4. Витвицький В. Старогалицька сольна пісня XIX століття / Василь Витвицький. – Перемишль, 2004. – 158 с.
5. Зубеляк М. Витвицький – музикознавець / Мар'яна Зубеляк // Василь Витвицький. За океаном: зб. статей. – Львів, 1996. – С. 3-8.
6. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Олександр Козаренко. – Львів: НТШ, 2000. – 285 с.
7. Лехник Л. В. Витвицький і його діяльність у Вищому Музичному інституті ім. М. Лисенка / Л. В. Лехник // Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка: Musica humana. – Львів, 2005. – Вип. 10, Число 2. – С. 60-65.
8. Лехник Л. В. Витвицький – митець і вчений / Л. В. Лехник // В. Витвицький. Музикознавчі праці. Публіцистика. – Львів, 2003. – С. 8–18.
9. Лехник Л. Переднє слово / Л. В. Лехник // В. Витвицький. Струнний квартет. – Львів, 2002. – С. 2.
10. Михальчишин Я. В. Витвицький / Ярослав Михальчишин // З музикою крізь життя. – Львів, 1992. – С. 211-214.
11. Пилипович В. Вступне слово / В. Пилипович // В. Витвицький. Старогалицька сольна пісня XIX століття. – Перемишль, 2004. – С. 7-18.

УДК 78.27

Л. Й. НАЗАР-ШЕВЧУК

СВІТСЬКІ МОДЕЛІ ОНТОЛОГІЗМУ В МУЗИЦІ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

Антропософські тенденції нового містицизму першої половини XX ст. яскраво проявилися не лише в духовних, але й у світських творах В. Барвінського, релігійна свідомість якого як домінтна сфера духовно-етичних констант композитора дозволяє виявити та окреслити світські моделі онтологізму в творчості композитора, зокрема у вокальних поемах «94 Псалом Давида», «Пісня пісень», а також в інших інструментальних циклічних композиціях.

***Ключові слова**: Василь Барвінський, новий містицизм, релігійна свідомість, світські моделі онтологізму в музиці композитора, синергетичний тип драматургії.*

Л. И. НАЗАР-ШЕВЧУК

СВЕТСКИЕ МОДЕЛИ ОНТОЛОГИЗМА В МУЗЫКЕ ВАСИЛИЯ БАРВИНСКОГО

Антропософские тенденции нового мистицизма первой половины XX в. ярко проявились не только в духовных, но и в светских сочинениях В. Барвинского, религиозное сознание которого как доминантная сфера духовно-этических констант разрешает определить и описать светские модели онтологизма в творчестве композитора, в частности в вокальных поэмах «94 Псалом Давида», «Песня песен», а также в других инструментальных циклических композициях.

***Ключевые слова**: Василий Барвинский, новый мистицизм, религиозное сознание, светские модели онтологизма в музыке композитора, синэргетический тип драматургии.*

L. J. NAZAR-SCHEVCHUK

SECULAR FORMS OF THE ONTOLOGISM IN THE CREATIVE WORKS OF VASYL' BARVINS'KIY

The anthroposophy trends of the new mysticism in the early 20-th c. became apparent in the sacred as well as in the secular works by V. Barvins'kiy. Barvins'kiy's religion consciousness was the

dominant sphere of his spiritual and ethical statements It allows to define and anylize the secular forms of ontologism in the composer's creative works in particular in the vocal poems «94 Davyd's Psalom» and «Song's Song» as well as the other instrumental cyclic compositions.

***Key words**: Vasyl' Barvins'kiy, the New Mysticism, the Religion Consciousness, Secular Forms of the Ontologism in the Composer's Creative Works, the Synergetic Type of Dramaturgy.*

Релігійна життєва позиція митця є співвідносною з найширшим колом явищ мистецького порядку, і насамперед з образно-ідейним комплексом творчості. До сьогодні тема співвідношення релігійного та світського начал у музичному мистецтві є малодослідженою. І якщо європейська естетично-філософська думка активно торкалася цих питань (Е. Дальгауз, Ж. Марітен, Дж. Сантаяна та ін.), то вітчизняна музична естетика щойно накреслює магістральні шляхи та вектори вивчення та осмислення цієї без перебільшення фундаментальної проблематики, яка особливо актуалізується в складних культурних процесах сучасного глобалізованого суспільства.

За твердженням Л. Зайцевої, «закони світської свідомості змінюють зміст жанрової системи, часопростору як онтологічного параметру музики, утворюють антропоцентричну картину світу. Концепція особистості у світській культурі скерована на утвердження власного ego, суб'єктивного «Я», цінностей земного, психологічного чи уявного буття, обмеженого власним психологічним душевним досвідом. Досвід європейської та вітчизняної музичної культури передбачає два типи художньої свідомості: релігійний та світський» [5, с. 9]. Їх взаємодія особливо яскраво виявляється в світських творах. Адже «динаміку особистості утворює не лише система Богоспілкування (теологічний тип культури), а ставлення Антропоса до світу, соціального середовища» [5, с. 10]. Таким чином, аналізуючи жанри світського типу можна виявляти «світські моделі онтологізму».

Метою статті є визначення духовних констант В. Барвінського, однак не в сфері сакральної чи паралітургічної музики[1], а крізь призму творів світського призначення, що є однією з домінантних рис його композиторського стилю в цілому.

У жанровій палітрі В. Барвінського, серед яких чільне місце посідають світські твори, все ж вихідним критерієм щодо онтологічної мистецької позиції слугуватимуть композиції, пов'язані зі словом, яке дозволяє через музичні коди, семантичні знаки вербалізувати певні ідеї чи образи[2]. Як пограничні в екстраполяційному об'ємі духовно-релігійного простору внутрішнього відчуття Бога виступають в творчості композитора два світські солоспіви: «94 Псалом Давида» у переспіві П. Куліша та «Пісня Пісень» на текст В. Маслова-Стокіза.

Палкою, сповненою пристрасного драматизму, наче волання до Бога, є одна з найпатетичніших сторінок творчості композитора – «94 Псалом Давида». Розглядаючи постать митця під цим кутом зору, вирішальним є текст монологу, який окреслює характер, тип стосунків між людиною і Богом[3]. Грандіозна молитва вирішена у композитора драматичними засобами, це чи не єдиний твір такого потужного монументального розмаху в мистецькому

[1] До подібного типу творів належать Пісні з Богогласника, обробки коляд (як вид паралітургічної творчості), фортепіанний цикл «Колядки та щедрівки» та «Урочиста кантата на честь екселенції митрополита Андрея Шептицького». Дві молитви «Отче наш» для мішаного хору без супроводу та «Богородице Діво» для соло (сопрано-тенора) в супроводі мішаного хору, створені в концтаборі, не віднайдені.

[2] Подібним шляхом рухаються дослідники бахівської творчості (А. Швайцер, Б. Яворський),а семіотичний аналіз дозволяє на мікроструктурному рівні розглядати явище в герменевтичному світлі, здатне виявити його суть в широкому контекстуальному просторі [6].

[3] Книга Псалмів,переспіви якої хвилюють багатьох митців, часто стають відправною точкою, в певному сенсі базою для розбудови стосунків людини з Богом, адже охоплюють чи не всю гаму та багатогранність життєвих проявів як живий виразник людської душі. За найдавніших часів християнської Церкви молитва псалмами посідала друге місце після «Господньої молитви». Вплив псалмів на літературу був і залишається вирішальним від найдавніших часів аж до найновіших (Володимир Мономах, Г. Сковорода (один з найкращих коментаторів Біблії в світі), М. Шашкеич, П. Куліш, Т. Шевченко,О. Кониський, Леся Українка та ін.).

доробку В.Барвінського. Символічно, що твір був написаний у 1918 році на прохання батька – Олександра Барвінського, який отримав текст особисто від П. Куліша. В. Барвінський вертається до цього твору в 30-х роках, інструментуючи його для великого симфонічного оркестру на замовлення знаменитого баса М. Голинського. Обираючи тональність 5 симфонії Бетховена – c-moll, автор користується відповідними засобами: імперативна висхідна тирата баса в інструментальному вступі, накладена зустрічним рухом на в'язкий нисхідний секундовий хід, хроматизація початкової поспівки та пунктирний ритм, враховуючи при цьому насиченість низьких регістрів та рівень динаміки (f) – все це передбачає грандіозну драматичну колізію, вирішену в патетичному дусі палких пророчих звертань до Бога Мойсея, Ісайї чи Єремії. В. Барвінський, створюючи пристрасний монолог, використовує й закономірності ораторської промови (збиваючи наголоси, добивається мовленнєвого ефекту псалмодування-речитації), що рівночасно наближаються до манери виконання дум, емоційно-пристрасної патетики А. Веделя (на словах «Доколе, Господи, доколе» композитор використовує семантичні інтонаційно-ритмічні знаки А. Веделя). У полісемантичній структурі твору автор використовує різноманітні композиційно-драматургічні прийоми, які працюють на вирішення генеральної ідеї. Це і риси театрального монологу (скупа вокальна теситура відповідає скандуванню-промовлянню тексту часто на одному звуці з риторичними вигуками, запитаннями), і композиційні прийоми думи (строфи, слідуючи одна за одною, нагадують уступи, які завершуються славословієм, хоч замість заплачки в даному випадку – закликволання «О, Боже одомщення, зглянься!»), і риси хорового концерту з його наскрізною драматургічною лінією (сам жанр псалма в українській професійній музиці асоціюється власне з хоровими концертами). Семантичними лексемами в цьому творі постають закличний інтервал кварти, трійкова фігура (5 симфонія Л. ван Бетховена, «Не отвержи мене» М. Березовського), маршові інтонації, які поєднуються з оспівуванням окремих ступенів вузького амбітусу поспівок, створюють враження біблійного псалмодування, немов промовляючи до слухача з глибини віків. Велика роль у цьому пророцтві належить оркестровій партії: барокові тирати, рокотання литавр, семантика хвилі, бандурні глісандо, хоральні елементи, живописання картини «химерних людських думок», маршово-гімнічний акордовий тип фактури – всі ці сегменти створюють колосальне симфонічне полотно.

На лапідарність, промовистість працює і тональний план твору. В ньому майже відсутнє характерне для В. Барвінського колоризування, натомість помітні альтераційні зміни в акордиці, яка позначена «близько дистанційним» тональним планом, що ніби утримує принцип тонального rubato в нанизанні думних уступів (1 уступ: c- as-c-as // 2 уступ: f-Des-As-C // 3 уступ: C // 4 уступ: Des-D-(«химерні думки»)-B-C // 5 уступ: Es-b-f // 6 уступ: Des-Fes-C («правда»)// Славословіє-Кода: C). Епізод «химерних думок» вирішений за допомогою альтерованих зменшених, збільшених нон- та поліакордів в глісандовій манері викладу. Цікаво трактує композитор одну з кульмінаційних точок твору – слово «правда» (59 т.), де в об»ємній акордовій вертикалі накладаються три тональні верстви: C-dur – d-moll6 – F-dur, підкреслюючи глобальний сенс цього слова. Отже, світський жанр вокально-симфонічної поеми, за визначенням Л. Ніколаєвої [9], набирає глибинної онтологічної значимості, трансформуючись у вокально-симфонічний псалом. У XX ст. цей жанр екстраполювався у різноманітних варіантах у творчості І. Стравинського, С. Рахманінова, А. Шнітке, К. Пендерецького, А. Пярта, А. Нікодемовича, В. Камінського, що може передбачати дослідження псалому як сакрального протожанру для нових жанрових різновидів у світській культурі.

Зовсім по-іншому вирішений романс «Пісня пісень» на сл. А. Маслова-Стокіза. У самій назві вже закладена біблійна асоціація («Пісня пісень» – це одна з поетичних книг Старого Завіту, алегорія якої сягає найінтимніших сфер любові між Творцем та його творінням, розміщена в Біблії між книгами Соломона). Найделікатнішими засобами передається розмова закоханої душі у свого Творця, яка очікує єдиного нечутного доторку Любові за межами свідомості і розуміння в молитві. Переспів біблійного тексту найдосконалішої любовної лірики, яку подає «ся Книга вічна, Книга Божа, Книга небесная» (Г. Сковорода), виспівується В. Барвінським як почуття любові небесної, неосяжної, вічної. Композитор умисно обирає лише пряму мову тексту вірша: звернення душі до Бога (а саме «Пісня Пісень» за об'явленнями

великим містикам св. Терезі Авільській, св. Хуанові від Хреста) трактується в духовній спадщині людства як прояв любові душі до Бога чи Церкви до Христа. В.Барвінський наче залишає місце для простору відчуття людського серця, не вибудовуючи самого закінчення поезії, яке пояснює абсолютну правомірність трактування цього солоспіву як одного з найсвітліших зразків містичної лірики в цілому. Лише весь вірш А. Маслова-Стокіза дає можливість зрозуміти цей текст як містичний монолог юного царя Соломона. Його було знайдено у збірці «Акорди» за 1905 р[1], впорядкованій І. Франком.

Долучаючи до вокальної та фортепіанної партій скрипку, композитор створює надзвичайне тріо, в якому витончено переплітаються три лінії любові. Перша – це арфові переливи фортепіано – ліра юного Соломона – досягають екстатичного одкровення. «Екстатичний стан визначається як форма трансформації людської свідомості, що відбувається у момент злиття з Абсолютом, коли відкривається нова реальність – реальність зустрічі із Трансцедентним» [2, с. 10]. Неподільне перетікання музичної матерії у фортепіано («тихий екстаз» у глибинному самозануренні) протиставляється однак цілеспрямовано-пошуковій дії у вокальній партії (довгий підготовчий етап, неподільний процес, що включає розвиток позитивної емоції до кульмінації – зустріч) – це друга «розповідна» лінія. І третя лінія – партія скрипки – високий регістр, флажолети, трелі, ніжна ангельська манера висловлювання якої становлять третій вимір любові – очікуваного неба. Так, вже у фактурно-просторовій вертикалі автор єднає характерну для його творчості тріаду: земного (природи), людського (індивідуальний вимір) та небесного (Трансцедент). Подібного типу поліплощинність спостерігаємо у Першій Прелюдії, Фортепіанних сонаті, концерті.

Речитативна мелодика у вокальній партії поступово мелодизується, мова набирає рис пісенності; партія ж скрипки незалежно існує в своїх висотах, починаючи діалог з голосом у середньому розділі, то припадаючи, то знову віддаляючись в дуеті; партія фортепіано витримана єдиним фігурно-фоновим пластом, який відтінюється делікатними змінами. У середньому розділі пісенно-аріозне фугато розвивається в три «реальні» голоси (скрипка вилучає сурдину), зливаючись у комплементарну єдність, наскрізь пройняту ліричною пісенністю. Витончена манера письма нагадує повільні бахівські «розмови» чи то з 2 Бранденбурзького концерту, чи з подвійного скрипкового. Моменти канонічної імітації є характерною ознакою й українського підголоскового співу. Опісля цієї ліричної зони починається екстатичне нагнітання хвилеподібного типу. Закоханий голос, проходячи безліччю доріг в пошуках зустрічі, врешті зливається в так довгоочікуваному щасті, поглинаючи партію скрипки, яка вирине аж в інструментальній постлюдії.

Гармонія цього романсу надбарвиста. Практично виходячи за межі тональності, мажоро-мінорна тоніка «Es – c» уже само собою дає відчуття невизначеності-пошуку, граючи модифікаціями I-VI і III-I. Превалювання найрізноманітніших варіантів – VII, VI, II (від Es) або II, III, IV (від c) понижених, підвищених, альтерованих, в постійних поліакордових накладаннях, септ-, нон-, ундецімакорди творять, поєднуючи хроматику і діатоніку, багатозвучні комплекси. Зрештою, в 44-50-х тт. містична гора Кармель вибудовується на цілотоновому ланцюгу поліакордів з витонченими альтераційними градаціями, що працюють

[1] Закінчення вірша, не використане В. Барвінським у солоспіві:
Стелею кедри над нами сплітаються,
Поле ще вкрите квітками,
Стеляться рожі чудові саронськії
Килимом пишним під нами.
Пісня чудова повік незабутая
Ллється з високого трона:
Промені ранку ще грають на радіснім
Світлім чолі Соломона.
Хлопець державний до ліри схиляється,
Струн доторкнувся руками:
Пісня любові могутня і милая
Котиться й ллється струмками [1].

на образ фантастичної недосяжності далеких вершин. Хорально-поліфонічний склад середньої частини урівноважується в тональному плані, та постійне перетікання голосів порушує стабільність, створюючи враження екстенсивної динаміки. У репризі ж часта зміна гармонії інтенсифікує загальне устремління, досягаючи апофеозу та вивершуючись не менш екстатичною кодою. Практично жодний акорд не обходиться без неакордових звуків. Ця техніка дає можливість композиторові знайти нові, свіжі звучання у прочитанні такої глибокоекзистенційної теми, як містичні переживання. Доречними будуть тут аналогії зі скрябінськими екстатичними станами, вирішеними через засоби «вищої делікатності».

Метро-ритмічні та темпові характеристики відіграють суттєву роль і є дуже деталізованими, тонко йдучи за текстом, тісно узгоджуючись з фактурними та динамічними змінами. Саме тип фактури висловлюватиме рівень осягнення певних станів. Поліхромно-поліхронні (світлоритмічні) площини трьох виконавців, вирішених різнорідними засобами, дають поліритмію у накладанні фігураційного, мовно-декламаційного та репетитивно-тремолюючого (у високих регістрах) типів викладу, які в процесі драматургічного нагнітання змінюються, набираючи нових рис, взаємодоповнюються, переплітаються, досягаючи втілення «драматургічної ідеї» – в кульмінаційній зоні композитор використовує остинатні трійкові ритми, потужну динаміку, укрупнення акордики, тутійний тип викладу, що дозволяє передати стан тріумфального апофеозу – всплеску екстатичного просвітлення і відчуття вищого блаженства, які і закладені в перлині світової лірики – Соломоновій «Пісні пісень».

Подібно до К. Дебюссі [2], у В. Барвінського, з одного боку, містично-релігійні переживання часто розвиваються на фоні домінуючої природи, з іншого – це духовний шлях індивідуума до злиття з Абсолютом, осягнення омріяного щастя. Частково відчуваються тенденції емоційно піднесених станів Р.Вагнера, через брукнерівську екстатичність замилування «райськими межами» та висотою екзальтованих надекспресивних польотів О. Скрябіна. Але, на відміну від останнього, навіть у найбільшому просвітленні композитор ніколи не втрачає почуття реальності, яке всюдисуще завдяки пісенній природі кордоцентричної лірики. Саме в цьому В. Барвінський наближається до відповідних апофеозних станів у музиці П. Чайковського та С. Рахманінова, частково до споглядальної лірики Й. Брамса.

Особливої уваги заслуговують і зони «тихих просвітлень». Зразки такого порядку містичної лірики знаходимо у медитативних, сяючих у пульсуючому випромінюванні епізодах Сонати для фортепіано, в циклі «Любов», Фортепіанному концерті. Зокрема, перша частина Фортепіанної сонати дає один з перших зразків «тихої» сонатної форми, представляючи тим самим одну з пануючих тенденцій музики XX ст., сконцентровану у творчості В. Сильвестрова. В. Барвінський часто виділяє «світляні зони» ремарками misterioso, con intimissimo sentimento, timoroso, amoroso. Ці характеристики є найбільш адекватними, якщо взагалі їх можливо відтворити музичними засобами для містичних переживань. Майже надчасова зміна дихання, ясність, щирість, довірлива дитинність єднаються з гармонійним відчуттям багатобарвності світу, спробою охопити його всеосяжність. Я.Якуб'як відзначає «особливість звукопису Барвінського у виявленні природної анестезії (за С.Людкевичем), особливо в зображенні сфери «небесного». Цей тип ідеалізованого звукопису трансцендентального характеру має свої особливості – почуттєві (вище блаженство і щастя) та зорові (виняткове просвітлення)» [15, с. 191]. Звукова матерія само собою вербалізується через розкішні «серафічні» гармонії (вислів С. Людкевича), видовжене перетікання часу, аж до втрати відчуття його пульсації, надзвичайно тонку і делікатну «повітряно-прозору» орнаментику. Семантика сфери «Божої приявності», небесної гармонії часто виходить із земних алюзій – щебетання райських пташок, ефірно-світляний промінюючий тематизм, високе (небесне) регістрове розміщення. Це картини так довго очікуваного раю у солоспіві на сл. І. Франка «Місяцю-князю», фрагмент «Заповіту» на сл. Т. Шевченка («...а тоді я полину молитися до самого Бога...»), обробці народної колядки для голосу, скрипки і фортепіано «Дивнеє народження». Подібні епізоди зустрічаються і в інструментальній музиці: фрагменти Фортепіанної сонати, фортепіанного циклу «Любов», початок Прелюдії-хоралу b-moll. Саме цей хоральний спів з-над неба С. Павлишин влучно порівнює з вагнерівським Лоенгріном – одним з небесних лицарів-ангелів, підкреслюючи однак

його українську природу [11, с. 19]. Отже, цілком незалежно і паралельно ще з одним витонченим українським імпресіоністом – Ф. Якименком В. Барвінський піднімається в осмисленні природного середовища вище землі, «звукописуючи» небо, власне, відчуття, які воно викликає в людини. Відтворення цього природного чинника йде у Барвінського через символічно-філософське бачення, задіюючи широкий спектр морально-етичних проблем, що визріватимуть на ґрунті духовно-релігійного первня, через призму християнського світогляду, який стане мірилом, певною етичною домінантою, віссю світорозуміння. Здіймаючись з глибин або злітаючи з вершин (у Барвінського часто спостерігаємо дуже чітко окреслену векторність вихідної позиції розвитку музичної матерії) фокусом, точкою перетину або відліку, віссю координат є «золота середина» – людина, її індивідуальність у вияві особистім, етнічнім чи народно-національнім.

Багатогранна палітра мистецької гами композитора постає органічним симбіозом об'єктивного і суб'єктивного. Глибина і сила філософського застановлення дозволяють говорити про В. Барвінського як композитора-мислителя, адже все вище сказане наводить на думку про універсалізм, характерний для ментальності українця [7]. Зрештою, в генерації митців першої половини ХХ ст. В. Барвінський постає як великий патріот, справджуючи слова митрополита Андрея : «Бо і звідки ж черпає силу ввесь народ, як не з патріотизму? – А патріотизм є якраз тим вищим і благороднішим, – чим більше опирається на Божому Законі» [12], а «Сила народу – через Христа» (одна з фундаментальних душпастирських робіт А. Шептицького). Отже, відчуття свого народу у всіх його багатомірних проявах та життєвих інвенціях, вболівання за його долю і є чи не найголовнішою ознакою художника-християнина. Кодовим, навіть архиґенетичним знаком постають в творчості митця семантичні символи національного самоусвідомлення українців, актуалізація яких відбувалася насамперед через художнє осмислення ідей свободи і незалежності. Яскравим прикладом цього може слугувати знаменита Прелюдія b-moll, кульмінаційна вершина циклу Прелюдій, які принесли митцю світову славу. Учениця В. Барвінського – славетна українська піаністка М. Крушельницька справедливо називає цей твір «Молитвою за Україну» [4, с. 82].

У творчості митця спостерігається сплав певних засадничих звукових сфер:

1) автентизм в іпостасі музично сфокусованої ідеї волі, яка не суперечить Божій Волі у земному призначенні кожного народу;

2) сердечна співність лірики у її найвищому, найглибшому кордоцентричному рівні, який розкриває «бачення серцем» через поняття Любові, а «Бог є Любов» – так звана кардіогностика [14];

3) музична виразова сфера церковної, радше, загальнокультової музики з найрізноманітнішими їх інваріантами: самолівковими наспівами, паралітургічними жанрами (коляди, пісні з Богогласника), з єдино сакральним серед усього інструментарію в східній християнській традиції – дзвоном.

Ця триєдиність ґенетичних коренів музичної мови ще раз підкреслює християнську позицію як духовно-етичну домінанту В. Барвінського не лише особистого порядку, але і професійної музичної діяльності у всіх її проявах. «Бути християнином треба не лише в теорії, але і в практиці, бо християнство не тільки теорія, але насамперід практика життя» [12, с. 190].

Онтологічна модель світу, яка постає в творчості композитора, виявляється і на мікрорівні (кожен мистецький твір є часткою картини світу), і на макрорівні – в об'ємних композиціях, де стає можливим показ динаміки духовного пізнання та самоздійснення в універсаліях буття. Виходячи з тривких основ менталітету, художник експонує власну, індивідуально-неповторну концепцію Людини, Світу, Бога у способах світобачення, світовідчуття, світосприйняття, світорозуміння, світовідображення, і світотворення. Тип синергетичної драматургії, що розкриває духовний шлях сходження особистості через онтодіалог (процес Богоспілкування) – онтотрансцензус (семантика внутрішньої та зовнішньої комунікації) – до відтворення онтологічної – цілісної картини світу [5], яскраво розкривається у Фортепіанній та Віолончельній сонатах, Фортепіанному концерті, «Українській сюїті», циклі Прелюдій. Зокрема, останній виявляє множинність проявів складної системи з ієрархізацією іманентних компонентів та рівнів організації, яка, проте, сповнена глибинного змісту і творить

динамічну картину світу. Прелюдії і фуги Й.-С. Баха, згодом цикли прелюдій Ф. Шопена, К. Дебюссі, С. Рахманінова – кожен з цих авторів дав індивідуальні грандіозні онтологічні концепції світоглядного порядку. Моделі жанрово-семантичної етимології всіх дев'яти прелюдій дозволяють відтворити певну світоглядну концепцію перших українських прелюдій. Триєдиність біосу-етносу-космосу в першій прелюдії, коломийкова семантика принципів пластики архаїки колового руху в другій, пасторальна ідилія рідної природи в третій, епопея історичної драми народу в хоральній прелюдії («Молитві за Україну»), динаміка патетики життєвого змагу в п'ятій, додавши до цього нововіднайдені прелюдії, які не ввійшли в цикл (експресивно-романсову (F-dur), фантазійно-символістичну (As-dur) та сповнену вітаїстичних сил життєвої молодечої енергії гру (Cis-dur)), постають яскраві мозаїчні картини світу – і глибоко національного, і всесвіту, що підлягає всеєдиним законам буття.

А. Шептицький у своїй праці «Філософія культури» висловлює таку думку: «Найбільше мистецтво полягає в тому, щоб два принципи – національний і вселюдський чи всесвітній погодити» [13, с. 41]. І В. Барвінському вдалося це осягнути. Світова популярність творів композитора чимдалі зростає. Опріч того, він перший український композитор, твори якого друкували музичні видавництва Європи, США, навіть Японії, а музика активно репрезентована не лише сучасниками – займає чимраз більше місця в світовому виконавському ареалі, особливо наприкінці XX ст.[1].

Саме «ментальна релігійність» [8] дозволяє простежити зв'язок української релігійності з національною культурою. «Християнство і традиції української культури зумовлені вкорінениими у підгрунтя підсвідомості рисами характеру, зокрема, запитами внутрішньої гармонії, інтровертивністю, споглядальним ставленням до дійсності та ін.» [8, с. 14]; релігійність українців є неодмінною константою етнопсихологічної структури. В. Барвінський своєю творчістю виявляє наступні ознаки [16]: а) кордоцентризм – кардіогнозія (пан-ліризація музичного простору виходить з ментальних засад і приводить до одного з кардинальних типів релігійного «бачення серцем», продовжуючи глибоко національні традиції типово української «філософії серця» Г. Сковороди, П. Юркевича, А. Шептицького, Й. Сліпого); б) двовір'я – характерне явище релігійної свідомості українського народу [10], в музиці автентика постає у тісному сплаві з сакральним, що особливо характерне для східноукраїнської традиції (церковні твори М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця); в) архетип матері змикається в релігійно-духовному значенні з Богородичним культом («Колядки і щедрівки» для фортепіано, обробки колядок для хору та камерних ансамблів, колискові). Архетип лицаря-подвижника виявляється в ідеї національного змагу та самостановленні нації крізь призму індивідуального виміру особистості за допомогою релігійних чинників (Прелюдія b-moll, «94 Псалом Давида», Фортепіанний концерт – тема Pronunciata).

Таким чином, трактування національного у В. Барвінського постає як невід'ємна частка духовного. Комплементарність проявляється і на рівні екуменічних тенденцій, таких, як трактування Різдва у вимірах Західної та Східної християнської парадигми; неотомістичні засади, що проявилися у вимірі «нового містицизму» першої половини XX ст., мають аналогії з ідеями духовності українського мистецтва; синтез західноєвропейських технік з національними сакральними джерелами.

Національна ж духовна традиція вимірюється крізь призму елементів та принципів релігійної української професійної музичної культури великої часової перспективи з опорою на паралітургічні жанри.

Антропософські тенденції та їх своєрідність у творчості В. Барвінського в контексті української музичної культури першої половини XX ст. виявляються крізь призму філософсько-естетичних та художніх напрямків (символізм, неоромантизм, вітаїзм) у мистецьких пошуках нової духовності: вони проявилися у використанні тенденцій евритмії, новій системі символів антропософського типу (духовна значимість семантики дзвону, тиші,

[1] Наприклад, німецький органіст та піаніст М. Гліллль, американські піаністи Флоренс Бокаріус, Роберт Дурзо, Лідія Артимів, новітній камерний ансамбль «Nova Chamber Ensemble», Мюнхенський Motetten Chor.

нового трактування барви), релігійних пошуках символізму (Богородичні ікони О. Новаківського та релігійні константи Б. Лепкого), новому містицизмі вітаїзму (антеїзм та новий тип символотворення). «Ідея перетворення світу силою мистецтва на глибоко релігійних засадах з компонентом містики – одна з провідних тенденцій світового мистецького процесу першої половини XX ст.» [3, с. 19].

Серед характерних ознак релігійного світобачення мистецької одиниці є втілення містично-екстатичних станів [5], які засвідчують рівень духовного розвитку. У В. Барвінського можна виділити наступні:

– злиття душі з Богом-суб'єктом (релігійно-містичний екстаз) – «Пісня пісень», фрагменти Фортепіанної сонати, кантати «Заповіт», Обробки для голосу, скрипки та фортепіано коляд «Що то за Предиво», «Ой, дивнеє нарождення»;

– єднання індивідуальної душі з Природою (антеїстичний екстаз-апофеоз, який постає в синтезі філософії серця та імпресіоністично-символістичних тенденцій) – динамічно піднесений у Фортепіанному концерті та медитативно-просвітлений у Пасторальній прелюдії, звукописних фрагментах Фортепіанної сонати (Скерцо);

– боготворіння людини, досягнення духовної гармонії з іншою людиною (любовний екстаз) – фортепіанний цикл «Любов», кульмінаційні зони Віолончельної сонати, романс «Щаслива будь» на сл. Б. Лепкого;

– апофеотичне злиття з оточуючим світом як втілення істини в реальних явищах, які постають емблемами духовного життя та онтодіалог земного і небесного – характерні для В. Барвінського піднесено-гімнічні кульмінації: кантата «Наша туга, наша пісня», вокальна поема на сл. І. Франка «Сонет», Фінал «Української сюїти», тема Pronunciata з Коди Фортепіанного концерту.

Характерні ознаки онтологічних моделей В. Барвінського можна окреслити як два провідні типи, які яскраво проявилися в його творчості:

– мозаїчно-станова модель картини світу (чи людської душі) у багатобарвних проявах (цикл Прелюдій, Секстет, Обробки народних пісень для фортепіано);

– динамічно-активна модель з принципами сходження, осягнення, здобуття та осмислення якнайповнішого об'єму охоплених явищ («Українська сюїта», Фортепіанний концерт, Фортепіанна соната).

Слід зазначити, що ці два типи часто взаємопов'язані між собою, і особливо масштабні полотна композитора поєднують їх в собі, чим досягається вищий – концепційний рівень синергетичної моделі.

Так, високі духовно-етичні домінанти композитора уможливлюють ідентифікацію наступного порядку: «Митець і його твір як вислів душі народу» [13, с. 213]. Вислів В. Барвінського камерний, негучний, тихий і простий, скромний і правдивий, однак сповнений рішучості, сили, натхнення, непереборної і непохитної віри, великої внутрішньої снаги, життєлюбства з глибокою духовною зосередженою контемплятивністю[1], споглядальністю, урочистою маєстатичністю. Доступний і водночас вишуканий у високій поетиці філософського споглядання вислів іноді драматичний у полум'яному пафосі, не позбавлений дискретної шляхетності, лицарської гідності, ясності, щирості і ніжної сердечності. Перебіг емоційно-настроєвого континууму музики творця, обдарованої найрізноманітнішими барвами, образами, стильовими варіантами, дозволяє визначити автономію стилю осібних творів у своїй неповторності. Широта, всеохопність життєвих явищ, надзвичайна різноплановість у багатьох сферах діяльності, об'ємність і масштабність творчого «Я» виявляється через соборування людських універсалій під склепінням звукового простору музики В. Барвінського, яка, як і все його життя, була сповненням чину: «Стати всім для всіх».

[1] Контемпляція – найінтимніше заглиблення, роздумування, молитовне розважання з Богом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Акорди. Антологія української лірики від смерті Т. Шевченка / [Під ред. І. Франка]. – Л.: 1903.
2. Арістова І. Проблема втілення екстатичного стану в музиці (на прикладі творів К. Дебюссі, О. Скрябіна та Ч. Айвза) / І. Арістова. – Автореф. дис ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ ім.П.Чайковського – К., 2005. – 20 с.
3. Вежбовська Л. Антропософські тенденції в українському мистецтві 20-х рр. ХХ ст. / Л. Вержбовська. – Автореф. дис ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / КНУКМ. – К., 2006. – 19 с.
4. Виконавсько-педагогічні принципи Василя Барвінського та його послідовників як складова частина Львівської піаністичної школи. // Матеріали наук.-практ. конференції. – Львів: ЛДМА ім. М. Лисенка, 2006. –104 с.
5. Зайцева Л. Онтологічна концепція музики: на прикладі світських та духовних жанрів / Л.Зайцева. – Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / ХДАК. – Харків, 2004. – 20 с.
6. Ігнатченко І. Метариторика як аспект дослідження автодескриптивних текстів у музиці Й.-С. Баха / І.Ігнатченко // Українське музикознавство. – К., 2004. – Вип.33. – С. 45-53.
7. Кононенко П. Ментальність українців. Історична місія / Петро Кононенко // «Свою Україну любіть». – Київ: Твім інтер, 1996. – С. 200-221.
8. Марченко О. Роль національного характеру у формуванні української музичної культури ХІХ ст. / О. Марченко. – Автореф. дис. … канд. філософських наук: 09.00.12 / ХНУ ім. В. Н. Карамзіна. – Харків, 2003. – 21 с.
9. Ніколаєва Л. Вокально-фортепіанні поеми Василя Барвінського / Л. Ніколаєва // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: статті та матеріали. – Тернопіль: Астон, 2003. – С. 63-75.
10. Огієнко І. (митрополит Іларіон). Дохристиянські вірування українського народу / І. Огієнко. – вид. 2. – К.: АЕ «Обереги», 1994. – 424 с.
11. Павлишин С. Василь Барвінський / С. Павлишин. – К.: Музична Україна, 1990. – 88 с.
12. Шептицький А. Твори: Морально-пасторальні / А. Шептицький. – Львів: Свічадо, 1994. – 547 с.
13. Шептицький А. Філософія культури / А. Шептицький. – Варшава: Наша культура, 1935. – 45 с.
14. Шпідлік Т. Духовність християнського Сходу / Т. Шпідлік – Львів: ЛБА, 1999. – 496 с.
15. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич / Я. Якуб'як. – Львів: ДВЦ НТШ, 2003. – 264 с.
16. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології / В. Янів. – К.: Знання, 2006. – 341 с.

УДК 78.2У

Й. Й. СОЗАНСЬКИЙ

НАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ В СИМФОНІЧНІЙ МУЗИЦІ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ХХ СТОЛІТТЯ

Стаття присвячена розгляду шляхів розвитку симфонічної музики в творчості композиторів українського зарубіжжя. Окреслено провідні геокультурні ареали, в межах яких найбільш інтенсивно розвивалися симфонічні жанри, а також визначено ступінь трансормації національної традиції та новаторства у симфонізмі композиторів-емігрантів.

Ключові слова: *українська діаспора, композитори-емігранти, симфонія, трансформація національної традиції, програмний симфонізм.*