

деврів підносяться давно забуті та цікаві хіба що для істориків опуси колишніх «безсмертних». Найтяжче, мабуть, стати пророком в царині художньої критики, тож, як не прикро, нікому так часто не доводилось приміряти ковпак блязні історії, як поважним фаховим дослідникам і рецензентам. Хоча це проблема більше з царини соціальної психології, проте залишається проблема композиторської самооцінки як суттєвий елемент психологічного портрету митця. Наскільки він здатний сам усвідомити вартість свого творіння? А крім того, наскільки він здатний передбачити те, що буде потрібним людству завтра, нехтуючи сьогоденним визнанням? Чим може бути викликана переоцінка одних і недооцінка інших творів (з точки зору суспільної думки та ролі в культурно-історичному процесі) — чи завжди в таких випадках помиляється саме автор? Як видається, в цьому ключі авторецепція та авторефлексія — вельми важливий матеріал для наукового осмислення. Проте і тут виникає цілий ряд супутніх «обертонів змісту», які доводиться враховувати. Наскільки щирим буває митець у характеристиці своїх творів, залежить не лише від нього, але й від того, хто, чому, при яких обставинах запитує і для чого потребує цієї інформації. Тож, щоби й в такій ситуації відділити «зерно від плевели», знову слід повернутись до початку: психограма митця, пізнання його генетичних коренів, оточення, обставин становлення, кумирів і труднощів допоможе якщо не знайти відповідь на вище поставлені питання, то хоча б наблизитись до них.

**Геннадій КАБКА,**  
*мистецтвознавець*

### **РОЛЬ ІСТОРИЧНОГО ФАКТУ У СУЧАСНІЙ МУЗИКОЗНАВЧІЙ НАУЦІ НА ПРИКЛАДІ ПОСТАНОВКИ ОПЕРИ М. РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА «МОЦАРТ І САЛЬЄРІ» В УКРАЇНІ 1960-х РОКІВ**

**Г. Кабка. Роль історичного факту у сучасній музикознавчій науці на прикладі постановки опери М. Римського-Корсакова «Моцарт і Сальєрі» в Україні 1960-х років.**

Стаття присвячена визначній події українського музичного життя 1960-х рр. — постановці камерної опери М. Римського-Корсакова «Моцарт і Сальєрі» на сцені Київської філармонії у виконанні славетних українських співаків Б. Гмирі та М. Огневого.

*Ключові слова:* факт, камерна опера, музична історія.

**Г. Кабка. Роль исторического факта в современной музыковедческой науке на примере постановки оперы М. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» в Украине 1960-х годов.**

Статья посвящена постановке камерной оперы М. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» на сцене Киевской филармонии в исполнении известных украинских певцов Б. Гмыри и Н. Огневого, что стало выдающимся событием украинской музыкальной жизни 1960-х годов.

*Ключевые слова:* факт, камерная опера, музыкальная история.

**H. Kabka. The role of a historical fact in modern musicology science by the example of M. Rimsky-Korsakov's opera «Mozart and Salieri» in Ukraine in 1960s.**

The article is dedicated to the distinguished event of Ukrainian musical life during the sixties — the production of Rimsky-Korsakov's chamber opera «Mozart and Salieri» on the stage of Kiev philharmonic society.

*Key words:* fact, chamber opera, music history.

Проблема розуміння і тлумачення факту, який буде музичну історію чи не основоположна проблема сучасного музикознавства. Власне глибоке його розуміння в інтертекстуальному широкому контексті відкриває глибокі горизонти розуміння основного музично-риторичного питання — розкриття глибинних музичних сенсів (текстів, підтекстів, контекстів, які втілив у музичну канву автора музики її виконавець). Фактологічний ряд (архівні джерела, спомини, щоденники виконавців тощо) у даному випадку дозволить органічно сконструювати музичний дух цього неперере-

сичного дійства. Окрім цього, спробуємо надати характеристику факту як визначального чинника музичної історії, в якій його тлумачення має визначальне місце для розуміння музичного подієвого явища як зі знаком «плюс» так і зі знаком «мінус».

Зазначимо, теорії історичного процесу або теорії оцінки музично-історичного процесу (методологічна інтерпретація музикознавства в контексті з плином часу) визначаються предметом музичної історії. Теорія цього процесу — своєрідна логічна схема, що пояснює історичні факти з їх мультикультурним змістом. Головним для цього є всебічна оцінка факту як основної складової музично-історичної науки.

Самі по собі музично-історичні факти як «фрагменти дійсності» нічого не пояснюють. Тільки музиколог надає факту тлумачення емоційного забарвлення, яке залежить від його (дослідника) ідейно-теоретичних поглядів. Власне в цьому криється суб'єктивізм оцінки факту і тому у його всебічному аналізі необхідно застосувати комплексне бачення факту музичної історії, де враховані оціночні судження багатьох дослідників, точні дані архівних джерел, спомини тогочасних свідків з їх оціночним суб'єктивізмом тощо.

Зокрема, факт як основу музично-історичного процесу можна розглядати в онтологічному, незалежному від свідомості ракурсах — об'єктивний момент і логіко-гносеологічному планах — суб'єктивний кут оцінки. В онтологічному значенні факти — це історично зафіксовані явища, що відбулися, і не отримують значного суб'єктивного забарвлення від дослідника. Як приклад, постановка «Моцарт і Сальєрі» відбулася — і це незаперечний онтологічний факт. У логіко-гносеологічному плані фактами називають обґрунтоване знання, яке отримане шляхом опису окремих фрагментів факту в певному просторово-часовому інтервалі. Це, свого роду, — елементарні компоненти, емоційні штрихи, дрібниці, врахування яких у подальшому вималює враження про дух явища, світогляд героїв, емоційний настрій, ідею (у даному випадку це, з одного боку, розмірковування музиколога про дух творчості співаків-виконавців, з іншого — констатація ідей, мотивів, вражень про вище зазначену постановку) тощо.

В такому розумінні факту музичної історії буде справедливим наступний логічний ряд, який для дослідника окреслить поле його джерелознавчих оцінок:

1) опису й узагальненню підлягають музичні події, які відносяться як до фактів індивідуальної або групової, реальної і вербальної поведінки так і до «продуктів» творчості митця, які повторюються, і не є одиничними у його творчій біографії; значущість цих подій та станів визначається, по-перше, їх функціями в мистецьких, суспільних або міжособистісних взаємозв'язках, їх значенням у професійній музичній культурі (або суміжній субкультурі) і, по-друге, проблемою і метою дослідження, а також ідеєю мистецько-історичної справедливості, в анналах якої ми розглядаємо конкретну мистецьку подію;

2) узагальнення подій, що повторюються, проводиться, як правило, статистичними засобами, що не позбавляє статусу соціальних фактів одиничні події особливої наукової і суспільної значущості, що дає можливість здійснення історико-соціологічних узагальнень;

3) опис і узагальнення музичних явищ здійснюється також музичною соціологією (в наукових поняттях, і якщо це поняття соціологічного знання, то відповідні соціально-музично-історичні факти можуть бути названі фактами, які оцінює музична соціологія).

Поняття соціально-музичний (соціально-мистецький) факт може розглядатися і в іншому, якісному, значенні: як одиничний факт, що має багатопланову мистецьку-історичну інтерпретацію. Одиничний факт або мала сукупність таких фактів повинна тлумачитися в різноманітні його значень (від мистецтва — до життя), що включає застосування знань із суміжних наук.

Такий аналіз припускає, по-перше, визначення багатоманітних значень досліджуваного мистецького факту в його багатоманітних зв'язках. По-друге, інтерпретація факту може провадитися з позицій контрастних концептуальних підходів. По-третє, потрібно встановити наскільки даний факт або низка фактів типові, виражають масову тенденцію або, навпаки, нетипові, але можуть свідчити про істотні особливості можливих змін у майбутньому.

Переоцінка цінностей дається важче, ніж виправлення помилок у знаннях. Тому справжня природа цінностей розкривається не в їх отриманні, а в їх гармонійній оцінці (особливо якщо ми повертаємося до оцінки факту через бага-

то десятиліть). Цінність факту надають комплексні оцінки факту та його ролі в музично-історичному процесі. При цьому варто зазначити те, що факт як істина із односторонньою оцінкою — тенденційна неправда. Як приклад, часто тенденційністю в оцінці музично-історичного факту новітньої історії відзначалася музично-історична наука у Радянському Союзі, яка оцінювала факти, скажімо, української новітньої музичної історії.

Зрештою закиди на тенденційність в оцінці мистецько-історичного факту в сучасній музикології справедливі лише тоді, коли опонент у змозі вказати на помилкові або хоча б неточні висновки у аналізованому факті. В іншому випадку його звинувачення позбавлені гносеологічних підстав. Інший бік питання, якщо критик може показати невідповідність обговорюваної праці вимогам тієї або іншої наукової школи або навіть науки взагалі. Він має на це право, але повинен чітко усвідомлювати свою власну тенденційність і тому ретельно уникати докорів, через що може бути звинувачений сам. Таким чином, тенденційність — неодмінний атрибут не тільки неправди, але й істини.

Тенденційність в оцінці факту музичної історії має два рівні. Перший рівень тенденційності неприйнятний через свою «заангажовану» помилковість, тенденційність другого роду (сучасна наука, багатогранність поглядів тощо) невіддільна від істини і нітрохи не суперечить ідеї її об'єктивності. Поширеними і небезпечними наслідками в оцінці мистецького факту є тенденція до спрощення реальної складності людських стосунків, що вивчаються музикологом, і глумачаться ним у вигляді вицлених фактів, властивостей. Іншими словами, в даному контексті цінність факту — це двосмислове співвідношення, що включає вказівку на суб'єкта та об'єктивність його оцінки, яку дослідник черпає з історичних джерел — історичних артефактах.

Повертаючись до теоретичного тлумачення поняття факту до факту прем'єри опери М. Римського-Корсакова «Моцарт і Сальєрі», яка відбулася в Київській філармонії 27–30 січня 1963 року, відмітимо той момент, що даний спектакль як об'єктивний факт мав неабиякий вплив на розвиток української камерної опери другої половини ХХ ст. З іншого боку, наш фактологічний аналіз — це своєрідна данина пам'яті двом великим співакам, інтерпретаторам цього сценічного полотна — дуету Костянтина Огневого (Моцарт) і Бориса Гмирі (Сальєрі).

Онтологічний для цієї події факт, чому маститий Б. Гмиря свого часу запросив для київської постановки тоді ще молодого соліста Київської опери Костянтина Огневого? Лишається до кінця не вивченим. З іншого боку, участь саме в цій камерній опері принесла легендарному тенорові всесоюзну популярність.

Спробуємо створити переконливу картину з фактів, які передували цій прем'єрі. Ідея постановки цілком належала Б. Гмирі. Співак мріяв про образ Сальєрі, працював над трагедією Пушкіна, вивчав історичні матеріали: «Я мрію про прем'єру опери, а в глибині душі боюся цього. Адже сценічного виконання опери не було з часів Федора Шаляпіна — майже піввіку» [4, с. 103]. Як свідчення про душевні переживання та значну дослідницько-виконавську роботу у листі до Д. Шостаковича співак констатує, що «<...> партія Сальєрі рідко кому вдається, і я, природно, майже весь віддався їй. Після семи років підготовки останній місяць я готувався до виступу вже в Москві особливо напружено <...> Усі тридцять дві партії, зроблені в театрі, здавалися мені легшими, ніж Сальєрі, й удачею своєю мені хотілося поділитися з найближчими людьми...»<sup>1</sup>.

Поряд зі значним мистецьким фактом київської постановки опери «Моцарт і Сальєрі» 1963 р. ніби кризь інтертекстуальні виноски прочитується вистава, яка відбулася в Москві 23 березня 1962 р. в Концертному залі імені П. І. Чайковського Московської державної філармонії. Цей спектакль, відзначений величезним глядацьким успіхом та схвальними відгуками у мистецьких критиків, репрезентував творчий тандем — Івана Козловського, режисера і виконавця партії Моцарта та Бориса Гмирю — славетного Сальєрі.

З іншого боку, якщо глибше оглянути музичну історію, необмінно простежується безпосередня паралель між виконанням партії Сальєрі Федором Шаляпіним та Борисом Гмирею. Очевидно, такою є природа факту, в якій приховано глибоку інтертекстуальну природу. У російській камерній опері 1960-х рр. кожен факт виконання

<sup>1</sup> Лист Б. Гмирі до Д. Шостаковича без дати. Зберігається у архіві співака.

«Моцарта і Сальєрі» неодмінно співставлявся із немовби хрестоматійним шляпінським виконанням. Ф. Шляпін у першому на російській сцені випала честь створити образ Сальєрі. Створивши переконаливий образ, усі подальші його інтерпретації у виконанні інших співаків стали подібними дошляпінського прочитання. Цікавий і той факт, що критики того часу вважали, що «... Сальєрі у Шляпінна досить шляхетний. Інший виконавець принизив би цей персонаж в історичному та соціальному контекстах Пушкінського сюжету, тим самим позбавивши образ гармонії існування на сцені. Це б було неправильно. Заздрість і ревності — людські відчуття, які за певних обставин можуть зростати до розмірів, де втративши свій вузький, буденний характер дрібного прояву людської натури, ніби одягаються в могутню олюднену красу<...> Отруївши Моцарта, Сальєрі нічого не здобув; припинивши існування генія, він не зайняв його місця. Натомість, жажливе усвідомлення своєї нікчемності, у певному сенсі власної нереалізації, лягає на його душу важким каменем... Геній і злодійство — дві несумісні речі... Якщо це правда, то він Сальєрі — не геній... Тоді навіщо ж були ці душевні муки, це злодійство, яке породило смерть Моцарта?...» [6, 132–133].

Зауважимо, що Б. Гмиря детально вивчав шляпінського Сальєрі з архівів, спогадів, музично-критичних документів епохи. Відзначаючи, що в статтях про шляпінське виконання майже ніде не відводилося місця для опису того, що і як робив на сцені партнер співака В. Шкаф, який виконував роль Моцарта. Шляпін власною харизмою, переконливою грою повністю затьмарював гру посереднього артиста, перегоривши «Моцарта і Сальєрі» з моно-опери у відверту розповідь про Сальєрі.

Б. Гмиря переосмислює стереотип, шляпінську традицію інтерпретації цього образу, яку вважав не зовсім вірною. Співак розумів, що саме образ Моцарта в опері М. Римського-Корсакова сповнений особливого авторського задуму. З ним пов'язані найзначніші вузлові моменти музичної драматургії, що допомагають глибоко розкритися образу Сальєрі. Б. Гмиря також часто наголошував, що в операх М. Римського-Корсакова перше місце посідають образи позитивних героїв.

Обдумуючи концепцію постановки камерної опери, Б. Гмиря, диригенти В. Гнедаш та ленінградський диригент Е. Грикунов йдуть на серйозний ризик: «... у партитурі М. Римський-Корсаков увів до опери фрагмент з моцартівського «Реквієму»... учасники постановки вирішують збільшити кількість моцартівської музики в опері... після слів Сальєрі «Поспішай ще наповнити звуками мені душу» додають ще одну частину з «Реквієму» — «Lacrimosa»...» [5, с. 137].

Порушивши авторський текст М. Римського-Корсакова, вони наповнили образ Моцарта вагомими якостями. Цей образ у постановці Б. Гмирі стає своєрідним духовним центром постановки. Тим самим та непропорційність твору, що виникла після прочитання образу Ф. Шляпіним була усунена. З іншого боку, постала інша проблема — потрібно було знайти виконавця, який би гідно та переконливо втілював поставлені Гмирею-режисером завдання.

Приїхавши в Україну Б. Гмиря загорівся ідеєю показати оперу українському слухачеві. Він стає режисером київської постановки. На роль Моцарта співак хотів запросити І. Козловського. Та Київська філармонія не змогла сплатити гонорар співакові, що дуже засмутило Б. Гмирю. У листі до Івана Семеновича він напише: «Високошановний Іване Семеновичу! З великою прикрістю маю повідомити Вам про те, що в наших виступах в опері «Моцарт і Сальєрі» і в концертах української пісні з Капелою бандуристів Київська філармонія відмовила, мотивуючи це тим, що подані Вами гонорарні умови вона задовольнити не може. Можливо, що Ви надалі врегулюєте це питання, але на найближчий час я вже маю планувати свої гастролі за абонементами <...>» [4, с. 105]. На жаль, від Івана Семеновича ніяких пропозицій не надійшло, тому Гмиря починає шукати виконавця на роль Моцарта у Києві.

Про сильне бажання Б. Гмирі поставити «оновлений варіант» камерної опери «Моцарт і Сальєрі» саме на сцені Київської філармонії для українського глядача знаходимо у листі всесвітньвідомого співака до директора й художнього керівника Укрконцерту Богдановича: «Нині опера в такому стані, що її вже можна показувати людям... Вважаю за доцільне, крім Москви і Ленінграда, показати оперу в українських містах, таких, як Харків, Львів, Одеса, Дніпропетровськ, Запоріжжя, Сталіно, тобто в містах, де є симфонічні оркестри і капели... Зважаючи на те, що опера «Моцарт і Сальєрі» йшла тільки до революції, задаю, що зацікавленість цих міст мусить бути значною...» [4, с. 104].

Окремо хочеться зупинитися на творчій постаті славетного українського тенора Костянтина Огнєвого, який на той час успішно виступає в Київському академічному театрі опери і балету імені Т. Г. Шевченка. На одному зі спектаклів Б. Гмиря зауважив гарний тембр його голосу, який відзначався чистотою інтонації, помітив також і хорошу дикцію. Крім цього, співак, який володів внутрішньою академічною культурою, на думку Б. Гмирі, як ніхто інший підходить на виконання, в його баченні, партії Моцарта. Проте його хвилював ще один момент. К. Огнєвий почав співати пісні українських авторів з естрадно-симфонічним оркестром. В одному із листів директорові Ленінградської філармонії, торкаючись своєї гастрольної поїздки до Ленінграда, пише: «Досі не ясно щодо Моцарта в опері «Моцарт і Сальєрі» <...> Треба з вами порадитися і вирішити <...> Огнєвий почав виступати з джаз-оркестром, тепер він називається «естрадним оркестром», виконуючи відповідний репертуар. Раніше це було «плямою» для виконавця академічного репертуару, але часи змінюються, і Огнєвой, показуючи пальцем на Отса, каже: «Чому йому можна й естраду, і класику, а мені ні? <...> Вас це не шокує, тож тоді я з ним буду працювати й у лютому приїду до вас із новою програмою й оперою «Моцарт і Сальєрі»<sup>2</sup>.

Відомо, що Костянтин Огнєвий одним із перших почав виконувати пісні українських авторів. У той час це викликало нерозуміння й критику серед академістів і тодішнього керівництва Мінкультури. Але згодом записи таких пісень, як «Безсмертник» О. Зуєва, «Чорнобривці» В. Верменича, «Пісня про вчительку» П. Майборода та багато інших, стали еталоном виконання пісенного жанру. Співак, якому притаманний високий академічний музичний смак, зумів вкласти в кожну з цих ліричних композицій усю душу і серце.

Б. Гмиря після усіх роздумів і сумнівів усе ж таки починає працювати з К. Огнєвим. Правда, за однієї умови — протягом трьох місяців підготовки до опери співак має забути про естрадний спів. Щоб підтримати його матеріально, Б. Гмиря просить свої гонорари за репетиції віддавати Костянтині Дмитровичу. Про це Огнєвий дізнається набагато пізніше. У своїх спогадах він часто розповідає про роботу над оперою з великим Борисом Гмирею, зазначаючи, що це була яскрава й неповторна творча співдружність як у вокальній сфері, так і в акторській майстерності. Безумовно, для К. Огнєвого зустріч із Б. Гмирею виявилася великою творчою удачею. Він жадібно вбирав усе, що говорив йому Майстер, дивуючись з його працьовитості та самовіддачі. Для К. Огнєвого він залишився кумиром на все життя.

У січні 1963 р. на сцені Київської філармонії відбулася довгождана прем'єра «Моцарта і Сальєрі». Диригував симфонічним оркестром українського радіо і телебачення Вадим Гнедаш, у виставі взяла участь Державна академічна капела України «Думка». В архіві Б. Гмирі зберігається багато матеріалів, пов'язаних саме з цією постановкою. Особливо цікаві документи — малюнки, які зробив Гмиря до першої і другої картин, листування з діячами культури того часу, план роботи над оперою.

Зі щоденника Бориса Гмирі читаємо про те, що «... спектакль пройшов майже добре. Враження на переповнений зал велике. Приймали дуже добре. Оркестр трохи відставав, але нічого. Потім схопився. Добре співала «Думка». Хороший Моцарт і Льова (Лев Острін — Г. К.) та гра на роялі. У мене голос звучав. Сценічно був зібраний <...> [4, с. 103]. Образ Моцарта у виконанні К. Огнєвого репрезентував усі ідеї, закладені Гмирею-режисером. Він був тонко вибудований психологічно, насичений переживаннями, у фарбах голосу передавався надломлений душевний стан героя, затьмарений передчуттям біди.

Після успіху в Києві оперу «Моцарт і Сальєрі» було показано у Львові, Одесі, Дніпропетровську, Донецьку, Запоріжжі. Скрізь постановку очікував успіх. 1963 р. в Ленінграді на фірмі «Мелодія» було здійснено запис цього твору. Головні партії виконали Борис Гмиря і Костянтин Огнєвий. Запис й донині є раритетним, унікальним та знаковим для мистецтва. Їхньому співу властиве високорозвинене почуття краси звуку, інтелігентність музичної думки, безмежний музичний смак, вони знайшли істинну суть музичних фраз.

Проаналізований мистецько-історичний факт постановки на сцені Київської філармонії камерної опери М. Римського-Корсакова «Моцарт і Сальєрі» у 1960-х рр. спонукає сучасного дослідника розкрити, дати тлумачення розмаїттю ідей, подій,

<sup>2</sup> Лист Б. Гмирі до директора Ленінградської філармонії від 21.11.1962 р. Лист знаходиться в архіві Б. Гмирі.



які супроводжували це непересічне оперне дійство. Дослідник поміж рядків музичної історії знаходить приховані авторські задуми, які дозволяють глибше зрозуміти суть мистецької події в конкретному випадку та музично-історичний процес сьогодення, кризь призму доби минулої.

1. Анисов А. Проблема истины и ценностей в историческом познании — CREDO NEW теоретический журнал:

1. [http://www.orenburg.ru/culture/credo/02\\_2002/1.html](http://www.orenburg.ru/culture/credo/02_2002/1.html)

2. Копиця М. Методологічні інваріанти джерелознавства як складові формування нової концепції історико-музичних процесів ХХ ст. — В кн. Мистецькі обрії «2000». Альманах науково-теоретичні праці та публіцистика АМУ. — К., 2002. — С 72–80.

3. Копиця М. Дискурс маловідомого та невідомого в українській музичній історії кризь методологічне скло. — В кн. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — Вип. 55. — К., 2006. — С. 6–14.

4. Принц Г., Копиця М., Цимбаліста Н. Гмиря і Шостакович. — К., 2006. — 296 с.

5. Савинов Н. Мир оперного спектакля. — М., 1981. — 286 с.

6. Старк Э. Шаляпин. — В кн.: Федор Иванович Шаляпин. — Т. 2. — М., 1957. — 211 с.

7. Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова. Летопись жизни и творчества. — Вып. 2. — Л., 1971. — 244 с.

8. Шаляпин Ф. Маска и душа. — В кн. Ф. И. Шаляпин. — Т. 1. — М., 1976. — 760 с.

**Ольга ЗАВ'ЯЛОВА,**  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент

## **КОНЦЕРТНО-ВІРТУОЗНА КУЛЬТУРА ХІХ ст. І ТРАДИЦІЇ КИЇВСЬКОЇ ВІОЛОНЧЕЛЬНОЇ ШКОЛИ**

**О. Зав'ялова. Концертно-віртуозна культура ХІХ ст. і традиції київської віолончельної школи.**

У статті висвітлюється діяльність віртуозів-гастролерів в київському музично-мистецтві першої половини ХІХ ст. Виявляється вплив концертно-віртуозної культури на становлення віолончельного виконавства у Києві.

*Ключові слова:* інструментальна музика ХІХ ст., виконавська культура, київська віолончельна школа.

**О. Завьялова. Концертно-виртуозная культура ХІХ в. и традиции киевской виолончельной школы.**

В статье освещается деятельность виртуозов-гастролеров в киевском музыкальном искусстве первой половины ХІХ ст. Выявляется влияние концертно-виртуозной культуры на становление виолончельного исполнительства в Киеве.

*Ключевые слова:* инструментальная музыка ХІХ ст., исполнительская культура, киевская виолончельная школа.

**O. Zavyalova. Concert-virtuoso culture of the XIX century and traditions of the Kyiv cello school.**

The activity of the virtuosoes in the Kiev musical art of the first half XIX th century are highlighted. Influencing the concert-masterly of culture on a forming violoncello execution in the Kiev is determined.

*Key words:* instrumental music of XIX century, execution culture, Kyiv violoncello school.

Панівне в інструментальній музиці ХІХ ст. концертно-віртуозне мистецтво, що являлося породженням салонної культури, розглядається у музикознавстві, звичайно, як один з етапів формування виконавської культури й, через це, отримує оцінку локального стилізованого явища дещо негативного відтінку. Разом з тим, пов'язані з цим напрямом салонно-віртуозного мистецтва явища вираження духу нової епохи, наявність сталої системи стилістичних особливостей, певної емоційно-образної сфери і перспектива подальшого розвитку у формуванні романтичної композиторської творчості та європейських виконавських шкіл, виявляють зна-