

## ТРАДИЦІЇ СИМВОЛІЗМУ В СОНАТІ Des-dur ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

**Чабан Тетяна Ігорівна**; ОНМА ім. А. В. Нежданової; Одеса;  
tanyaha@ukr.net

### **Традиції символізму в сонаті Des-dur Василя Барвінського.**

*Стаття присвячена простежуванню символістських складових романтичного виявлення авторського стилю В. Барвінського, що відповідає реакції автора на «дух часу». Підсумком аналізу Сонати В. Барвінського є усвідомлення того, що митець komponував свою Сонату, будучи високоосвіченим музикантом і оригінальним мислителем-творцем свого часу, що означає чутливість до «покликів свого часу». Останні виявляються в аналізованій композиції у вигляді відкритого спирання на старовинну церковну сонату в композиційному рішенні циклу і у притаманності фактури витриманого голосоведення протягом масштабної композиції. Також у «стиранні» граней частин і розділів, зведення до відсторонено-монологічного, споглядално-жанрового викладення тематично-образних послідовностей, до позафольклористичного, але з явними апеляціями до духовної споглядалності старовинно-фольклорних пластів викладення тематизму Виголошенням.*

**Ключові слова:** символізм, романтизм, прото-неокласицизм, стиль в музиці, музичний жанр, соната.

Актуальність теми дослідження зумовлена тим, що предметом осмислення стає творчість композитора, ім'я якого має емблематичний зміст для Західної України і складає вельми помітну фігуру в українському мистецькому просторі у цілому. Тим більш привертає увагу задана тема, що в роботі йдеться про виявлення стильових переваг національної інструментальної спадщини, констатація яких, з одного боку, уточнює положення названого композитора у європейському творчому просторі, а, з іншого, подає відомості щодо складової стилістичної парадигматики національної спадщини. Останнє живить соціологічні виміри перспектив нації, прогножуючи загальнокультурні висновки щодо перспектив національного буття.

Фортепіанні твори В. Барвінського, зокрема його фортепіанні Сонати, неодноразово ставали предметом вивчення у музикознавців, у тому числі рівня С. Павлишин, В. Козлова, Н. Кашкадамової та ін., в яких підкреслюється академічна значущість і достойний професійний

рівень творів цього роду. Названі автори цілком справедливо вказували на романтичні, тобто традиціоналістські засади творчості В. Барвінського, а традиціоналізм, як відомо, вміщає в якості суттєвого показника наявність романтичних засобів вираження – у паралель до творчості українських композиторів В. Косенка, К. Данькевича, Л. Ревуцького та інших авторів. Але, будучи відокремленим від відверто модерністського крила оточення Б. Лятошинського, талановиті митці-традиціоналісти не могли не реагувати на ідеї часу, вносячи в стильові прикмети, запозичені від XIX сторіччя, певні актуальні стильові зрізи.

Так, у творчості К. Данькевича, за О. Марковою [7, с. 126–132], виразними є лінії веристського спрямування. І хоча у другій половині XX сторіччя веристські ознаки мислення органічно входили в засоби традиціоналістів (І. Піццетті, Дж.-К. Менотті, С. Барбер та ін.), все ж модерністська генеза цього напрямку, як він склався у кінці XIX – на початку XX сторіччя, заохочувала контактність з примітивістськими, неокласичними штрихами, завдаючи творам ознаки відголоску на «поклик часу», тим самим актуалізуючи романтично-реалістичні виявлення в стильовій палітрі митців. Крім того, становлення піанізму Барвінського в колі занять з К. Мікулі, учнем Ф. Шопена і спадкоємця салонного принципу гри, відповідала тяжінням до салонності у символістів кінця XIX – початку XX ст. (див. розробки З. Лісси щодо протосимволістських позицій творчості Ф. Шопена [12, с. 342–348]).

Метою даного дослідження є простежування символістських складових романтичного виявлення авторського стилю В. Барвінського, що відповідає реакції автора на «дух часу» (за Г. Гегелем [3]), який неможливо обминути талановитому майстрові. Методологічні засади – спираючись на сукупність методів, що випливають з позицій інтонаційного бачення музики школи Б. Асаф'єва в Україні, а саме: стильово-компаративний, культурологічний, герменевтичний методи. Наукова новизна дослідження пов'язана з тим, що вперше в музикознавстві України підкреслюється відповідність романтично-традиціоналістської палітри В. Барвінського переломленню останньої у взаємодії з модерном минулого століття, як то спостерігаємо у традиціоналіста ж В. Косенка, М. Метнера, І. Падеревського та ін.

Жанр фортепіанної сонати пройшов доволі тривалий шлях у своєму розвитку. Кожен етап еволюції мав свої характерні особливості, які у великій мірі пов'язані з пануючим стилем тієї чи іншої

епохи. У XVIII ст. відбувається розквіт циклічного різновиду жанру, який найбільше розвинувся у творчості В. А. Моцарта, Й. Гайдна та, особливо, Л. ван Бетховена. Будучи спадкоємницею клавірних сонат-сюїт бароко, що тяжіли до ускладненої двоїстості п'єс («повільно-швидко») частіше у вигляді чотиричастинності, але являючи і тричастинні, і шести-, восьмичастинні і тому подібні поєднання, соната завжди виявляла «генокод» жанру як похідного від інструментального відтворення арії, духовного осередку вираження, з наступним інструментально-моторним «забарвленням» заданого високого смислу [11, с. 193]. Раціоналістична двоїчність-четверичність, що диктувала будову циклу у XVII–XVIII ст., зрегулювалася у Віденській школі тяжінням до сакральної тричастинності (Сонати Й. Гайдна, В. Моцарта), тоді як у Л. Бетховена знаходимо досить виражене різноманіття у числовому оформленні циклу, особливо в останніх його композиціях в названому жанрі.

У XIX ст. поряд із циклічною сонатою розвивається одночастинний тип фортепіанної сонати, який найбільш проявився у музиці Ф. Ліста, що значною мірою диктувалося ідеєю релігійного відродження у добу романтизму на противагу до раціоналізму і деїзму світського Просвіщення. Нове релігійно-естетичне сприйняття світу диктує *одиночність*, що символізує Божествену єдність як виразну якість жанру сонати-поєми. У XX столітті жанр сонати стає емблематикою *неокласичного* мислення, і мається на увазі не тільки напрям з цією назвою, класику якого вибудував І. Стравінський, П. Хіндеміт та інші автори, але й особливого роду тенденція «сполучення несполучного», яка широко виявляється в пост-романтичному світі кінця XIX – початку XX століття, коли за панівною стильовою ідеєю цей історичний період називали «добою символізму».

І хоч послідовно-символістичний метод мислення концентрувався в обраних поетах К. Дебюссі, О. Скрябіна [10, с. 970], в Енциклопедії символізму Ж. Кассу з цим напрямом пов'язують Б. Бартока, Г. Малера, С. Прокоф'єва, М. Равеля, С. Рахманінова, М. де Фалья, Г. Форте, Р. Штрауса і багатьох інших митців [6, с. 307–332]. І саме в межах символізму, що культивував типологічно-емблематичні посилення, які й привносили у вираження символіку *таємного*, того, що обминає індивідуальне воління, знаходимо «неокласичні» поєднання стильових типологій минулих епох і актуально-модерністичних смислів-засобів. Тому в Сонатах (Сонатинах) М. Равеля, О. Скрябіна, С. Прокоф'єва та ін. модерністичні показники вираження очевидні, а

саме жанрова *сонатна* типологія у сполученні з першими надавала нової виразної якості. Що стосується піаністичної специфіки подання сонатної типологію у добу модерну ХХ сторіччя, то про це слушно узагальнено у книзі Д. Андросової:

«Виділення символізму якості вирішального механізму новаційності у стильових перевагах ХХ сторіччя і у фортепіанній техніці особливо спирається, у тому числі, на концепції сучасного стилю в працях Р. Ретіта С. Скребкова, які вбачали інтеріоризацію стилю Новітньої історії в музиці – у творчості К. Дебюссі раннього І. Стравінського, що підтримується даними творчої біографії корифеїв музики ХХ сторіччя, зокрема О. Скрябіна, А. Шенберга, Б. Бартока, С. Прокоф'єва, О. Мессіана та ін., які впевнено називаються зачинателями генеральних ліній ХХ–ХХІ століть, та життєво-творчий шлях яких відмічений, як першоетапним, зверненням до символістсько-постімпресионістського стильового комплексу» [1, с. 118].

Визначальні етапи еволюції жанру відбулись і в українській фортепіанній музиці. Розвиток української сонати характеризується оволодінням методу формотворення на основі національного матеріалу, засвоєнням класичного і, особливо, романтичного типів сонатних форм як найбільш близьких пісенному тематизму творів українських авторів, але у вигляді адаптації цих рис «ностальгії за романтизмом» (і це різко виражено від літератури до кіномистецтва) щодо «поклику часу», засвідченого «парадигмою фортепіанного символізму» у ХХ сторіччі.

Саме романтичні риси жанру констатував В. Козлов, аналізуючи фортепіанну Сонату українського митця, віддзеркалюючи шопенівську спадщину його вчителя К. Мікулі. І це правильно і справедливо, хоч самостійність художнього мислення українського майстра розгортала виразність його музики на символістсько-модерністський «поклик часу». І це маємо прослідкувати в процесі аналізу у прекрасному доробку Василя Барвінського, а саме у фортепіанній сонаті *Des-dur*. І вже перші такти звучання названого твору вводять нас у фактуру «витриманого голосоведення» довіденської італійської сонати, що *gipertrофує* моцартіанські загальностильові установа Ф. Шопена і К. Мікулі, які у такому *проіталійському* фактурному визначенні у вказаних авторів не проявляються.

Загалом, оригінальна манера письма композитора, В. Барвінського, відзначається чіткістю форми, ясністю та завершеністю думки. У тематичному відношенні – це торкання національного фольклору,

що є характерною рисою творчого методу композитора, та ряд елементів, притаманних пізньромантичному-просимволістському стилю. Йдеться, наприклад, про одноіменну заміну основної тональності першої частина Des-dur на cis-moll в третій частині, що *символічно* переводить звучання у «дієзне», тобто психологічно «завищене» виявлення – й одночасно роблячи нахил до «*перевернутого*» *вживання* циклізації частин цілого, не по-бетховенськи, «від мли до світла», але якби в протилежному напрямку (й одночасно відтворюючи нижній поворот A-dur'ної Сонати KV 331 В. Моцарта із знаменитим «Турецьким рондо» в однойменному мінорі, тобто в a-moll, до речі, як і в Моцарта, I частина йде у ритмі сициліани). Ці особливості стильової та тематично-композиційної спрямованості – визначають творчу постать В. Барвінського, з одного боку, як «поміркованого неоромантика з перевагою ліричності» (С. Павлишин) [9, с. 80–82], а з іншого, як «поміркованого» ж символіста в паралель до Е. Елгара, М. Метнера.

Соната В. Барвінського представляє собою значну цінність, оскільки посідає як особливе місце у творчості композитора: виявлення авторської стильової позиції. Це розгорнута тричастинність (тобто зроблена у *моцартіанському* спрямуванні трактовки сонатного циклу) лірико-епічного, оповідального характеру, в якому принципово унікається оркестровість фортепіанного викладу. Навіть якщо не стверджувати фольклорну основу тематичного матеріалу та принципи його розвитку (варіаційна повторність, мотивне та орнаментальне варіювання), свобода ладових інтонаційних виявлень свідчить про певний вплив народної музики. Застосування фуґи у фіналі, тяжіння до насиченої фактури у фіналі, монотематичні побудови та значні масштаби, засвідчують як романтичні традиції Сонати (шубертівська «довготна» експозиційність, шопенівська сонатна монументальність), так і неокласичні-символістські торкання (ознаки старовинної сонати *da chiesa*, еkleктика стильових цитат в тематизмі і структурі, «стертість» образно-тематичних контрастів).

В. Барвінський пішов особливим шляхом, поєднавши на основі одного тематичного матеріалу дві різні конструктивні концепції – сонатний цикл і форму теми з варіаціями. Масштабний циклічний твір визначений у трьох частинах:

I – Allegro moderato 6/8, Des-dur

II – Andante sostenuto 6/4 – Allegro scherzando 3/8, F-dur/Ges-dur

III – Andante sostenuto 4/4, cis-moll.

Але друга частина чітко розділена за темпово-жанровими і тональними ознаками на дві – *Andante* і Скерцо з варіаціями, а третя чітко укладається в структуру Теми з варіаціями і Фугу. В результаті маємо щось на зразок п'ятичастинної конструкції, співвідносною із старовинною сонатою-сюїтою (пор. з неокласичним твором В. Люто-славського «Концерт для оркестру», написаного значно пізніше, у 1950-ті роки, в якому зазначена тричастинність сумісна бароковою п'ятичастинністю).

Перша частина сонати – розповідальна за тонуом вираження, вище відмічена жанрова основа сициліани в ритмо-фактурі і «скарлаттєвська» («шубертівська» також) фактурна скупість надає викладенню дещо від колориту «Казок старої бабусі» С. Прокоф'єва, в яких із замилюванням і естетизмом подаються «тіні дорого серцю минулого» (пор. з ідеєю у 1910-ті же роки написаною оперою «Ноктюрн» М. Лисенка), що засвідчує чутливість В. Барвінського до того, що Г. Гегель кваліфікував як «дух свого часу» («*Der Geist seines Zeit*») [3].

Головна партія написана у двочастинній формі, в якій початкова восьмитактова побудова в тональності *Des-dur* у процесі розвитку модулює у *f-moll* (виразний колорит «дзвіночків»). Очевидні моцартіансько-шубертівські (пор. з Сонатою *B-dur* DV-960 Ф. Шуберта) торкання у викладенні жанрового тематизму – і цей «вторинний» класично-романтичний стильовий показник співвідносний із «м'яким» символістським комплексом М. Карловича, І. Падеревського, М. Метнера та інших визнаних авторів початку ХХ сторіччя. Очевидний пісенно-жанровий характер побічної партії, викладеної у тричастинній формі з тональним планом *A-dur – fis-moll – A-dur*, з фактурними показниками ліричного дуету верхнього та середнього голосів. Звертаємо увагу на стриману динаміку *pianissimo-piano*, яка «урівнює» експозиційні складові *Allegro moderato*.

Розробка характеризується почерговим проведенням обох партій, тобто являє «варіацію на експозицію», уникаючи мотивної динаміки розробки як такої. Варіаційні зміни (внесення синкопованого ритму) базуються на динамічній експресії: від *pp* до *ff* і *fff*, кульмінаційні моменти яких відмічені акордами, які, неначе спалахи блискавки, показані на *sfz*, *secco e sostenuto*. Динамічно же представлений ефект віддалення, зникнення, підтриманий колоритними тональними співставленнями, що створює зображальний, симфонічний за своєю генезою, прийом, широко уживаний в імпресіонізмі і символізмі (нагадуємо

динамічну палітру «Учня чародія» П. Дюка, «Свята» з «Ноктюрнів» К. Дебюссі тощо).

Тим самим ранньосонатний чи бідермайєрівський колорит експозиції у розробці доповнюється фортепіанно-оркестральним «спалахом» викладення тематизму. Маємо тут дроблення, секвенціювання, варіабільне подання фраз тем, ладотональну колористику (b-moll, c-moll, Des-dur, Es-dur, A-dur, F-dur, cis-moll). Але тематичний матеріал, фактично, не змінюється, змінюючи ніби ракурси його подачі. Як відзначалося вище, такий тип розвитку нагадає розробки Сонат Шуберта, а також «необідермайєрівські» побудови сучасників К. Дебюссі.

Особливою виразністю відрізняється у В. Барвінського підготовка репризи, в якій відсутній предикт відновлюється матеріал експозиції з тональним планом A-dur – fis-moll – A-dur, тобто являючи *тональну варіацію* експозиційного викладення тем – тим «стирається» грань розробка-реприза і «заднім числом» розхитується сонатна розчленованість на експозицію-розробку-репризу. Головна партія дещо скорочена – проводиться тільки початкова восьмитактова побудова; зате в кінці репризи з'являється доповнення, в основу якого покладено знову ж таки тему вступу: маємо повернення тематизму «на круги своя», що відповідає не лінійній історичній концепції часу, але релігійно-міфологічному його виміру.

Лаконічне проведення головної теми в репризі на *mp*, до якого приводить *crescendo* з детальним прослуховуванням витончених гармонічних модуляційних півтонів на *sostenuto*, показ мрійливої побічної в певному емоційно-образному розвитку в палітрі від *pp* до *f espressivo* (з поверненням у основний *Des-dur*), – все це прийоми «вуалювання сонатності», початок якої маємо у будермайєрівських засобах творів Ф. Шуберта, Ф. Шопена, інших, і які повною мірою відроджені неоромантиками, імпресіоністами-символістами, прото-неокласицистами кінця XIX – початку XX століття. Імпресіоністичний ефект зникання-розчинення створюють у кінці *Allegro moderato* Сонати Барвінського часті невеликі затухання на домінантових гармоніях, а кода повертає нас до початкового темпу й динаміки *pp*.

На особливу увагу з точки зору композиційної структури заслуговує друга частина, форму яку можна визначити як контрастно-складову, і яка, складаючись з двох розділів (*Andante sostenuto* та *Allegro scherzando*), що слідує один за одним без перерви і не є самостійними п'єсами, але все ж асоціюються варіантно-сюїтними побудовами

барокової сонати. У тематичному відношенні вказані розділи II частини Сонати споріднені, тоді як вираженим є показаний контраст на основі тональних, темпових та фактурно-жанрових співставленнях (F-dur *Andante* – Ges-dur *Allegro scherzand*, курсивом підкреслене жанрове протиставлення). Саме приймаючи до уваги відверту спільність тематизму *Andante* та *Allegro* II частини Сонати, тональні співвідношення, масштаби і темпові контрасти, вказуємо на принципове об'єднання двох, повільного і швидкого, розділів – у дусі ренесансної першосонати як інструментального викладення арії й інструментально-моторної варіації на неї ж [11, с. 193].

Перший розділ II частини Сонати відзначений тричастинною побудовою з тональним планом F-dur – A-dur – F-dur (див. настійливо підкреслювані у I частині Сонати ті ж тональності, зокрема в експозиційному і репризному поданні), що складає змістовне «продовження» ліричних образів *Allegro moderato*. Наспівність основної теми виражена в мелодії широкого дихання, а багатоголосний фактурний виклад, мрійливий, споглядального характеру, видає аналогії до *канцон* барокових сонат. Цікавим у своїй наслідуваності до I частини є динамічний план *Andante*: панують відтінки *p*, *pp*, *ppp*, є лиш короткочасний спалах на *ff*. І такий мрійливий тематичний матеріал по новому трактується в другому, швидкому розділі, який набуває нового звучання за допомогою зміни темпу-жанру (*Allegro scherzando*), зміною розміру з 3/8 на 2/8. Виявлене тональне варіювання (Ges-dur – A-dur – Des-moll – Ges-dur) у підключенні однотонально-однотерцових відношень (Ges-dur – F-dur).

Незвична для романтиків будова фіналу у вигляді вільних варіацій з Фугою підсумовує стильове перехрестя твору Барвінського. Сонати бароко демонстрували такі структури, в окремих виходах знаходимо це у Віденських класиків (Сонати № 7 Й. Гайдна, № 12 і № 30 у Бетховена та ін.), просимволістські орієнтовані неоромантики (рівня М. Регера) абсолютизували даний композиційний підхід. Фінал Сонати Барвінського вражає масштабністю і тривалістю звучання, вимагає вільного володіння потужним арсеналом піаністичних технічних засобів. Тут вперше проявляється мінорний ладовий нахил, при тому що тема Варіацій («мазурка-куявяк на 4/4») має явний зв'язок із контуром початкової теми *Allegro* I частини. Мінорний тонус Фіналу виводить на ладову нормативність старовинного гімноспіву («солодкий» мінор – від візантійської традиції «солодкого співу»).



У самій темі Варіацій (*канцонній* за фактурно-виразними якостями) закладена ідея прогресуючого розширення, зміни характеру звучання і ладового забарвлення. У порівнянні з темою у Варіаціях спостерігається розширення форми-структури: тема – 15 тактів, перша варіація – 19 тактів, друга – 45 тактів, третя – 60, четверта – 41, п'ята – 89 тактів. Темп і розмір (тема – *Andante sostenuto*, 4/4; I варіація – *Moderato*, 4/4; II – *Allegro scherzando*, 6/8; III – *Molto allegro con fuoco*, 3/4 та 6/8; IV – *Andante sostenuto*, 3/4, V – *Allegro moderato*, 4/4. Ладотональності Фіналу наступні: тема – E-dur; I варіація – *cis-moll* – *Cis-dur*; II, III – *Fis-dur*, IV – *D-dur* – *f-moll* – *D-dur*, V – *Cis-dur*. Завершення в однойменному мінорі *Cis* вказує на прийом старовинної церковної музики в кадансуванні з «піккардійською терцією», тобто в однойменному мажорі.

Особливо відзначасмо поступневе укрупнення структурних елементів у Варіаціях, в деталях фактури, в зростанні динаміки. Так, у II варіації замість першого речення постає пара періодичностей (5+5+5+4), друге речення у тональності E-dur виконує роль продовження і середини форми (5+5+6). Принципові зміни виникають у третій частині варіації: реприза отримує будову, яка подібна до періоду (5+6). І тут створюється образна арка до теми "дзвіночків" I частини Сонати, але тепер поданої в скерцозному характері. III варіація розростається у тричастинну форму, в якій всі розділи пов'язуються плавними переходами. Нова контрастна тональність мажорної субдомінанти, безперервний ритмічний рух у надзвичайно швидкому темпі робить цю варіацію подібною до Етюд ор. 25, № 12 Ф. Шопена (що справедливо констатує В. Козлов [8, с. 196]), фіксуючи романтичне піднесення – але у лаконічному втіленні простої тричастинної форми з лише одною завершальною каденцією.

Плавні переходи поєднують три частини у наступній, IV варіації, яка своїм повільним темпом створює яскравий контраст до швидкого, у цілому, Фіналу. Ця варіація містить в собі багато типово романтичних рис (зіставлення особливих медіант між тоніками основних розділів, плинність переходів між розділами, наскрізність форми), але неточна реприза в D-dur цієї варіації виявляє її тотожність із головною темою I частини Сонати, тим самим вказуючи на *репризу циклу* у Фіналі, на зразок Першої симфонії Г. Малера, «вторинний» вагнеризм-романтизм якого справедливо поспівають із символістським початком [6, с. 319]. Тут панує стан заглибленої медитації – спокійне стримане *legato*, що контрастує з попереднім бурхливим

*Molto allegro con fuoco* і заключним *Allegro moderato (Fuga)*. Заглиблене *pp* підкреслює характер *misterioso* і веде до заключного розділу четвертої варіації *meno tempo* в *D-dur*. І в цій варіації знову повторюється основний мотив «теми дзвіночків» Сонати (реприза циклу).

Заключна варіація, як чотириголосна Фуга, стає вагомим завершенням всієї Сонати. Характерний ритмічний і мелодичний малюнок теми народжується вже у переході від повільної V варіації до експозиції Фуги. Сам характер викладу тематичного матеріалу нагадує типові прийоми романтичної поліфонії: дублювання мелодії в октаву, експресивні раптові збільшення кількості звуків у акордах. Помітними постають компоненти гомофонії у репризі фуги, де мелодія теми дублюється акордами, створюючи враження насиченого оркестрового звучання. Але вказані акордові «ланцюги» явно *спрошують* фактуру до двошарового, двоголосного викладення, яке явно переважає у фактурі Сонати Барвінського, нагадуючи «втримане голосоведення» італійської до-віденської сонати. І навіть в грандіозному свого роду динамічному завершенні на *fortissimo* Сонати очевидним є переважання *паралельної гри* рук піаніста, які протягом циклу, по-скарлаттієвськи, по-бідермайєрівськи, по-шубертівськи рідко «розсуваються» на крайні регістри, що стало нормативним у пост-бетховенському, лістіанському піанізмі.

Наявність типових рис романтизму, як вже відзначалося, справедливо констатувалося у працях і С. Павлишина [9], і В. Козлова [8], в інших авторів, вони демонстративні, але є явно *вторинними* у структурі композиції, яка створювалася у постромантичну і явно відзначеною усталенням мистецтва модерна добу. Тому в цьому аналізі Сонати В. Барвінського акцентувалися ті моменти прото-неокласицизму та імпресіонізму-символізму, які характеризували музичне «повітря епохи», і яке талановитий автор не міг обминути в силу об'єктивних показників історичних засад мислення людини. Можливо, тут доречною може бути паралель до творчості С. Рахманінова, всіма відзначувані романтичні засади якої, тим не менше, насичені були відгуками на «поклики часу» у вигляді опори на поезію символістів і веристів у вокальних формах, у клавірній стриманості авторського піанізму композитора [1, с. 256–274].

Символістським нахилом відмічене саме уникнення прямого цитування фольклорних зразків у темах Сонати В. Барвінського, при тому що патріотичні установки композитора не підлягають сумніву. Але й у К. Дебюссі, і в О. Скрябіна, у К. Шимановського 1900–1910-х

років відверті звернення до символізму відходили від фольклористських втілень, але відзначені аналогіями до старовинно-релігійних, духовно-фольклорних втілень, які чутливо відзначав Б. Яворський у «дзвонностях» О. Скрябіна і які наївно програмувалися зверненнями Дебюссі і Шимановського до літургійних звучань у емблематичних творах першого двадцятиріччя ХХ ст. типу Прелюдії ХХ («Затонулий собор»), «Мучеництво св. Себастьяна», «Король Рогер» та інших.

В. Барвінський компонував свою Сонату, будучи високоосвіченим музикантом і оригінальним мислителем-творцем свого часу, що означає чутливість до «покликів свого часу», які чітко проступають в аналізованій композиції у вигляді:

1) відвертих спираць на старовинну *церковну* сонату в композиційному рішенні циклу і в притаманності фактури *витриманого голосоведення* протягом масштабної композиції, зокрема у зведенні фактури 4-голосної Фуґи до двошаровості октавно-акордових дублів;

2) «стирань» граней частин і розділів, зведення театрального різноманіття форм класичної сонати до відсторонено-монологічного, споглядально-жанрового викладення тематично-образних послідовностей, в яких не визначені контрасти індивідуально-суб'єктивного і узагальнено-об'єктивного початків, що були рущійною силою класичної і романтичної сонатності;

3) позафольклористичного, але з явними апеляціями до духовної споглядальності старовинно-фольклорних пластів викладення тематизму, містично-медитативні проєкції якого вирішуються переважачим тихим і помірним, повільним звучанням, але з внесенням контрастної «терасності» старовинно-церковної музики, в якій скромність стриманого звуковидобуття деколи змінюється декламаційним Виголошенням.

Одне з найголовніших завдань, що постає перед виконавцем Сонати Des-dur В. Барвінського, це охоплення і відтворення всього багатства стилістики даного твору. Виконавець покликаний до володіння колосальним запасом технічних та художніх навиків, неабиякою витримкою для охоплення такого масштабного твору. Соната В. Барвінського, в якій автор сфокусував досягнення світового піанізму початку ХХ сторіччя, є одним із свідчень глибокої єдності українського мистецтва з європейською культурою та її актуальних стильових досягнень.

## Література

1. Андросова Д. В. Символизм и поликлавищность в фортепианном исполнительстве XX в. : монография. – Одесса: Астропринт, 2014. – 400 с.
2. Блажкевич Г. Старух Т. Правда і міфи про львівських піаністів – основоположників фортепіанної школи. – Львів: Сполом, 2011. – 300 с.
3. Гегель Г. «Дух своего времени». Der Geist seines Zeit. url: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Дух\\_времени](https://ru.wikipedia.org/wiki/Дух_времени)
4. Горюхіна Н. Еволюція сонатної форми. – Київ : Музична Україна, 1973. – 310 с.
5. Каминская-Маркова Е. Н. Методология музыковедения и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности. – Одесса: Астропринт, 2015. – 532 с.
6. Кассу Ж. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.; науч. ред и авт. послесл. В. М. Толмачев; пер. с фр. – Москва: Республика, 1999. – 412 с., илл.
7. Кашкадамова Н. Про інтерпретацію фортепіанних творів Василя Барвінського // Василь Барвінський і українська музична культура: Статті і матеріали. – Тернопіль, 1996. – С. 25–30.
8. Козлов В. Соната для фортепіано В. Барвінського як відображення провідних ідей романтичної епохи // Питання стилю і форми в музиці. – Наук. збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. – Львів, 2001. – Вип. 4. – С. 189–199.
9. Павлишин С. Василь Барвінський. – Київ: Музична Україна, 1990. – 88 с.
10. Символизм [С. Лялина // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 4. ОКУНЕВ-СИМОВИЧ – Москва: Сов. энциклопедия, 1978. – С. 969–970.
11. Соната [В. Бобровский // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 5 СИМОН-ХЕЙЛЕР. – Москва: Сов. энциклопедия, 1981. – С. 193–200.
12. Lissa Z. Studia nad twórczością Fryderyka Chopina.– Kraków: PWM, 1970. – 510 s.

## References

1. Androsova, D. V. (2014). *Symbolism and polyclifciness in the piano performance of the twentieth century* [Monograph]. Odessa: Astroprynt.
2. Blazhkevych, H., & Starukh, T. (2011). *Truth and myths about Lviv pianists – founders of the piano school*. Lviv: Spolom.

3. Hehel, H. (n.d.). The Spirit of Your Time. Der Geist seines Zeit. Retrieved from [https://ru.wikipedia.org/wiki/Spirit\\_of\\_the\\_day](https://ru.wikipedia.org/wiki/Spirit_of_the_day)
4. Horiukhina, N. (1973). *Evolution of the sonata form*. Kyiv: Muzychna Ukraina.
5. Kaminskaya-Markova E. N. (2015). *Methodology of musicology and problems of musical culture. To the 50th anniversary of pedagogical activity*. Odessa: Astroprynt.
6. Cassou, J., Brunel, P., Claudon, F. et al., (1999). *Encyclopedia of Symbolism: Painting, Graphics and Sculpture*. Lyteratura. Muzyka. Moscow: République.
7. Kashkadamova, N. (1996). On the interpretation of Vasyl Barvynskiy's piano works. In *Vasyl' Barvynskiy i ukraïns'ka muzychna kul'tura: Statti i materialy* (pp. 25–30). Ternopil.
8. Kozlov V. (2001). Sonata for piano by B. Barvynskiy as a reflection of the leading ideas of the romantic era. *Questions of style and form in music. Nauk. zbirky LDMA im. M. Lysenka, L'viv, Iss. 4*, 189–199.
9. Pavlyshyn S. (1990). *Vasyl Barvynskiy*. Kyiv: Muzychna Ukraina.
10. Lyalyna, S. (1978). Symvolizm. In Yu. Keldysh (Chief ed.) *Musical Encyclopedia. Vol. 4. OKUNEV-SYMOVYCH*, (pp. 969–970). Moscow: Sov. entsiklopediya.
11. Bobrovskyy, V. (1981). Sonata. In Yu. Keldysh (Chief ed.) *Musical Encyclopedia. Vol. 5. SYMON-KHEYLER* (pp. 193–200). Moscow: Sov. entsiklopediya.
12. Lissa, Z. (1970). *Studies on the work of Fryderyk Chopin*. Kraków: PWM.

**Чабан Татьяна Игоревна**, ОНМА им. А. В. Неждановой; Одесса;  
tanyaha@ukr.net

### **Традиции символизма в сонате Des-dur Василия Барвинского.**

*Статья посвящена прослеживанию символистских составляющих романтического выявления авторского стиля В. Барвинского, что соответствует реакции автора на «дух времени». Итогом анализа Сонаты В. Барвинского является осознание того, что художник сочинял свою Сонату, будучи высокообразованным музыкантом и оригинальным мыслителем-творцом своего времени, чувствителен к «призывам своего времени». Последние проступают в анализируемой композиции в виде откровенной опоры на старинную церковную сонату в композиционном решении цикла и в присущей фактуре выдержанного голосоведения в течение масштабной композиции. Также в «стирании» граней частей и разделов, сведение к отстраненно-монологической, созерцательно-жанрового изложения тематически-образных последовательностей, до*

внефольклористичного, но с явными апелляциями к духовной созерцательности старинно-фольклорных пластов изложения тематизма Возглашением.

**Ключевые слова:** символизм, романтизм, прото-неоклассицизм, стиль в музыке, музыкальный жанр, соната.

**Chaban Tetyana;** Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music; Odessa. tanyaha@ukr.net

### **Traditions of Symbolism in Sonata Des-dur by Vasyl Barvinskyi.**

*The article is devoted to the tracing of the symbolist components of the romantic discovery of the author's style by V. Barvinsky, which corresponds to the author's reaction to the "spirit of time." The result of the analysis of Sonata V. Barvinsky is the realization that the artist built his Sonata as a highly educated musician and original thinker-creator of his time, which means sensitivity to "calls of his time." The latter appear in the analyzed composition in the form of an outright reliance on ancient church sonatas in the compositional decision of the cycle and in the inherent texture of the sustained voice-making during the large-scale composition. Also, in the "erasing" of the faces of parts and sections, the reduction to the detached-monologue, contemplative-genre layout of themed-shaped sequences, to the anti-folkloristic, but with explicit appeals to the spiritual contemplation of the antique-folklore layers, the presentation of the themes of Glory.*

**Key words:** symbolism, romanticism, proto-neoclassicism, style in music, musical genre, sonata.

Стаття поступила до редакції 31.07.2017 р.

---