

10. Michalová E. Hudobná estetika. Banská Bystrica: Pedagogická fakulta v Banskej Bystrici, 1990.
11. Nissen G. N. Biographie W. A. Mozarts. Leipzig, 1828. Molz G. W. A. *Mozarts kompositorische Entwicklung im Kontext der Notenbücher*. 2006. Upl: <https://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/opus4-wuerzburg/frontdoor/deliver/index/docId/1964/file/Molz.pdf>
12. Poštoľka M. Mladý Joseph Haydn. Praha: Panton, 1988.
13. Pražák P. Malá preludia. Praha: Editio Supraphon, 1978.
14. Ruttkay J. Hudobné dielo a hudobný artefakt v hudobnej pedagogike. Upl: https://konference.osu.cz/khv/2009_3/file.php?fid=29
15. Strenáčiková M. st. Historky a príbehy z histórie hudby. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, 2008.
16. Strenáčiková M. ml. 50 otázok učiteľ'ov základných umeleckých škôl a konzervatórií. Košice: Equilibria, 2021.

УДК 78.03(477.83-25):785.7"19"

Вікторія АНДРІЄВСЬКА
(Львів, Україна)

СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ ЛЬВІВСЬКОЇ КАМЕРАЛІСТИКИ ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХ СТОЛІТТЯ

Від початку 1900–х рр. у творчості львівських композиторів помітно зростає роль камерно-інструментальних жанрів. Це зумовлено багатьма чинниками. Основний з них закладений у самій природі жанру – його надзвичайній мобільності, гнучкості, здатності відтворювати тонкі емоційні стани, відбивати філософсько-етичну та соціальну проблематику, сучасні тенденції, притаманні музичному мистецтву.

Жанр камерно-інструментального ансамблю відіграв особливу роль у становленні й розвитку національних шкіл ХХ століття. В українській музиці зародження нових та розвиток вже існуючих камерно-інструментальних жанрів на початку ХХ століття проходили особливо бурхливо. З одного боку, продовжував розвиватися процес формування національних інструментальних традицій, відбувалося засвоєння нових камерних форм. З іншого боку – збагачення досягненнями основних сти-

льових напрямків епохи – пізнього романтизму (передусім, німецької та австрійської шкіл), модернізму (зокрема, французького імпресіонізму), осмислення здобутків чеської, польської, угорської шкіл кінця XIX – початку XX ст. Ці тенденції знайшли своє відображення в камерно-інструментальних жанрах музики композиторів Львова – А. Солтиса, С. Людкевича, В. Барвінського.

У 1904 р. з'являються ескізи Струнного квартету польського композитора А. Солтиса, який стилістично орієнтувався на традиції раннього класицизму (Й. Гайдн) [1, 6]. Однак цей юнацький твір, написаний у 14-річному віці, не дає достатніх підстав віднести його до початку нового етапу в формуванні жанрів львівського камерного ансамблю. Спроби юного А. Солтиса ознаменували прагнення львівської музичної громадськості до професійного підходу у сфері композиторської освіти.

Першими високопрофесійними камерно-інструментальними творами українських авторів, що стали закономірним етапом у розвитку національної інструментальної традиції у Східній Галичині, стали твори Василя Барвінського 1900–1910-х рр. Поруч з В. Барвінським нову епоху у розвитку жанрів камерно-інструментального ансамблю у музичній культурі Львова цього періоду започатковує С. Людкевич.

Загалом, камерно-інструментальний доробок С. Людкевича 1900-х років незначний. Це п'єси «Стара пісня», «Мрія Хмельницького» (1898), «Чабарашка» (1910) для скрипки у супроводі фортепіано, два струнні квартети, три фортепіанні тріо – «Ноктюрн» (1905), «Тихий спомин» (1910), Тріо *fis-moll* [2, 547]. Цікаво, що більшість цих ансамблевих творів виникли як транскрипції однойменних фортепіанних п'єс, а більшість камерних ансамблів не збереглися. Як зазначає З. Штундер, «найбільш ранніми спробами композитора в жанрі камерно-інструментального ансамблю були два струнні квартети, невеликі п'єси, написані у 1898 р. і тоді ж 20 листопада виконані у Львівському товаристві ремісників «Зоря». Обидва квартети не збереглися, про них є лише згадка в газетній замітці з цього концерту [2, 547]. Квартет «Стара пісня» був перекладенням фортепіанної мініатюри під однойменним заголовком, написаної роком раніше.

Отже, камерно-інструментальний ансамбль в перших десятиліттях ХХ ст. виявив головні тенденції художнього мислення, притаманні музиці (як і іншим видам мистецтва) – тяжіння до професіоналізму, збагачення і розширення вже існуючих аматорських форм (здебільшого хорових і камерно-вокальних), намагання синтезувати новітні європейські художньо-естетичні тенденції з національними (частіше регіональними) фольклорними традиціями.

Формування жанрів камерно-інструментального ансамблю у творчості композиторів Львова перших десятиліть ХХ ст. відбувалося на основі засвоєння традицій жанру в творчості австрійських, польських та українських митців 30-х рр. другої половини ХІХ ст. (Ж. Рукгабер, К. Мікулі, М. Вербицький, О. Нижанківський, Д. Січинський) і було нерозривно пов'язане з виникненням та функціонуванням музичних товариств (Товариства Св. Цецілії, Галицького музичного товариства, Товариства ім. М. Лисенка) та навчально-освітніх установ при них (консерваторії Галицького музичного товариства, Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка), які підготували перші кадри музикантів-інструменталістів та композиторів.

Першими високопрофесійними камерно-інструментальними ансамблями 1900-х – 1910-х років стали ансамблі С. Людкевича («Ноктюрн», 1905 р. та Фортепіанне тріо, 1919 р.) та В. Барвінського (Фортепіанне тріо *a moll*, 1910 р, а також два загублені твори – Струнний квартет і Фортепіанне тріо *es-moll*, 1911 р.).

Якщо «Ноктюрн» Людкевича ще повністю пов'язаний з традиціями романтичної доби (Лисенко), то у Фортепіанному тріо виявлено вплив постромантичних тенденцій, синтезованих з фольклоризмом. При цьому автор органічно розвиває у творі здобутки перемишльської школи (М. Вербицький, О. Нижанківський – «трембітна» лейттема вступу, «коломиївкий» тематизм II і III чч.) з традиціями у трактуванні тем Сходу (середньоазійська та єврейська танцювальні теми). Яскравість різнобарвного тематизму, об'єданого монотематичним типом драматургії, поставила цей твір в ряд кращих українських камерно-інструментальних ансамблів.

Фортепіанне тріо *a-moll* Барвінського, опираючись на пізньоромантичну стилістику (Р. Штраус), органічно поєднало риси української лірико-епічної пісенності (як розвиток Лисенкових традицій) з ознаками імпресіоністичної стилістики, виявленої в ладо-гармонічному забарвленні ліричних тем (побічна тема І ч.). Фінал циклу (коломийка) вперше в історії розвитку жанру камерного ансамблю в українській музиці відтворив образ музикування гуцульських народно-інструментальних капел (в дусі М. Лисенка, А. Дворжака, В. Новака). Ця традиція завершення циклу коломийкою збережеться і в пізніших ансамблях (Секстет) композитора і буде наслідуватися багатьма представниками львівської композиторської школи (Н. Нижанківським, М. Колесою, В. Витвицьким та ін.).

У Фортепіанному тріо Барвінського було закладено початок формування принципів пісенного симфонізму, продовжених з часом в «Українській рапсодії» (1911) та «Фортепіанному секстеті» (1915), які в подальшому отримають розвиток у Л. Ревуцького (Перша і Друга симфонії) та Б. Лятошинського («Увертюра на чотири українські теми», «Український квінтет»).

Фортепіанний секстет Барвінського вніс новий різновид у розвиток жанру 1910-х років – варіації-сюїту монотематичного типу, з програмними назвами більшості частин. У творі органічно переплилася стилістика українського народного багатоголосся (Лисенкові впливи), народно-епічної (лірницької) традиції (варіація «Лірник»), новий розвиток отримала народно-танцювальна стихія (фінальна «Коломийка») з імітуванням ефекту налаштування інструментів народними музикантами.

Отже, 1900–1910 рр. у львівській композиторській школі дали перші блискучі зразки камерно-інструментального ансамблю (фортепіанні тріо та секстет), які стали класичними взірцями жанру в українській музиці початку ХХ ст. Орієнтуючись на інші ідеали, ніж їх попередники (композитори-аматори перемишльської школи), В. Барвінський та С. Люд-кевич сформували основне образно-тематичне коло, що буде всебічно розвинуто в камерній музиці 1920-х–1930-х років.

Література:

1. Лежанська З. Солтис. Нарис про життя і творчість. Київ, 1969. 73 с.
2. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість: в 2 т. Львів: ПП «БІНАР-2000», 2005. Т. I: (1879-1939). 636 с.

УДК 78.071.2:780.647.2(477)

Єгор ЄГОРОВ
(Харків, Україна)

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ БАЯНІСТА ОЛЕКСАНДРА МІЩЕНКА

Олександра Володимировича Міщенко (1956-2018) – заслужений артист України (2003), професор ХНУМ ім. І. Котляревського (2004), концертний виконавець, ансамбліст, відомий викладач, лауреат міжнародних конкурсів, автор великої кількості навчальних посібників і публікацій у сфері теорії та практики виконавства на баяні, майстер перекладення творів для ансамблю баяністів, член НВМС [2].

Видатний представник харківської баянної школи, оригінально перевтілював себе у різних іпостасях творчої діяльності. Гармонійне поєднання педагогічної роботи з концертно-виконавською й науково-методичною діяльністю наділяє постать О. Міщенко характеристикою універсальної творчої особистості [1, 113], де рельєфно проявлені іпостасі «Міщенко-виконавець», «Міщенко-педагог», «Міщенко-аранжувальник», «Міщенко-дослідник». Серед усіх генерацій викладачів харківської баянної школи [4, 146] він єдиний носій звання заслужений артист України, що увиразнює виконавську іпостасі, як титульну в системі його особистості.

Вважається, що О. Міщенко переосмислив принципи «школи Подгорного», продовживши та розвинувши засади Вчителя. У ХХІ ст. виконавська школа О. Міщенко набула значення плідної гілки на дереві баянного мистецтва Харкова.

Діяльність Олександра Володимировича як виконавця перш за все пов'язана з діяльністю дуету баяністів «Міщенко – Снедков», дебют якого відбувся у 1979 році та отримав широке визнання в нашій країні та за її межами. Колектив відзначено пер-