

«шопенівському» піанізму К. Мікулі, котрий посідав значне місце у фортепіанному виконавстві Львова, «лістівської» лев'ячої маєри його учня Р. Шварца.

Перспективами подальших досліджень може стати розгляд еволюції віолончельного мистецтва у Львові в другій половині XIX — на початку XX ст., що безпосередньо пов'язано з попереднім етапом, який розглядається в статті.

Список літератури

1. Гинзбург Л. История виолончельного искусства. Т. 1. Виолончельная классика / Л. Гинзбург. — М.-Л. : Музгиз, 1950. — 513 с.
2. Гинзбург Л. История виолончельного искусства. Т. 2. Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX века / Л. Гинзбург. — М. : Музгиз, 1957. — 580 с.
3. Григорьев В. Ю. Кароль Липиньский : монография / В. Ю. Григорьев. — М. : Музыка, 1977. — 160 с., нот.
4. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX-XX ст. : навч. посіб. / Л. Кияновська. — Чернівці : Книги ХХІ, 2007. — 424 с.
5. Львова Е. П. Мировая художественная культура. XIX век. Изобразительное искусство, музыка и театр (+CD) / Е. П. Львова и др. — СПб. : Питер, 2007. — 464 с.: ил.
6. Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові. У 2-х т. Т. 1. / Л. Мазепа, Т. Мазепа. — Львів : Сполом, 2003. — 288 с.
7. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1991. — 672 с.
8. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов : биограф. очерки / Л. Раабен — Л. : Музыка, 1969. — 263 с., портр.
9. Хонолка К. Идол бидермейера Генриетта Зонтаг / К. Хонолка // Великие примадонны. — М. : Аграф, 2002. — С. 120–144. (Серия: Из кладовой истории. Волшебная флейта).

Надійшла до редколегії 05.11.2009 р.

УДК 78.0836.071.1(477)

А. І. ПЛОТКІНА

СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ УКРАЇНСЬКОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МІНІАТЮРИ ДОБИ «МОДЕРНУ»

Висвітлюються творчі пошуки західноукраїнських композиторів першої третини XX ст., зокрема в жанрі інструментальної мініатюри.

Ключові слова: синтез, жанр, діалогічність, модерн.

Описываются творческие поиски западноукраинских композиторов первой трети XX ст., в частности в жанре инструментальной миниатюры.

Ключевые слова: синтез, жанр, диалогичность, модерн.

Described creative quest of composers from the west region of Ukraine of the first one third XX cent., in particular in genre of the instrumental miniature.

Key words: *synthesis, genre, dialogic, modern.*

Наприкінці XIX — на початку XX ст. культурне життя Західної України особливо виявилось в різноманітних формах. Відкриваються оперні театри, переважно німецької орієнтації, виникають концертні організації, музичні школи, виховується нове покоління композиторів, які здобули вищу професійну освіту в західних школах (переважно у Віденській і Празькій консерваторіях).

Мета статті — визначити напрями творчості нового покоління композиторів Західної України в жанрі інструментальної мініатюри.

Проблему становлення жанру інструментальної мініатюри в західному регіоні України розглядали такі дослідники: Л. Кияновська, С. Павлишин, І. Соневицький та ін. Вони приділяли особливу увагу питанню синтезу європейської професійної музичної традиції з ознаками українського музичного мислення.

Першим з нового покоління композиторів Західної України був Сидір Воробкевич, котрий здобув вищу музичну освіту у Віденській консерваторії. Творчість С. Воробкевича охоплює різноманітні жанри, його творам притаманні поміркованість та перебування у сфері давно знайдених мовно-звукових формул. Найпоказовіші з його творів — це хори та п'єси: «Гнат Приблуда», «Новий двірник», «Блудний син», «Осліплення Василька» та ін.

Л. Кияновська вважає, що плеяду представників модерної української музики, які зважилися вивести її з вузьких меж побутовщини й етнографізму на широкі простори всесвітньої музичної культури, очолює Станіслав Пилипович Людкевич [3].

С. Людкевич, який здобув музичну освіту у Відні (в класах О. Цемлінського, Г. Греденера) та в Лейпцигу, розпочав свій творчий шлях наприкінці XIX ст. З часом усе виразніше відчуваються значення і масштабність творчого доробку композитора: він, одним з перших в українській музиці, почав розробляти окремі види ліричних (пісня, речитатив, баркарола, елегія), епічних (балада) і моторних (гумореска) жанрів. Особливо відчутна його роль у формуванні та кристалізації варіаційного циклу, що сприяло виникненню нового жанру елегії-варіацій, фортепіанних мініатюр, котрі продовжують лінію західноєвропейської романтичної музики, але просякнуті українськими народнопісенними інтонаціями.

Митець прожив велике творче життя. Воно розпочалося, коли Станіслав Пилипович, щойно приїхавши до Львова, взяв активну участь в організації ювілейного вечора І. Франка. Тоді він виступив і як диригент, і як композитор.

Вступивши після початкової школи до гімназії в місті Ярославлі, С. Людкевич прагне глибше вивчати музику: співає в хорі, згодом стає його керівником, починає писати музику. Закінчивши гімназію, композитор уже мав у своєму «композиторському портфелі» багато творів: хори «Гамалія», «Поклик до слов'ян», сім п'єс для фортепіано, які з успіхом виконують піаністи й понині. Це, зокрема, «Пересторога матері», «Заколисана пісня», «Тихий вечір» (на тему Й. Брамса). Ці фортепіанні мініатюри продовжують лінію західноєвропейської романтичної музики — Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Й. Брамса. Особливо цікавими є мініатюри С. Людкевича: вони щирі, ліричні, з українськими народно-пісенними інтонаціями. Протягом 1902–1918 рр. С. Людкевич написав багато творів, серед яких цикл варіацій та «Елегія» для фортепіано, що ввійшли в історію української музики і визнані її класичними зразками.

Саме С. Людкевич перший поклав край тому дилетантизмові, що панував у музиці «Австрійської України», і, як талановитий митець, зумів провести оригінальні теми тонко, по-художньому переплітаючи «гармонійні фарби» з «контрапунктуючими візерунками мелодії». Але С. Людкевич виявив себе і суто інструменталом у таких творах, як «Варіації для фортепіано з оркестром», фортепіанне тріо тощо. До речі, як композитор С. Людкевич починав з жанру фортепіанної пісні — «Пісня ночі», «Колискова пісня», «Пісня до сходу сонця», «Пісня без слів», якими розширив видові й тематичні характеристики цього жанру.

Варто підкреслити, що в українській фортепіанній музиці пісня пройшла шлях від простого перекладення фольклорного зразка (зародкова форма жанру) до вторинного, специфічно визначеного жанру фортепіанного мистецтва. Сутність трансформації цього основного жанру фольклору у вторинний полягає у створенні пісенних за типом образності творів, таких, що вже не мають словесної конкретизації змісту (тобто мовно-літературного тексту). Одним з перших відповідне переосмислення жанру здійснив М. Лисенко («Пісні без слів», ор. 10 та «Пісня без слів», ор. 31). Але саме С. Людкевич зробив важливий внесок у розвиток жанру фортепіанної пісні.

Цікавим є звернення композитора до жанрів скерцо та гуморески, які відносяться до групи «моторних жанрів». Значна роль у скерцо, гуморесці і бурлесці належить своєрідному гуморові, що втілюється засобами інструментальної музики. Стисло історично охарактеризуємо ці жанри. Скерцо, «найстаріший» з цих жанрів, який не обмежився комічним у типізації художніх характеристик. Ця тенденція полягала у виході зі «сфери скерцо» розгорненого за формою музичного твору з багатоплановим розвитком різних художніх образів. В українській фортепіанній твор-

чості ця традиція продовжена в «Героїчному скерцо» (ор. 25) М. Лисенка.

У творчості С. Людкевича розроблена інша лінія розвитку скерцо — у формі невеликої п'єси (зазвичай, тричастинної будови з контрастуючим середнім розділом), що втілює швидкоплинний жарт (іноді під назвою «скерцино») або веселий, завзятий настрій. Саме таку лінію відтворює скерцо С. Людкевича «Курка» — жартівливий імітаційний програмний нарис, за змістом опосередковано пов'язаний з п'єсами французьких клавесиністів («Курка» Ж. Рамо, «Зозуля» Л. Дакена).

Гумореска — жанр історично молодший, ніж скерцо, але за характером образів та виразними засобами обидва вони такі близькі, що гумореску можна вважати і різновидом скерцо, і самостійним жанром. Проте, порівняно зі скерцо, гумореска має менший образний діапазон, а сміх та смішне — не тільки не єдиний, але навіть і не обов'язковий об'єкт відображення в гуморесці. Р. Шуман, який заснував цей жанр у фортепіанній музиці, дав йому назву, виходячи з німецького значення цього слова, що передбачає такі якості, як швидкоплинний настрій і вибагливий характер. Таким чином, було закладене широке поняття жанрового змісту гуморески, яке припускає не лише вираження смішного, але й утілення швидкоплинності відчуттів, дотепності, винахідливості, всіх градацій гумору — від ніжної м'якості до гротесково-драматичних згуцувань.

Традиція європейської фортепіанної літератури, створена такими високохудожніми творами, як гуморески Р. Шумана, М. Балакїрева, Е. Гріга, А. Дворжака, П. Чайковського, С. Рахманїнова, Р. Шедріна, дозволяє говорити про самостійність означеного жанру. Однією з особливостей, що відрізняє гумореску від скерцо, можна вважати переважну дводольність її метра замість тридольності скерцо. Саме така метроритмічна особливість є показовою для крайніх розділів форми «Гуморески» С. Людкевича. Вона написана в період перебування композитора в Перовську, де він працював викладачем фортепіано, і присвячена двом його ученицям.

В українській дожовтневій фортепіанній музиці достатньо популярною була баркарола — вузьколіричний жанр, призначення якого сформувалося у зв'язку з відображенням у музиці світлого й спокійного споглядання водної стихії, а також співу на воді. С. Людкевич, котрий створив у 1917–1921 рр. «Баркаролу» і потім «Пісню без слів» (1922), творчо ставиться до змісту цього жанру. Його «Баркарола» примітна вмілим використанням головних засобів технічного комплексу, які визначають її жанрову належність.

Часто у своїх творах так званих малих форм С. Людкевич використовував речитатив. Одним з прикладів може бути мініатюра

«Застереження матері», надалі С. Людкевич знову звертається до речитативу, який виявився основним формоутворювальним принципом у «Листку з альбому», що, мабуть, є кращою з фортепіанних мініатюр композитора. Цю п'єсу можна вважати одним з перших зразків цього жанру в українській фортепіанній музиці ХХ ст., а інтимно-романтичну характерність образу, лаконізм засобів і компактність форми — первинними ознаками його прояву.

У 1917 р. С. Людкевич написав досить незвичайну за структурою «Елегію», що була циклом варіацій на народнопісенну тему обсягом у вісім нотних друкарських листів. Така структура твору, його новизна виявилися безпрецедентним випадком, оскільки не відповідали уявленням про жанр, що склалися у світовій музичній практиці. Підхід С. Людкевича до цього жанру був абсолютно іншим. Темою варіаційного циклу «Елегія» стала народна пісня про любов «Там, де Чорногора», просякнута елегійним настроєм, що й визначило характер твору.

У цьому сенсі «Елегія» С. Людкевича не має аналогій в музичній практиці: мова композитора ґрунтується на традиціях романтизму ХІХ ст., сукупність яких для багатьох художників, котрі творили на стику століть, виявилася найприроднішим і найприйнятнішим засобом творчого самовираження. Отже, новаторство С. Людкевича полягало в новітньому для того часу трактуванні жанру елегії, якого ще не існувало в музиці романтиків.

Молодша генерація композиторів, що сформувалася за С. Людкевичем, свідомо спрямовує свою творчість до інструментальної музики, особливо ті, хто здобув свою музичну освіту в Празькій консерваторії.

До «празької школи» належить Нестор Нижанківський — син Остапа Нижанківського, автор багатьох фортепіанних творів. Зиновій Лисько та Микола Колесса (син Філарета Колесси) і, нарешті, наймолодші — Роман Симович та Стефанія Туркевич-Лісовська — це також учні «празької школи, переважно Вітезслава Новака, і всі вони є майстрами-інструменталістами, які «озброєні» професійною освітою. Ці композитори спільно спрямовують свої зусилля на створення сучасної інструментальної музики.

Композитор, хоровий диригент, педагог і музичний діяч Нестор Нижанківський народився 31 серпня 1893 р. у м. Бережани в сім'ї композитора, диригента, греко-католицького священника Остапа Нижанківського. Середню освіту здобув у місті Стрий, навчаючись у гімназії. Потім навчався у Вищому музичному інституті імені М. Лисенка у Львові. Під час Першої світової війни його призвали до війська, де він потрапив у полон, звідки повернувся в 1918 р.

Творчість Н. Нижанківського розгорнулася в час міжвоєнного двадцятиріччя. Тогочасна музика Західної України кращими

своїми здобутками в естетично-художній площині активно кореспондувала з українською радянською музикою, розвивалася під її безпосереднім впливом, хоча несприятливі суспільно-політичні обставини дещо перешкоджали цьому. Поруч з С. Людкевичем, Ф. Колесою, В. Барвінським, молодими М. Колесою і Р. Симовичем особистість Н. Нижанківського відіграла недругорядну роль у музичному мистецтві Галичини.

Формування композиторської майстерності Н. Нижанківського відбулося в еміграції і у Віденській музичній академії в класі Й. Маркса, куди він вступив у 1920 р. і успішно закінчив, здобувши ступінь доктора філософії. Під керівництвом Й. Маркса Н. Нижанківський написав свої перші твори. У фортепіанних творах «Коломийка» та «Імпровізація на українську тему», що написані в ті ж роки, композитор використав народнопісенні елементи. Свою фортепіанну п'єсу «Коломийка» Н. Нижанківський побудував на власній темі, витриманій у стилі коломийки з її специфічною метроритмічною структурою та ладовим забарвленням.

Формування Н. Нижанківського як митця продовжується в Празі, куди він переїхав у 1923 р. і де викладав у Педагогічному інституті ім. М. Драгоманова разом із Ф. Якименком (братом Я. Степового) та П. Щуровською. Він мав намір вступити до Школи вищої майстерності при Празькій консерваторії. Здійснити цей намір допоміг Н. Нижанківському Василь Барвінський. Він і познайомив тоді Нижанківського з В. Новаком, який узяв його у свій клас.

Н. Нижанківський закінчив Празьку консерваторію в 1926 р. написанням фортепіанного тріо мі мінор у трьох частинах, яке свідчить про масштабність таланту Н. Нижанківського. У 1928 р. Н. Нижанківський повернувся на Батьківщину до Західної України, де обіймав посаду викладача Музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові.

Значну увагу Н. Нижанківський присвятив фортепіанній творчості, яка становить особливу сторінку його творчого доробку. Композитор, чудово володіючи інструментом, вільно почував себе в цьому жанрі, шукав нових засобів виразності. Сам він нечасто виступав концертуючим піаністом, проте прославився як блискучий піаніст-аккомпаніатор. Він підніс цю професію, за словами В. Барвінського, до такого мистецького рівня, що став найціннішим співвиконавцем майже всіх наших виконавців, зокрема співаків. «Н. Нижанківський був талановитим імпровізатором: його фантазії — імпровізації відзначалися закінченою формою та упорядкованим ходом думок» [2, с.16].

Весною 1929 р. композитор закінчив «Маленьку сюїту» для фортепіано, яку присвятив своїй дружині. Виразні мініатюри цього програмного твору були вдалими лаконічними звуковими

портретами. Кожна частина мала назву: «Зміст», «Про ніжність її рук», «Про силу», «Про мрії» та «Про насмішку над самим собою». Музика твору насичена тонкою психологічною спостережливістю і відзначається граничним лаконізмом. На прикладі «Маленької сюїти» можна спостерігати, як композитор збагатив свої виразові засоби, відбираючи з арсеналу сучасної йому світової музичної культури те, що відповідало його уподобанням. Так, примхлива зміна настроїв і образів навіяна творчістю імпресіоністів. Вплив К. Дебюссі особливо чітко виявляється у фрагментарності тематичного матеріалу сюїти та гармонічній мові, яка є продовженням «трістанівської» гармонії пізніх романтиків.

Викладаючи в музичному навчальному закладі, Н. Нижанківський спостерігав нестачу вітчизняного педагогічного репертуару і написав невеликий альбом дитячих п'єс — їх п'ять: «Марш горобчиків», «Староукраїнська пісня», «Коломийка», «Івасько грає на віолончелі» та «Гавот ляльки». Усі п'єси побудовані на народних темах, різноманітні за фактурою, яскраві і водночас доступні за своїм образним змістом. У 1934 р. опубліковано цикл мініатюр Н. Нижанківського «Фортепіанні твори для молоді», якому властиві майже зображально-виразова конкретність музики, закінченість і пластичність музичних тем, простота і чіткість гармонії.

Відзначимо, що типовим для творів композитора був синтез європейської професійної музичної традиції з національними ознаками музичного мислення, досягнутий індивідуальними, самобутніми засобами виразності. Витонченість і багатоманітність ліричних образів споріднює фортепіанну творчість Н. Нижанківського з творчістю В. Барвінського (існує певна подібність у типах фортепіанної фактури, повнозвучної і водночас прозорої, в гармонічних барвах, у цілому не складних, але наділених певною свіжістю звучання, сміливістю тональних зіставлень). Показові щодо цього «Інтермеццо» та «Спогад». Одночасно в музиці Н. Нижанківського розвивається й епічна образність, яка так яскраво виявилася в «Прелюдії й фузі» (до мінор) та «Великих варіаціях» (fis-moll). Останній твір масштабністю розвитку нагадує кращі фортепіанні варіаційні цикли С. Людкевича. Однак, варто відзначити, що музика Н. Нижанківського завжди самобутня — у ній переплітаються мрійливий ліризм зі спалахами драматичного почуття, врівноважений роздум з легкою іронією. На початку 1920 р. у його музичних творах дедалі помітнішою стала епічна виразність. Показові щодо цього більшість його романсів, хорові твори, що писалися під помітним впливом С. Людкевича.

Творчі пошуки у сфері інструментальної музики здійснював і Василь Барвінський у своїх творах, переважно камерних. Він навчався на юридичному факультеті Львівського університету та закінчив Празьку консерваторію у В. Новака. Згодом у Львові

очолював Вищий музичний інститут і консерваторію. Композитор плідно працював у різних жанрах. Його творча спадщина — вокально-інструментально-етнографічні картини «Українське весілля» для змішаного хору, квартету солістів і оркестру, хорові твори «а capella» («Шевченкова хата», «Колосися, ниво» на слова Б. Лепкого), солоспіви для голосу в супроводі оркестру («Псалом Давида» на слова П. Куліша, «Ноктюрн» і «Сонет» на слова І. Франка) та ін.

Індивідуальний стиль композитора зазнав значних впливів, зокрема Р. Шумана, Е. Грига, П. Чайковського і, в першу чергу, чеських романтиків. Заслугою композитора є об'єднання та згуртування цілої плеяди талановитих композиторів і музичних діячів, що своєю відданою працею перетворили Львів на один з найзначніших центрів української музичної культури.

Фортепіанна творчість В. Барвінського, що збагатила як жанр мініатюри, так і велику форму, є яскравим прикладом глибокого проникнення в скарбницю української народної творчості. У камерному жанрі, який переважає у творчості В. Барвінського, також особливо виділяються фортепіанні твори.

Упродовж тридцяти років композитор написав 14 фортепіанних творів, у яких 12 — цикли, що охоплюють по декілька п'єс; три мініатюри — це «Жаб'ячий вальс», «Прелюдія методом Ж. Далькроза» та «Листок до альбому»; «Варіації на власну тему»; «Варіації на тему української народної колядки» й Концерт для фортепіано з оркестром (f-moll).

Першим опублікованим фортепіанним циклом В. Барвінського були «Прелюдії», створені у двадцятирічному віці. Зокрема, у фортепіанній музиці з особливою силою виявилася найважливіша особливість творчої індивідуальності композитора — опора на український музичний фольклор. У юні роки композитор захоплювався П. Чайковським, Ф. Шопеном. Під впливом свого вчителя В. Новака В. Барвінський здійснив перші спроби створення імпресіоністичної образності. Імпресіонізм яскраво відчувається лише в його ранніх «Прелюдіях» і виявляється, насамперед, у витонченості перетворення української пісенності.

Особливо важливим був для В. Барвінського зв'язок з чеською школою. У фортепіанному жанрі обидві слов'янські культури, насамперед, об'єднує м'яка ліричність широкого розспіву. В. Барвінський створив і видав збірку обробок українських народних пісень для фортепіано, до якої ввійшли зразки найрізноманітніших жанрів фольклору з усіх регіонів України. Найважливішим для нього було збереження специфічності і неповторності краси пісні чи танцю. З восьми фортепіанних прелюдій В. Барвінського публікувалися лише п'ять! Композитор сам був здивований популярністю цих п'єс, які він спершу навіть не мав наміру видавати,

адже вони виникли як перше завдання до композиції у В. Новака. Тільки після них створені складніші форми — варіаційна, сонатна, контрапунктична, спершу — для фортепіано, потім — для ансамблів та оркестру.

«Водночас уже кристалізуються характерні індивідуальні ознаки почерку В. Барвінського: комплекс елементів, що охоплює пізньюромантичні стильові ознаки, притаманні імпресіоністичній колористичності та український тип мелодики, складає єдине ціле. У поєднанні з граничною чіткістю і відточеністю форми такий стиль фортепіанних мініатюр дуже близький до стилю французького композитора Габрієля Форе. З міцною опорою на фольклор твори В. Барвінського, зокрема фортепіанні, приваблюють граничною чіткістю і завершеністю думки, тематизму й фактури та структури в цілому» [4, с. 137].

Фортепіанний цикл «Пісня. Серенада. Імпровізація» був завершений у 1911 р. Цей твір відкриває період зрілої творчості композитора з усіма ознаками його індивідуального почерку і, насамперед, нерозривного зв'язку з українською народною музикою. Цикл виник уже після створення фортепіанних варіацій та сонати. Удалішою виявилася Соната, в якій композитор експериментує з циклічною структурою, завершуючи твір варіаціями з фугою.

Створення інструментальних циклів і надалі залишилося характерним для творчої манери В. Барвінського. Наступний з них — «Любов» — виник у 1914–1915 рр. У Празі — це один з останніх творів композитора, де немає безпосереднього зв'язку з народною пісенністю. Безпосередньо після циклу «Любов» у тому ж році було написано «Українську сюїту» в чотирьох частинах. Вона базується на оригінальних народних темах, на що вказує сам композитор: 1 ч. — «Прелюдія» на тему української пісні «Та нема гірш нікому»; 2 ч. — «Скерцо» на тему народної пісні «Ой, ішов я вулицею раз-враз»; 3 ч. — «Пісня залюбленої дівчини» на тему народної пісні «Ой не світи, місяченьку» і 4 ч. — Фінал: «Варіації і fuga» на тему «Засвістали козаченьки».

Наступним фортепіанним твором після «Української сюїти» були Варіації В-dur на тему української колядки «Ой, дивне народження». Але цей твір не було закінчено. Інші фортепіанні п'єси В. Барвінського збагачували український педагогічний репертуар — це, насамперед, «Шість мініатюр на українські народні теми» («Заколисана пісня», «Український танок», «Лірницька пісня», «Гумореска», «Думка», «Марш»). Цей твір з успіхом слугував поширенню української народної професійної музики.

Творчість В. Барвінського була нерозривно пов'язана з музично-громадською діяльністю, яка сприяла культурному розвитку народу, поширенню його музичної освіченості. З іншого боку, ком-

позитор не уявляв собі професійної музики, відірваної від фольклорних джерел.

Важливими ознаками музики В. Барвінського, особливо фортепіанної, є майже цілковита відсутність відверто емоційної патетики, притаманної пізньому романтизмові, наявність витонченої фактури, індивідуалізація окремих голосових ліній, своєрідна поліфонія, що органічно пов'язано з українською народною пісенністю.

На формування стилю В. Барвінського, зокрема у фортепіанному жанрі, вплинула творчість М. Лисенка, але це сталося набагато пізніше; у юні ж роки композитор захоплювався спершу П. Чайковським, потім Ф. Шопеном й імпресіоністами. В. Барвінський засвоїв найкращу особливість «чеської школи» — поєднання національних музичних особливостей зі здобутками сучасності.

Характерними ознаками музичної мови композитора є безпосередність, щирість висловлення, ніжність і м'якість мелодії та гармонії, витончена майстерність у галузі форми й фактури, опора на українську народну пісню. Композиторська спадщина та музично-громадська діяльність Василя Олександровича Барвінського мають важливе значення в розвитку української музичної культури.

Визначення ролі становлення жанру української інструментальної мініатюри доби «модерну» дозволяє дійти певних висновків.

1. Музична творчість українських композиторів «празької школи» ґрунтувалася значною мірою на народній пісні. Помірковано модерний напрям репрезентували В. Барвінський і Н. Нижанківський. З. Лисько та М. Колесса творять дещо радикальніший напрям, намагаючись менше використовувати народну пісню. У народному дусі створював інструментальні мініатюри М. Колесса, котрий цікавився гуцульським та лемківським фольклором, на зразок не лише В. Новака, але й Б. Бартока.

2. Творчі доробки українських композиторів демонструють також інші тенденції: вихованець «німецької школи» Антон Рудницький ніби відокремлює народну пісню від її фольклористичних ознак та намагається зблизити українську музику з інонаціональними музичними культурами.

3. Тенденція синтезу різних форм музичного мислення також наявна у творчості українських композиторів: вихованець «віденської школи» Борис Кудрик у своїх творах намагається все ж таки зберегти український елемент і поєднати його з духом та формою класичної музики.

4. На межі століть музична творчість західного регіону України набуває нових ознак — збагачуються засоби виразності, збільшу-

ється свобода в опануванні новітніх засобів музичної мови. Улюбленим жанром стає мініатюра.

Перспективи дослідження — розгляд становлення жанру української інструментальної мініатюри в другій половині ХХ ст., а також його стилістичного забарвлення.

Список літератури

1. Барвінський В. Музика / В. Барвінський // Історія української культури. — К. : Либідь, 1994. — С. 621–648.
2. Булка Ю. Нестор Нижанківський / Ю. Булка. — К. : Муз. Україна, 1972. — 39 с.
3. Кияновська Л. Шопен і Барвінський / Л. Кияновська // Фрідерік Шопен. — Львів : ВДМІ, 2000. — С. 107–116.
4. Павлишин С. Василь Олександрович Барвінський / С. Павлишин // Укр. музикознавство. Вип. 3. — К. : Муз. Україна, 1968. — С. 132–141.
5. Соневицький І. Композиторська спадщина Н. Нижанківського / І. Соневицький // Записки Наук. т-ва ім. Т. Г. Шевченка. — Львів : Наукове т-во ім. Т. Г. Шевченка у Львові, 1993. — Т. ССХХVI. — С. 334–352.

Надійшла до редколегії 17.11.2009 р.

УДК 783: 271.2 »19/20»

В. Г. БОЙКО

ПОШУКИ, ЗНАХІДКИ ТА СУПЕРЕЧНОСТІ В ГАРМОНІЗАЦІЇ СТАРОВИННИХ ПРАВОСЛАВНИХ РОЗСПІВІВ (КІНЕЦЬ ХVІІІ–ХІХ СТ.)

Аналізуються музичні та теоретичні аспекти гармонізації старовинних православних розспівів Православної церкви кінця ХVІІІ–ХІХ ст.

Ключові слова: музична культура, православна церковна культура, гармонізація старовинного співу, хоральна фактура.

Анализируются музыкальные и теоретические аспекты гармонизации древних православных распевов Православной церкви конца ХVІІІ–ХІХ ст.

Ключевые слова: музыкальная культура, православная церковная культура, гармонизация старинных распевов, хоральная фактура.

The autor analyses musical and theoretical aspects harmonization of ancient orthodox tune of the Orthodox church in end of ХVІІІ–ХІХ cc.

Key words: musical culture, orthodox church culture, harmonization of ancient singing, chorale invoice.

Актуальним аспектом запропонованої статті є висвітлення нового виду гармонізації православних старовинних розспівів кінця