

УДК 78.9:78.27

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-22>

**Мирослава НОВАКОВИЧ**

доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичної медієвістики та україністики, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, м. Львів, 79000  
ORCID: 0000-0002-5750-7940

**Анжела КРУГЛЯЧЕНКО**

викладач вищої категорії циклової комісії фортепіано, Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради, пр. Волі, 36, м. Луцьк, 43010  
ORCID: 0000-0003-4865-6925

**Валентина ПИЛИПЧУК**

заслужений працівник культури України, викладач кафедри теорії, методики музичної освіти та інструментальної підготовки, Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради, пр. Волі, 36, м. Луцьк, 43010  
ORCID: 0000-0001-7022-6003

**Бібліографічний опис статті:** Новакович М., Кругляченко А., Пилипчук В. (2022). Стиль сецесії в західноукраїнській музичній культурі початку ХХ століття. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 157–163, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-22>

## СТИЛЬ СЕЦЕСІЇ В ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглядаються особливості прояву стилю сецесії в українській музичній культурі початку ХХ ст. Зазначено, що сецесія, як явище передмодернізму, ортимала найбільший розвиток у малярстві та архітектурі, а її центрами в Австро-Угорській імперії стали Відень і Прага. Намагання наблизитися до нових течій і напрямків мистецтва було притаманним і для покоління західноукраїнських композиторів, початок творчої діяльності яких припав на перші два десятиліття ХХ віку. Стверджується, що, на відміну від австро-німецького, польського чи російського варіантів, сецесія в українській музичній культурі пов'язана з активними пошуками національного стилю і становленням композиторської школи європейського зразка. **Метою** пропонованої статті є розгляд характерних рис стилю сецесії у творчості двох найвидатніших представників західноукраїнської музичної культури першої половини ХХ ст. – С. Людкевича й В. Барвінського, як свідчення зрілості українського музичного мистецтва початку ХХ ст. та його інклюзії у загальноєвропейський культурний контекст. **Методологія** статті базується на використанні музикознавчого історичного підходу у дослідженні історичних закономірностей розвитку західноукраїнської професійної музичної культури; компаративного методу, що виявляє індивідуальні особливості творчості С. Людкевича та В. Барвінського; семіологічного, як інструменту тлумачення музичних текстів. **Наукова новизна** статті полягає у виявленні роздвоєності сецесії в українському музичному мистецтві на загальноєвропейську та національну течії. **Висновки.** Вплив віденської сецесії з її естетичною складовою дає підставу говорити про повернення українською культурою своєї домінантної естетичної складової, втраченої попереднім етапом розвитку. С. Людкевич і В. Барвінський здійснили прорив у тогочасній українській музичній свідомості, продемонструвавши у своїх ранніх творах виразне модерне мислення.

**Ключові слова:** сецесія, *fin de siècle*, західноукраїнська музика, С. Людкевич, В. Барвінський.

**Myroslava NOVAKOVYCH**

Doctor in Art Criticism, Professor of the Department of Musical Medieval Studies and Ukrainian Studies, M. V. Lysenko Lviv National Academy of Music, 5 Nyzhankivskoho Str., Lviv, 79000  
ORCID: 0000-0002-5750-7940

**Angela KRUGLIACHENKO**

Teacher of the highest category of the piano department, Municipal Institution of Higher Education "Lutsk Pedagogical College" of the Volyn Regional Council, 36 Volya Ave., Lutsk, 43010  
ORCID: 0000-0003-4865-6925

**Valentyna PYLYPCHUK**

Honored Worker of Culture of Ukraine, Lecturer of the Department of Theory, Methods of Music Education and Instrumental Training, Municipal Institution of Higher Education "Lutsk Pedagogical College" Volyn Regional Council, 36 Volya Ave., Lutsk, 43010  
ORCID: 0000-0001-7022-6003

**To cite this article:** Novakovych, M., Kruglyachenko, A., Pylypchuk, V. (2022). Styl setsesii v zakhidnoukainskii muzychnii kulturi pochatku XX stolittia [Art Nouveau style in Western Ukrainian music culture of the early twentieth century]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 157–163, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-22>

## THE STYLE OF SECESSION IN WESTERN UKRAINIAN MUSIC CULTURE OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY

The article considers the peculiarities of the manifestation of the Secession style in the Ukrainian musical culture of the early twentieth century. It is noted that secession, as a phenomenon of pre-modernism, had the greatest development in painting and architecture, and its centers in the Austro-Hungarian Empire were Vienna and Prague. Attempts to get closer to new trends and directions of art were also characteristic of the generation of Western Ukrainian composers, whose creative activity began in the first two decades of the twentieth century. It is claimed that, in contrast to the Austro-German, Polish or Russian versions, secession in the Ukrainian musical culture is associated with the active search for national style and the formation of a compositional school of European standard. **The purpose** of the proposed article is to consider the characteristics of the Secession style in the works of two of the most prominent representatives of Western Ukrainian musical culture of the first half of the twentieth century. - S. Lyudkevych and V. Barvinsky, as evidence of the maturity of Ukrainian musical art of the early twentieth century. and its inclusion in the pan-European cultural context. **The methodology** of the article is based on the use of the musicological historical approach in the study of historical patterns of development of Western Ukrainian professional music culture; comparative method, which reveals the individual features of the work of S. Lyudkevych and V. Barvinsky; semiological, as a tool for interpreting musical texts. **The scientific novelty** of the article is to identify the dichotomy of secession in Ukrainian musical art on the European and national trends. **Conclusions.** The influence of the Viennese secession with its aesthetic component gives grounds to speak of the return of Ukrainian culture to its dominant aesthetic component, lost in the previous stage of development. S. Lyudkevych and V. Barvinsky made a breakthrough in the then Ukrainian musical consciousness, demonstrating in their early works distinct modern thinking.

**Key words:** Secession, *fin de siècle*, western Ukrainian music, S. Lyudkevych, V. Barvinsky.

**Постановка проблеми.** Поява стилю сецесії в західноукраїнській культурі початку ХХ ст. у значній мірі була інспірована віденським *fin de siècle* – епохою, що отримала французьку назву і асоціювалось з кардинальними змінами з мистецтві, літературі та філософії. У європейській свідомості метафора “кінця століття” означала, «що на межі століть у різних суспільних утвореннях завжди відбуваються зміни картини світу, укладу життя і системи цінностей» (Nemes-Ignasheva). Водночас сам

термін *fin de siècle* пов’язується з конкретним історичним відрізком часу, що припадає на 1890-ті – 1910 рр., і є ознаменований особливими світоглядними настроями. Його прояви європейські інтелектуали вбачали в занепаді тогочасного культурного життя, поширенні песимістичних настроїв, нервовій загостреності відчуттів і одночасно в рафінованому естетизмі й надії на нове начало у мистецтві. При цьому вони використовували також слово «декаданс», щоб провести паралелі між своєю

епохою та періодом занепаду Римської імперії. Стосовно етимології слова *сецесія*, то згаданий термін є похідним від латинського *secessio* (від *sedeco*: відокремлююся). Як явище передмодернізму сецесія в українській культурі перших десятиліть ХХ ст. отримала найбільший розвиток у малярстві та архітектурі а також у прикладному мистецтві. Але сам стиль почав формуватися ще наприкінці ХІХ ст. в австро-німецькому культурному середовищі і його центрами стали насамперед Відень, Прага, Будапешт а згодом й інші великі міста Габсбурзької імперії.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Незважаючи на певні позитивні зрушення в українському мистецтвознавстві останніх двох десятиліть у дослідженні питань, пов'язаних із добою сецесії, ця тема, особливо коли йдеться про музичну складову, є ще недостатньо вивченою в українському музикознавстві, у порівнянні з іншими видами мистецтва. Водночас не можна не згадати праць Л.Кияновської, Д. Дувірак, М. Каралюс, О. Козаренка, І.Вавринчук, М. Новакович, у яких розглядаються саме національні музичні прояви сецесії, особливо коли йдеться про творчість західноукраїнських композиторів початку ХХ ст. При цьому дослідники зазначають, що, на відміну від австро-німецького, польського чи російського її варіантів, інспірованих переважно романтизмом, імпресіонізмом чи академізмом, українська сецесія пов'язана з активними, як стверджує М. Каралюс, пошуками національного стилю і становленням композиторської школи європейського зразка (Karalius, 2010, p. 64).

**Мета дослідження.** Метою пропонованої статті є розгляд характерних рис стилю сецесії у творчості двох найвидатніших представників західноукраїнської музичної культури першої половини ХХ ст. – С. Людкевича й В. Барвінського, як свідчення зрілості українського музичного мистецтва початку ХХ ст. та його інклюзії у загальноєвропейський культурний контекст. При цьому особлива увага звертається на своєрідну роздвоєність стилю сецесії в українському мистецтві на загальноєвропейську та національну течії, що є унікальним явищем і не має аналогів у тогочасній західноєвропейській культурі.

**Виклад основного матеріалу.** Завдання нової концепції мистецтва обґрунтував австрійський письменник і літературний критик Гер-

ман Бар у 1898 році на сторінках першого номеру журналу *Ver Sacrum* (із лат. — «Весна священна»), заснованого творчим об'єднанням молодих австрійських художників та архітекторів, серед яких слід згадати імена Густава Клімта, Йозефа Гофмана та Йозефа Ольбриха. Наше мистецтво, як стверджував Г. Бар, не є боротьбою молодих художників із старшими, а пропагандою мистецтва проти торговців, які мають комерційний інтерес до того, щоб перешкодити його процвітання. Не випадково над входом до знаменитого віденського Сецесіону було викарбовано фразу «Кожному віку своє мистецтво. Кожному мистецтву його свободу». Йшлося про прагнення створити новий стиль, який не залежав би від академічної традиції та історичного впливу, а відповідав духові Відня як культурної метрополії кінця століть.

Яскравим прикладом сецесійної образності в тогочасному українському музичному мистецтві можна вважати ранні твори Станіслава Людкевича, написані на вірші Василя Пачовського. Знайомство двох митців відбулося ще у роки їх навчання у Львівському університеті, а також під час відвідування літературної секції «Академічної громади», учасниками якої вони були. Відомо, що один із віршів, а саме «Гра життя. Ноктюрн», що увійшов до збірки «З пісень болю», В. Пачовський присвятив саме С. Людкевичу. У 1903 році композитор написав «Хор підземних ковалів». Текст цього твору був узятий із символістської поеми В. Пачовського «Сон української ночі», яка стала своєрідною реакцією на вихід (сецесію) українських студентів із Львівського університету. У 1909 році згадана вище поема була перероблена В. Пачовським у містерію «Зоряний вінець», а її музичне оформлення здійснив С. Людкевич.

Як зазначила Вікторія Захаржевська, «молотомузівці ввели в українську поезію сецесійні елементи, що викликали асоціації зі світовим культурним контекстом – античністю, середньовіччям, орієнтальними культурами» (Zakharzhevskaya, 2008, p. 21). Наявність виразних сецесійних рис можна зауважити і в драматичній поемі В. Пачовського «Сон української ночі», що посідає особливе місце в українській літературі початку ХХ ст. На думку літературознавця М. Степняка, вона «досить радикально рве зв'язки з традиціями й нормами реалістичного театру» (Stepniak, 2014, p. 265).

Події поеми розгортаються в атмосфері містичності, візійності та ірреальності. Троє студентів у кришталевій печері кують золотий вінець, що символізує ідею української державності. Крім історичного та ідейного аспектів, що спонукали письменника до написання твору, слід виділити ще й художньо-естетичний. Адже задум створення поеми з'явився у В. Пачовського після відвідин у Відні театру, де він побував на виставах «Перстня нібелунга» Р. Вагнера (Tarnavskiy, 1984, p. 19).

Слід зазначити, що В. Пачовський, пояснюючи ідею «Сну», мислить сецесійною міфологічною образністю, що простежується і на символічному сюжетному рівні твору: підземні ковалі у драмі В. Пачовського і підземна кузня, у якій нібелунги викували для карлика Альберіха золотий перстень, що дає владу над світом. Крім того, у поемі представлені персонажі з української міфології: злі духи, русалки, тіні видатних історичних і державних постатей. У хоровій композиції С. Людкевича «Хор підземних ковалів» риси сецесії переважно простежуються через зображальність, зокрема імітацію ударів молота по ковадлу, що викликає асоціації з оперою Вагнера «Золото Рейна».

Логічним продовженням «Хору підземних ковалів» стала кантата С. Людкевича для чоловічого хору та симфонічного оркестру «Останній бій» (1905), у якій визвольна ідея переломлюється крізь призму поезики сецесії. Музична мова кантати «Останній бій» за новизною і складністю суголосна симфонії-кантаті «Кавказ». Початкова фанфарна тема, з якою вступає хор («гряде пора»), будується з двох політонально накладених кварт, з яких перша (c-f), у партії басів, демонструє основну тональність f-moll, у той час як друга (g1-c1) у тенорів – тональність мажорної домінанти. Мелодична послідовність із двох кварт проектується на гармонічну вертикаль, утворюючи співзвуччя нетерцевої будови (f-g-c1-g1-c2). Фонізміві кварто-квінтових сполук, семантика яких асоціюється з героїчною образністю, протистоїть інша тема («в народ у бій»), в основі якої лежить малосекундове секвенційне «сповзання» альтерованих септакордів і фігура *suspiratio*, що створюють стан неспокою і страху. У цьому творі можна зауважити тенденцію до ускладнення музичної мови, яка репрезентує вже поствагнерівську добу в розвитку музичного

мистецтва, що є цілком новим для галицької культури початку ХХ ст.

Світогляд С. Людкевича, ранній період творчості якого співпав з перехідною добою у суспільному й культурному житті Габсбурзької монархії, значною мірою сформувався під впливом ідеології модернізму. Не випадково композитора привабив образ Прометея, бо давньогрецькі міфи і символи стали потужними засобами пропаганди ідей нового мистецтва, що жилося символічними образами. У творах Людкевича вони набувають цілком зримого, навіть сецесійного зображення у вигляді золотого вінка з «Хору підземних ковалів» чи вогняного стягу з кантати «Останній бій».

Риси сецесії притаманні й для таких творів композитора, як вокальний терцет «Українська баркарола» (1906, сл. В. Пачовського), солоспіви «*Du bist wie eine Blume*» (1899, сл. Г. Гайне), «Кожним вечером царівна» (1900, сл. Г. Гайне), «Царівна Млака» (1908, сл. В. Пачовського). В «Українській баркаролі», що написана на текст поезії В. Пачовського, С. Людкевич вибирає саме «Сміх хвилі» з типово українським романтичним сюжетом про козака й русалку. У цьому випадку йдеться про наявність абсолютно нового естетичного кредо, яке у мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ ст. ініціювало появу так званого національного романтизму як форми сецесії, де «осягнення духу народу» відбувається через нове емоційне до нього ставлення (Hrymaliuk, 2014, p. 1318). Композитор робить акцент на естетичній складовій, підкреслюючи орнаментальний баркарольний супровід фортепіанної партії, що задає особливий ритм усьому твору, бо «саме ритм і стилізація були основними прикладними засобами для досягнення стильової цілісності й однорідності у творах сецесійного мистецтва» (Hrymaliuk, 2014, p. 1321).

Сецесійність «Української баркароли» – це результат поєднання шубертівської жанрової моделі з тим енергійним рухом, що імітує стихію води і в мистецтві модерну став метафорою вітальної енергії. До переліченого вище треба додати ще й сецесійний образ жінки-русалки, як граційно красивої bestії, такої собі української Лорелай, що заманює козака у глибочинь Дніпра. Її срібний сміх «гей я, гей я, гей!», почергово повторений трьома виконавицями наприкінці кожного куплету, викликає алюзії до

«Золота Рейну», ототожнюючись із радісними вигуками «дочок Рейну» Воглінди, Вельгунди й Флосхільди» (Novakovych, 2019, p. 307).

Аналіз ранніх фортепіанних творів Василя Барвінського (1908-1918), зокрема його прелюдій, виявляє характерні ознаки сецесії з її тяжінням до синкретичності художнього і конструктивного начал. Так, прелюдія №1 (*G-dur*), записана композитором на трьох нотних станах, демонструє багатомірність вже навіть у візуальному плані з відсутністю поділу на головне й другорядне, з рухом гнучких ліній мелодики і фактури, бо орнаментика і декоративність останньої, у яку ніби вростає основна тема твору, свідчить про те, що модерн оформлюється передусім у просторі, поєднуючи в нероздільне ціле мелодику, ритмічну плинність, багатство і орнаментальність фактури, колористичний фонізм гармонії. Лінія й орнамент, як стилістична формула та основні ознаки сецесії, набувають особливого символічного звучання у фортепіанних творах Барвінського. Закономірно, що прелюдія *G-dur* написана композитором у варіаційній формі, де основна діатонічна тема, що виявляє зв'язок з українським типом мелодики з закладеною у ній мажоро-мінорною змінністю, щоразу по-новому проспівується, збагачуючись фактурною орнаментикою. Лілія Назар звертає увагу на специфічність мелодичного мислення композитора, «в якому природньо зрощені, нерозілляні аутентика народно-пісенної лірики з індивідуальним творчим «я» (Nazar, 2008, p. 43).

Прелюдія №2, відома ще як «пасторальна» (*Fis-dur*), є типово імпресіоністичною за своїм характером, бо «у протигагу настроям безвиході й песимізму з'являється тяжіння до відкритості життя, вирування ширих почуттів, життєствердної молодості» (Hrymaliuk, 2014, p. 1322). Мініатюра написана у характері пейзажної пасторалі, що вирізняється прозорою фортепіанною фактурою, з типовим для пасторалі розміром 6/8, з мелодією, на яку накладається мерехтливий однорідний (по звуках інтервалів секунди й кварта) рух шістнадцятими тривалостями у діапазоні октави та децими, що злегка імітує звучання сопілки чи пташиний спів. Динамічність розвитку досягається тут завдяки наскрізності форми, проявом чого є чергування фрагментів з різними емоційними станами, що підкреслено зміною фактури, регі-

стру, ладовою перемінністю, колористичною функцією гармонії тощо.

Натомість у прелюдії № 4, відомій ще як «Хоральна», В. Барвінський, з одного боку, ніби продовжує традицію вагнерівських хоралів (на це, зокрема, звертає увагу С. Павлишин), а з іншого – спирається на жанрові моделі барокової музики, прикладом чого є середній розділ твору, що викликає алузії до відомої Пасакалії *g-moll* Г.Ф.Генделя з його клавесинної сюїти №7. У цьому випадку можна говорити про стилізацію як явище сецесії, з її довільною, насамперед ритмічною трансформацією генделівської теми.

Впливами сецесії позначений і фортепіанний цикл В. Барвінського «Любов». Її ознаки можна зауважити вже навіть у назвах частин твору: «Самота – туга любові»; «Серенада»; «Біль – бій», перемога любові». Адже це – характерні теми віденського модерну, для якого була притаманна витончена естетська культура і суб'єктивність висловлювання. У цьому плані можна провести паралелі між ранніми фортепіанними творами композитора і роботами його сучасників – малярів Івана Труша й Олекси Новаківського.

Треба зазначити, що саме в добу *fin-de-siecle* українське мистецтво органічно вписується у контекст загальноєвропейського мистецького руху і стає його невід'ємною компонентою. Водночас можна зауважити його «сверідну роздвоєність на загальноєвропейську та національну течії – явище фактично не притаманне жодній із західноєвропейських країн» (Hrymaliuk, 2014, p. 1322). З одного боку, йдеться про наявність мистецьких зразків, які органічно вписалися в європейський модерн, а з іншого – появу феномену «неукраїнського стилю», обмеженого хронологічними рамками кінця XIX – перших десятиліть XX ст. Під цим оглядом сецесійні фортепіанні прелюдії Барвінського (за винятком прелюдії *g-moll*) і цикл «Любов» вказують на відсутність безпосереднього зв'язку з народними першоджерелами (Pavlyshyn, 1990, p. 22). Натомість його п'ята фортепіанна прелюдія (*g-moll*) демонструє коломийкову ритмічну модель, що стала об'єктом стильової гри (Zinkiv, 2009). Унісонну початкову поспівку прелюдії, у якій відчутний дорійський колорит, В. Барвінський подає як стилізацію лірницької гри, з якої згодом виросте

коломиївка тема (*Allegro*), що завершується типовим коломиївко-козачковим кадансом.

Яскравими зразками «неоукраїнського стилю» в музичному мистецтві початку ХХ ст. можна вважати фортепіанні цикли В. Барвінського «Пісня. Серенада. Імпровізація» (1911), «Українська сюїта», а також його фортепіанний Секстет (1915), що демонструють цілком новий підхід до трактування народного матеріалу, який набуває особливого емоційного звучання й нової естетичної якості. Йдеться про осмислення власної національної музичної самості в умовах мистецтва модерну.

У п'єсі, що має назву «Пісня» («Канцона») з циклу «Пісня. Серенада. Імпровізація», виразно журлива тема, що є квінтесенцією ліричної емоції, містить у собі мелодії одразу двох дуже відомих українських пісень – «Ой горе тій чайці» (авторство приписують гетьману І. Мазепі) та «Ой у полі три криниченьки». Основою першого речення, що проводиться двічі з варіаційними видозмінами, є початкова фраза пісні «Ой горе тій чайці» зі спадною інтонацією в межах октави. Натомість друге речення побудоване на завершальній фразі пісні «Ой у полі три криниченьки». Після шляхетно-стриманого показу теми вже перше її варіаційне проведення демонструє багатомірність мелодики й фактури, яка збагачується розкішною орнаментальною підголосковістю. Стан естетичної насолоди, що виникає як реакція на саме звучання теми, посилюється внаслідок імпровізаційності викладу і внесенні нової мажорної барви у середній епізод, що відтіняє загальний мінорний колорит твору. У «Серенаді», яка є смисловим центром циклу, композитор використовує інтонації лемківської пісні «Вийди, Марусенько».

В останній п'єсі під назвою «Імпровізація» Барвінський не випадково використовує плинну баркарольну фактуру, бо мотив хвилі є одним із найулюбленіших у мистецтві модерну. Для нього в малярстві характерна певна спонтанність і довільність з точки зору формотворення, а в музиці – імпровізаційність, хоча, з іншого боку – в постійному повторенні одного й того ж коливального руху (фігури «хвилі») закладено ідею регулярності. У цьому випадку найважливішим є «поєднання симетричності й чіткості структури, що справляють враження свободи викладу» (Pavlyshyn, 1990, p. 21). Абстрактність

і безпредметність коливального хвилеподібного руху дозволяє міняти місцями мелодію з орнаментальним фактурним супроводом, що в добу модерну сприймається як «гра у другу натуру».

У неоукраїнському стилі написаний один із найвизначніших творів Барвінського – його фортепіанний цикл «Українська сюїта». Схильність до сюїтності з її «плинністю форм і смислів» – типова риса мистецтва початку ХХ ст. У чотирьох частинах циклу, побудованих на темах народних пісень, композитор репрезентує різні емоційні стани, що є віддзеркаленням українського музичного характеру, – тужливого у *Прелюдії*, ліричного й емоційного в *Пісні*, запального танцювального у *Скерцо* й героїчного у *Фіналі*. Цікавою є сама будова сюїти, що починається з прелюдії і завершується фугою. Щодо модерного розуміння українськості, то відома бурлацька пісня «Та нема гірш нікому», знана як пісня Миколи з «Наталки-Полтавки» М. Лисенка, яка стала основою *Прелюдії*, є стилізацією під барокове прелюдіювання з переважанням імпровізаційності, прогножуючи водночас подальший настрій циклу. Його ліричним центром є вишукана й виразна в сенсі мелодики та сповнена емоційної напруги *Пісня*, побудована на мелодії «Ой не світи, місяченьку», яку композитор, знову ж таки, збагачує вишуканою фігуративною фортепіанною підголосковістю.

У такому ж річищі написаний фортепіанний секстет, присвячений пам'яті М. Лисенка і приурочений до відкриття будівлі Музичного товариства імені Лисенка у Львові. Будучи глибоко закоріненим в українську пісенну стихію, він одночасно є яскравим прикладом неоукраїнського стилю, що в окремих частинах твору резонує з так званою гуцульською сецесією. Форма твору, за визначенням самого автора, є *Варіаціями на власну тему*, яка не тільки у мелодиці, а й в гармонії відтворює дух української народної музики (Pavlyshyn, 1990, p. 34). Тема *Варіацій* написана композитором у характері думки, яка протягом тривалого часу в європейській, особливо в польській, культурі слугувала знаком української музичної самості. Барвінський акцентує увагу на винятковій співучості й виразності української мелодики, яка, варіаційно видозмінюючись, збагачується вишуканою підголосковістю і набуває нової рафінованої естетичної якості. Її квінтесенцією є третя варіація циклу – «Лірницька пісня»,

у якій композитор не лише з надзвичайною майстерністю імітує звучання ліри, але з характерною для сецесії перевагою естетичної функції над усіма іншими, пропонує власну стилізацію лірницької виконавської манери.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Творчість С. Людкевича й В. Барвінського знаменує собою початок нової епохи в історії української музичної культури першої половини ХХ ст.. Вплив віденської сецесії з її естетичною складовою, а також емоціоналізм, чуттєвість і артистизм (за спостережен-

ням Д. Чижевського) як риси національного психічного укладу, дають підставу говорити про повернення українською культурою своєї домінуючої естетичної складової, втраченої попереднім етапом розвитку. С. Людкевич і В. Барвінський здійснили прорив у тогочасній українській музичній свідомості, продемонструвавши у своїх ранніх творах виразне модерне мислення. Таким чином, згадані композитори значно розширили горизонти української музики, руйнуючи її традиційні жанрово-естетичні канони.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Грималюк Р. Формування естетичної платформи сецесії в українському мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ ст. *Народознавчі зошити. Серія мистецтвознавча*, 2014. № 6 (120). С.1316–1327.
2. Захаржевська В. Сецесія в художньому світі слов'ян (українсько-болгарські ремінісценції). *Слово і Час*. Київ : Фенікс, 2008. № 5. С. 20-24.
3. Зінків І. Коломийка у творчості Василя Барвінського. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Київ: НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Вип. 9. С. 99–106.
4. Каралюс М. Стильові домінуючі модерну в українському мистецтві. *Студії мистецтвознавчі*, 2010. № 3. С. 64-69.
5. Назар Л. Спостереження над стилем В. Барвінського. Первні творчої особистості як культурологічного феномену: аутентичний первень. *Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах* / ред. В. Грабовський. Дрогобич: Посвіт, 2008. С.16–45.
6. Немец-Игнашева Д. *Fin de siècle*, Антропология переломных эпох: <https://discours.philol.msu.ru/archives/309> (дата звернення: 25.10.2021).
7. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2019. 368 с.
8. Павлишин С. Василь Барвінський. Київ : Муз. Україна, 1990. 87 с.
9. Степняк М. Поети «Молодої музи». «Чорна Індія» «Молодої Музи»: антологія прози та есеїстики / Упоряд., літ. ред. та прим. В. Габора. Львів: ЛА «Піраміда», 2014. С. 236–279.
10. Тарнавський О. Поет Василь Пачовський. *Пачовський В. Зібрані твори: у 2 т.* Філадельфія–Нью-Йорк–Торонто: Слово, 1984–1985. Т. 1: Поезії. 1984. С. 11–26.

#### REFERENCES

1. Hrymaliuk, R. (2014). Formuvannia estetychnoi platformy setsesii v ukrainskomu mystetstv kintsia ХІХ – pochatku ХХ st. [Formation of an aesthetic platform of secession in the Ukrainian arts of the late ХІХ - early ХХ centuries]. *Narodoznavchi zoshyty. Seriiia mystetstvovnavcha*, 6 (120), 1316–1327 [in Ukrainian].
2. Zakharzhevskia, V. (2008). Setsesiiia v khudozhnomu sviti slovia (ukrainsko-bolharski reministsentsii) [Secession in the artistic world of the Slavs (Ukrainian-Bulgarian reminiscences)]. *Slovo i Chas*. Kyiv : Feniks, 5, 20-24 [in Ukrainian].
3. Zinkiv, I. (2009). Kolomyika u tvorchosti Vasyilia Barvinskoho [Kolomyika in the creativity of Vasyl Barvinsky]. *Ukrainske mystetstvovnavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii*. Kyiv: NANU, IMFE im. M. T. Rylskoho, 9, 99–106 [in Ukrainian].
4. Karalius, M. (2010). Stylovi dominanty modernu v ukrainskomu mystetstvi. [Stylistic dominants of modernism in Ukrainian art.] *Studii mystetstvovnavchi*, 3, 64-69 [in Ukrainian].
5. Nazar, L. (2008). Sposterezhennia nad stylem V. Barvinskoho. Pervni tvorchoi osobystosti yak kulturolohichnoho fenomenu: autentychnyi perven. [Observations on the style of V. Barvinsky. Components of creative personality as a culturological phenomenon: authentic component] *Vasyl Barvynskiyi u doslidzhenniakh ta materialakh* / red. V. Hrabovskiyi. Drohobych: Posvit, 16–45 [in Ukrainian].
6. Nemeц-Ignasheva, D. *Fin de siècle*, Antropologiya perelomnyh jepoh [Anthropology of turning epochs]: <https://discours.philol.msu.ru/archives/309> (25.10.2021).
7. Novakovych, M. (2019). Halytska muzyka habsburzkoj doby: u poshukakh ukrainskoj identychnosti. [Galician music of the Habsburg era: in search of Ukrainian identity] Lviv: Vydavets T. Tetiuk, [in Ukrainian].
8. Pavlyshyn, S. (1990). Vasyl Barvynskiyi. [Vasyl Barvinskyi.] Kyiv: Muz. Ukraina [in Ukrainian].
9. Stepniak, M. (2014). Poety «Molodoi muzy». «Chorna Indiiia» «Molodoi Muzy»: antolohiia prozy ta eseistyky. [Poets of the Young Muse. "Black India" of the "Young Muse": an anthology of prose and essays] Lviv: LA «Piramide», 236–279 [in Ukrainian].
10. Tarnavskiyi, O. (1984). Poet Vasyl Pachovskiyi. [The poet Vasyl Pachovskiyi.] *Pachovskiyi V. Zibrani tvory: u 2 t.* Filadelfiia–Niu-York–Toronto: Slovo, T. 1: Poezii, 11–26 [in Ukrainian].