “Наша туга”, “Заповіт”*; інтенсивним звукозображальним моментом виступає рокотання литавр у Фіналі “Української сюїти” для фортепіано, особливо в картині бою).

**5. Хвиля** і як семантичний знак ріки – Дніпра (“Ой, поля, ви, поля”, *Прелюдія e-moll*), і як велика емоційна градація романтично-піднесеного вислову (“*Сонет*” на сл. І. Франка).

**6. Бандурна або лірницька перегра**, особливо часто імітована у фортепіанній музиці та типологічна чиста квінта як ознака фольклорної інструментальної гри, стає активною знаково-семантичною лексемою.

**7. Мінорний “золотий хід” рогів-трембіт** – особливо цікавий і своєрідний у *Фортепіанному концерті*, хоч зустрічається в багатьох творах композитора. Цікаво, що в мінорному варіанті даного знаку поєдналися в. 6, порожня ч. 5 та м. 3, яка в національному музичному мисленні усвідомлюється як терцева втора.

Кожен з цих символів спроможний набирати інших значень, відтінків. Хвиля може виконувати функції емоційних припливів та відпливів у любовній ліриці. Рокотання низьких тремлюючих басів трактується як гул глибин землі, і гул військових гармат (“*Накрила нічка*”), і як грім. Прийоми арпеджіованих акордів, глісандуючі пасажі при певному ладовому забарвленні (думний лад) та програмі виконують смислове навантаження, або набирають значення звукової метафори в передачі емоційних нагнітань, осягненні високого рівня експресії, підсилюють ораторсько-декламаційну вимовність тематичного матеріалу. Так, відтворення “химерних

людських думок” в “94 Псаломі Давида” в переспіві П. Куліша здійснено за допомогою „бандурних” гліссандо. Немало бандурних прийомів є в шевченківській колісковій “Ой, люлі, люлі, моя дитино”, хоч на тлі глибокої психічної драми вони лише відтіняють трагічні події. Семантичні знаки-символи використовуються В. Барвінським у різних варіантах, моделюються в музичному творі, концентруються, віддаляються, становлячи тло або опозицію.

Тонка передача психологічних станів, їх перебігів, в поліфонії емоційних потоків проявляється і на музичному рівні. Музична мова набирає рис “психографічності”. Так витворюється полімелодичне плетиво голосів, що спричиняє нетерцеву дисонансну вертикаль, паралелізми різних акордів, а від накладань – кластери.

У жанровій палітрі символістична естетика дала специфічні різновиди:

– “концепційну кантату” – як хорове дійство – “Українське весілля” – сцени короваю і благословення молодих, “Урочиста кантата” з дзвонами, хоч концепційність проявилася інтенсивніше у сфері сольної вокальної музики, великих формах;

– особливий тип поеми з динамічною поляризацією живопису оркестрових барв та глибинами підсвідомості (що у випадку В. Барвінського проявилось в масштабних композиціях – дві *Сонати*, *Секстет*, укрупнення жанру солоспіву до драматичної поеми – “Ой, люлі, люлі”, “Місяцю-князю”);

– витончений ескіз-настрій картин у малих інструментальних формах – тяжіння до “вірша з музикою” у вокальних жанрах.

Отож, роблячи висновки, можемо констатувати, що В. Барвінський, будучи яскравим представником свого часу, інтенсивно включеним в прогресивні процеси модернізму, формуючись під впливом “Молодої Музи”, насамперед її очільника Богдана Лепкого, виявляє у свої творчості і ознаки символістичного типу світобачення, і оперування знаково-семантичними символами на рівні музичної мови, і сповідує естетично-художні константи символізму. Останній відчутно позначає стилістику та світоглядні засади галицького композитора, який поруч з Ф. Якименком, Я. Степовим і Б. Лятошинським, постає одним з речників даного напрямку, перспективи наукового вивчення та осмислення якого відкривають нові горизонти та магістральні шляхи у сфері музикознавчого дискурсу дослідження національно-зорієнтованого українського символізму у музичному мистецтві.

***Lilia Nazar-Shevchuk. Symbolistic trends in the Vasyl Barvinskyi's creativity. Works on the Bohdan Lepkyi lyrics.***

*The article deals with the problem of symbolism in the work of V. Barvinskyi through the prism of B. Lepkyi's poetics, which was the head of the Galician Symbolists – "Young muse people", on the words of which the composer create a number of solo and choir vocal works. There are a number of little-known facts about their personal and creative relationships. The general characteristic principles of symbolism in the works of both artists are outlined, among them are the reflective and contemplative type of worldview; the preponderance of lyrical "I"; the theme of weariness and nostalgia as one of the dominant feature; the honesty of civic duty and deep patriotism; the dialogue of "voice of despondency" and "voice of hope", etc.*

*The national aspect of symbolism is manifested in the following: operating the quasi-folk lexemas in musical and poetic language; retro-reflections of the familiar sphere (pictures of childhood, the celebration of Christmas or Easter); depicting the tragedy of the fate of the people; the prevalence of intimate lyrics with the states of enlightenment and the aspirations of the*

*inaccessible ideal of inaccessible beauty; the expressionist tone of the transmission of complex historical epic collisions; in the use of mystical, biblical symbols, historical associations, reminiscences; in tune-ups and through-line lyrics; musical retrospectives in the poetry of V. Lepkyi, interproportional poetry of music by V. Barvinskyi.*

*The main musical symbols are displayed, among them silence, bell, call, wave, fake lithuanian, bandura sounds and minor "golden course" of horns-trembitas. Musical language gains a "psychographic" feature. Among the varieties of the genre palette of symbolism, the composer chooses the followings: "conceptual cantata"; a special type of poem with the polarization of the orchestral painting and the deep existence of the subconscious; sophisticated sketch-setting picture in small instrumental forms; attraction to "poem with music".*

**Key words:** *Vasyl Barvinskyi, Bohdan Lepkyi, style, symbolism, modern, galician musical culture, solos, chorus, Ukrainian music.*

### Література

1. Барвінський В. Враження з побуту на Україні. *З музично-письменницької спадщини: Дослідження, публіцистика, листи*. Дрогобич: Коло, 2004. С. 10–104.
2. Барвінський В. Коментований список творів. *З музично-письменницької спадщини: Дослідження, публіцистика, листи*. Дрогобич.: Коло, 2004., С.136–175.
3. Барвінський В. Лист до Будапешту від 6.05.1902 р. *Листи до О. Барвінського від В. Барвінського*. ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України. Відділ рукописів. Ф. 78, спр. 13.
4. Барвінський В. Листи до Є. Барвінської (матері). ЛНБ НАН України. Відділ рукописів. Ф. 89–90. Спр. 14.
5. Барвінський В. Листи до О. Барвінського з Праги від 18.05.1907 р., 15.09.1905 р., 10.10.1907 р., 4.04.1908 р., 14.12.1908 р. ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України. Відділ рукописів. Ф. 80, п.13.
6. Граб О. Літературно-мистецьке життя Галичини кінця ХІХ – першої третини ХХ століття у контексті трансформації національної свідомості: Автореф. дис ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. ДАКККМ. К., 2005. 18 с.
7. Дзюба І., Ковалів Ю. Художній процес. Поезія. *Історія української літератури ХХ ст. : У 2 кн.: Підручник. кн.1: Перша половина ХХ ст.* К.: Либідь, 1998. 464 с.
8. Єфремов С. *Історія українського письменства*. К.: Femina, 1995. 688 с.
9. Ільницький М. *Від "Молодої музи" до "Празької школи"*. Львів, 1995. 318 с.
10. Кияновська Л. Стиль Василя Барвінського в контексті естетичних тенденцій західноукраїнської культури першої третини ХХ ст. *Культурологіческие проблемы музыкальной украинистики*. Одесса: Астропринт, 1997. Вып. 2, ч. 1. С. 17–27.
11. Кравець О. Питання літератури та мистецтва в епістолярній спадщині Б. Лепкого до О. Барвінського. *Олександр Барвінський. Матеріали конференції, присвяченої 150-й річниці від дня народження О. Барвінського*. Л.: НТШ, 2001. С. 114–121.
12. Кульчицький О. Світовідчуття українця. *Українська душа*. К.: Фенікс, 1992. С. 52–73.
13. Кульчицький О. Геопсихічний аспект в характерології української людини. *Науковий збірник УВУ*. Мюнхен: УВУ, 1956. Т. IV. С. 1–39.
14. Лавріненко Ю. Література вітаїзму. Розстріляне Відродження: Антологія 1917–1933 рр. Поезія – Проза – Драма – Есей. Paris: Kultura, 1959. С. 931–967.
15. Лев В. *Богдан Лепкий (1872–1941). Життя і творчість*. Записки НТШ в ЗСА. Філологічна секція. Т. СХСІІІ. США: Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто, 1976, 399 с.
16. Левая Т. *Русская музыка начала ХХ века в художественном контексте эпохи*. М.: Музыка, 1991. 166 с.
17. Левчук Л. *Західноєвропейська естетика ХХ століття : навчальний посібник*. К.: Либідь, 1997. 224 с.
18. Лепкий Б. *Поезії*. К.: Радянський письменник, 1990. 383 с.



19. Лепкий Б. Листи (1899–1930). ЦДІАЛ, ф. 362, оп.1. № 334–337.
20. Михайлов М. *Стиль в музиці*. Ленінград.: Музыка, 1981. 143 с.
21. Павлишин С. *Василь Барвінський*. Київ: Музична Україна, 1990. 88 с.
22. Петров В., Чижевський Д., Глобенко М. *Українська література*. – Мюнхен-Львів, 1994. 375 с.
23. Подуфалий В. *Богдан Лепкий і музика. Молоді літа. Пісні на слова Б. Лепкого*. Тернопіль, 1997. С. 4–9.
24. Савицька Л. Мистецтво України в контексті художнього життя межі століть. 1890–1910-ті роки: Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.01. НМАУ ім. П. Чайковського. К., 2006. 40 с.
25. Семчишин-Гузнер О. Художнє життя в Галичині кінця ХІХ – початку ХХ ст. (Особливості мистецького процесу): Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05 ЛАМ. Львів, 2000. 20 с.
26. Силантьєва В. Художнє мислення перехідного часу: Автореф. дис. ... д-ра філологічних наук: 10.01.05. НАН України Інститут літератури ім. Т. Шевченка. Київ, 2002. 40 с.
27. Стельмашук Р. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20–30-х рр. ХХ ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. НАН України ІМФЕ ім. М. Рильського. К., 2003. 20 с.
28. Храмова В. До проблеми української ментальності. *Українська душа*. К., 1992. с. 4–35.
29. Шлемкевич М. *Галичанство*. Л.: За вільну Україну, 1997. 103 с.
30. Янів В. *Нариси до історії української етнопсихології*. Упоряд. М. Шаповал. 2-ге вид., перероб. і доп. К.: Знання, 2006. 341 с.
31. Łobaczewska St. *Style muzyczne*. Kraków, 1961. Т. 1. 277 s.

