

13. Лист Ф. Ліста до Г. Зічі від 2.06.1886 // Franz Liszts Briefe. Gesammelt nach herausgegeben von La Mara, Bd.IV, Leipzig, 1899. – P. 213.
14. Мильштейн Я. Ф. Лист: В 2 томах / Я. Мильштейн. – М. : Госмузиздат. – Т. 1. – 1956. – 864 с.
15. Надор Т. Если бы Лист вёл дневник / Т. Надор. – Будапешт : Корвина. – 1988. – 350 с.
16. Петровская И. Биографика / И. Петровская. – СПб. : Изд-во Logos, 2003. – 326 с.
17. Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bulow, Leipzig, Breitkopf und Hertel, 1898.
18. Correspondance de Liszt de la Comtesse d'Agoult 1840—1864. Paris: Grasset, 1934. Т. 2, 389, под ред. Daniel Ollivier.
19. Franz Liszts Briefe. Gesammelt nach herausgegeben von La Mara, Bd.IV, Leipzig, 1899.
20. Franz Liszt Briefe an die Caroline Sain Wittgenstein. – Leipzig, 1899.
21. Lina Ramann. Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt (1873—1886/87). Hrsg. v. Arthur Seidl. Textrev. v. Friedrich Schnapp. Mainz—London, 1983. – 710 p.
22. <http://www.globusz.com/ebooks/Liszt/00000010.htm>

УДК 78.1; 78.9

Беркій Ольга Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства,
в.о. доцента Львівської національної
музичної академії ім. М. В. Лисенка

МАРГІНАЛЬНІ ЗОНИ ТВОРЧОСТІ О.Ф. ЛЬВОВА

*Коли в російській столиці багато ще таких дилетантів,
нам слід радше вчитися у них, ніж навчати.*

Роберт Шуман

У статті на прикладі творчості О. Львова розглянуто різні рівні прояву маргінального як пограничного положення особистості на межі культур. Констатовано рубіжні зони: між виконавчим статусом офіцера, царедворця та творчими амбіціями музиканта, між виконавством та композиторством, між західними і східними орієнтирами у мовнолексичній та стильовій царинах, між православ'ям та католицизмом у зверненні до римо-католицького жанру Stabat Mater.

Ключові слова: маргінальність, професіоналізм, дилетантизм, православ'я, католицизм, Stabat Mater.

Беркий Ольга Владимировна. Маргинальные зоны творчества А.Ф.Львова.

В статье на примере творчества А. Львова рассмотрены различные уровни проявления маргинального как пограничного положения личности на грани культур. Констатированы рубежные зоны: между исполнительным статусом офицера, царедворца и творческими амбициями музыканта, между исполнительством и композиторством, между западными и восточными ориентирами в лексической и стилевой сферах, между православием и католицизмом в обращении к римо-католическому жанру Stabat Mater.

Ключевые слова: маргинальность, профессионализм, дилетантизм, православие, католицизм, Stabat Mater.

Olga Berkiy. Marginal zones creativity of A.F. Lvov.

In the article on the example activity of Alexei Lvov are investigated different levels of marginality as boundary position of personality on verge of cultures. Border areas are established: between executive status of officer, courtier and creative ambitions of musician, between performance and composer, between western and eastern orientations in lexical and stylish spheres, between orthodoxy and catholicism in circulation to rimocatholic Stabat Mater.

Key words: *marginality, professionalism and amateurism, Orthodoxy and Catholicism, Stabat Mater.*

Заглиблення у життєпис різнобічної і суперечливої особистості Олексія Федоровича Львова відкриває можливості дослідження сфери маргінального з позиції багатоаспектності та аксіологічної неоднозначності даного поняття. На поверхні, безумовно, опиняється питання професійного рівня композитора. Подальше проникнення у проблему, зокрема, у контексті тлумачення маргінальності як пограничного положення особистості на перетині двох культур (від лат. *marginali* — той, що на краю) виявляє ще цілу низку так званих рубіжних зон творчості Львова, висвітлення яких і становить мету даної статті.

С. Гурін у праці "Маргінальна антропологія" корелює "маргінальність" з поняттями "рубікону", "межі" "не лише у значенні статичного перебування на межі чи на порозі, але у сенсі динамічному, тобто втілення самого процесу переходу, перетину кордону чи досягнення і подолання межі" [2, 7]. Відтак, певні риси пограничності можна спостерегти вже в унікальному сполученні різнорідних сфер діяльності та "сюжетних ліній" життя музиканта — з одного боку, високопоставленого чиновника, бездоганного офіцера, талановитого інженера, з іншого — палкого культурного діяча, скрипаля, композитора, теоретика та хорового диригента.

За час свого багатого на події життя (1798–1870) спадкоємному аристократу, представнику знаної дворянської родини російських музичних діячів довелося виконувати обов'язки інженера шляхів сполучення, ад'ютанта у жандармерії, сенатора, гофмайстера, генерал-майора, а відтак — одного з найближчих радників Ніколая I. Він брав участь у військових маневрах, відповідав за особисту безпеку царя під час поїздок Росією та за кордоном, очолював особистий ескорт Його Імператорської Величності, утворений з двох напівескадронів та 138 вершників.

Однак, навіть у військових походах Львов ніколи не полишав скрипки, про що свідчать неодноразові згадки у його щоденникових нотатках, де автор зізнавався, що саме музика "відчиняла переді мною багато дверей, навіть царських; музиці я зобов'язаний поблажливостю багатьох" [4]. Свої так звані "Записки" Львов вів до кінця 1860-х рр., фіксуючи шаблі власного службового та музичного зростання, докладно занотовуючи перебіг подій, зустрічі з відомими композиторами, закордонні видання нот тощо. Цінність "Записок" полягає в особливій достовірності та об'єктивності суджень, що свідчить про позитивні сторони характеру їх автора: врівноваженість, витримку, самовладання.

Навчаючись з шести років у кращих скрипалів Петербурга (Ф. Бема, Ш.-Ф. Лафона, Ф. Вітта), Львов систематичністю та наполегливістю опанову-

вав найбільші вершини віртуозного скрипкового мистецтва. Організований ним струнний квартет за участю В. Маурера, Г. Вільде та графа М. Вієльгорського, де сам Львов виконував першу скрипку – вважався одним з кращих камерних ансамблів Європи¹.

Супроводжуючи в закордонних поїздках Ніколая І, Олексій Федорович мав унікальну можливість відвідувати концерти та заводити знайомства з найіменитішими митцями. З 1829 року тривала його дружба з Каролом Ліпінським. Відтак, як зазначає Л. Золотницька, "патетична експресія, романтичний пафос виконавського стилю Ліпінського, за твердженнями сучасників, поза сумнівом, вплинули на Львова, коли гра Паганіні, навпаки, залишила його байдужим, що й не дивно: вихований на традиціях класичної школи, Львов негативно сприймав різного роду технічні вибрики та віртуозні ефекти ... він навіть зневажливо називав Паганіні "штукарем" [3, 121–122].

"Виконавським" в житті Львова можна назвати період від 1820-х до початку 1840-х років, коли він успішно розвинувся як скрипаль-соліст і ансамбліст, що не раз отримував схвальні відгуки у пресі та порівняння з кращими скрипальями-професіоналами. "Allgemeine Musicalische Zeitung" повідомляла у 1828 році "Львов царює й ширяє на своїй скрипці, мов геній звуків, у творах Моцарта, Гайдна та Бетховена" [10, 209].

З 1835 року Львов влаштовував щотижневі музичні вечори, на яких здебільшого розігравались квартети. Зрештою, така форма музичної комунікації була традиційною для тогочасного Петербурга, однак, за згадками сучасників, саме на вечорах у Львова панувала особлива творча атмосфера. Першу скрипку виконував, зазвичай, сам Олексій Федорович. "Він кожного разу грав, мов людина, засуджена на смерть, якій дано лише мить на прощання з життям і музикою, і яка в останні звуки вкладає всю свою душу" [3, 122]. Сучасники відзначали досить вільну виконавську манеру Львова, особливо стосовно темпу та метро-ритму "він то об'єднував два такти в один, то розтягав один на два, так, що насправді, подекуди виконувався не оригінальний твір, а ефектна його обробка" [3, 124]. У 1844 році Львов організував престижний музичний салон у Петербурзі, до якого вчашала імператорська сім'я, де вперше Клара Шуман у 1844 році виконала "Крейслеріану" і де у 1847 році концертував Г. Берліоз.

Найбільш плідним у виконавській кар'єрі Львова виявився 1840 р., коли, скориставшись відпусткою на службі, він здійснив справжнє закордонне гастрольно-артистичне турне та спілкувався ледь не з усіма музичними авторитетами Європи: у Лейпцігу – з Мендельсоном і Шуманом, у Берліні – з Мейербером, в Емсі – з Лістом, у Парижі – з Керубіні, у Лондоні з – Мошеле-сом. Саме тоді у Лейпцігу побачила світ стаття Р. Шумана "Олексій Львов" зі знаменитим афоризмом про дилетанта, у якого слід вчитися Європі. Подібну думку розвивали й інші видання. "Zeitung für Eleganten Welt" повідомляла про Львова як "дилетанта з Петербурга, що захоплює блискучою грою на скрипці та належить до першорядних мистців", "Neue Zeischrift für Musik" утвердила Львова "поза сферою музичного дилетантизму" [3, 126]. Саме це парадоксальне сполучення – "дилетант поза зоною дилетантизму" – може слугувати лейтмотивом відгуків про Львова у закордонній пресі. Видатний російський скрипаль не

раз музикував з Ф. Лістом, грав у квартеті зі знаменитим Ш. Беріо. Г. Спонтіні був захоплений його виконавською майстерністю: "Ніколи б не повірив, що любитель, завантажений такою кількістю доручень, міг піднести своє дарування до такого рівня. Ви справжній митець: граєте дивовижно й інструмент у вас чудовий" [3, 125]. Скрипалю вдалося досягнути у виконавському мистецтві вершин професіоналізму, чого не можна сказати про його композиторський талант.

У царині музикотворення, незважаючи на високий державний титул та славу скрипаля-віртуоза, Львову не судилося вирватися з так званого "фонового режиму", піднятися до рівня композитора першого плану. Л. Золотницька вписує його ім'я до когорти третьорядних композиторів. Відтак, звинувачення в еkleктизмі та епігонстві, дефіциті творчої уяви та індивідуальності, поверховому тлумаченні національного у творчості Львова є слушними. Його петербурзькими педагогами з гармонії та контрапункту були І. Мюллер, І. Фукс, К. Цейнер. Вихований у традиціях німецької школи, Львов у подальших творчих спробах так і не спромігся вийти за її межі. Однак, справедливим буде зазначити, що серед композиторського спадку 40–50-х років XIX століття наявні твори різні за художньою вартістю – і серед них, безумовно, вдалі. Аксіологічний вододіл можна провести за жанровими ознаками. До найслабших потраплять сценічні твори – опери "Біанка і Гвалтьєро", "Ундіна", "Русский мужичок" та оперета "Варвара", до сильних – Концерт для скрипки з оркестром, 24 каприси, а також близько 40 хорових творів: "Уязвенную мою душу", "Виждь твоя пребеззаконная дела", "Вечері Твоєя", "Херувимська" (№1), "Достойно" (№ 2), "Отче наш", "Взбранной Воеводе", Stabat mater та чотири монументальні концерти, з яких кращий – "Услыши, Господи". Саме вони утворили підґрунтя на пряму "строгих стилістів", що панував впродовж XIX століття у петербурзькій школі, і послідовники якого komponували власні багатоголосні хори, наслідуючи індивідуальний стиль Львова, на противагу національно забарвленій стилістиці Московської школи.

У кращих творчих здобутках композитора позначився досвід скрипаля-виконавця та диригента Придворної півної капели – посада, яку він обіймав з 1837 по 1861 роки після смерті свого батька, попереднього директора капели. За часів керівництва капелою її рівень сягнув неймовірних висот досконалості, майстерності й витонченості, свідченням чого є захоплений відгук Г. Берліоза: "Хор Капели російського імператора перевершує все інше у цій галузі... порівнювати хорове виконання у Сикстинській капелі Риму з виконанням цих чарівливих співаків все одно, що протиставляти скрипіння музикантів третьорядного італійського театру оркестру Паризької консерваторії" [1, 323].

Безсумнівним творчим досягненням Львова залишається твір, що пережив і славу, і забуття митця, якому судилося майже століття (до 1917 року) бути державним символом Росії її – гімн "Боже, царя храни", створений на текст В. Жуковського за царським дорученням ще на початку службової і музичної кар'єри у 1833 році. У "Записках" автор зазначав, що "відчував потребу написати гімн величний, сильний, чулий, для кожного зрозумілий, з відбитком національного, придатний для церкви, для війська, для народу від вченого до невіглахи" [4].

Відтак, у композиторському доробку Львов опиняється на рубіконі стильових традицій: з одного боку, намагається позиціонувати національну ідею як "російський" композитор, з іншого – потрапляє у стильовий простір німецького бідермайєра. Його пристрасть до західної традиції посилювалася наявністю міцних зв'язків з найбільшими авторитетами Європи. Слава скрипаля-віртуоза і честолобство царського радника спонукали Львова знов і знов "завойовувати світ" – тепер вже у композиторському амплуа. Його й надалі тепло приймали за кордоном – через цікавість до російської культури, а можливо, і не без корисливо-прагматичних міркувань: європейські митці (зокрема, Шуман, Берліоз) із задоволенням приймали запрошення до Росії і з проханням про клопотання перед Ніколаєм I звертались саме до Львова. Він, своєї черги, часто торував шлях своїм творам на імператорську сцену Росії через успішні закордонні постановки – так було з оперою "Б'янка", прем'єра, якої відбулась у Дрезденській королівській опері у 1844 році, після чого була рекомендована до постановки в Італійському театрі Петербурга. "Ундіна" також вперше поставлена на сцені Віденської придворної опери у 1852 р. Таким чином, саме операм Львова (хай і не досконалим) випала нагода представляти за кордоном російську композиторську школу.

На батьківщині винятковою подією державного та історичного значення стало видання О. Львовим повного річного циклу церковних наспівів у чотириголосному викладі. Львов наважився втілити в життя ідею Д. Бортнянського щодо гармонізації одноголосних церковних наспівів за взірцями київського багатоголосся XVII століття. Робота тривала від 1846 року, і на першому її етапі Львов поклав на ноти наспіви, що існували лише у знаменному записі. Другий етап (1848 рік) охопив сам процес гармонізації та аранжування зібраних наспівів. Однак, по закінченні роботи окрім схвальних відгуків Львову не раз дорікали за одноманітність гармоній, відсутність національної визначеності та спотворення давніх наспівів. Протягом п'яти років (1848–1853) тривав конфлікт з московським Комітетом по запису і хоровій обробці Обіходу. Його відмовлявся схвалити московський митрополит Філарет. Такої ж думки дотримувався знавець церковної музики Д. Розумовський. Відтак, Львову довелося докласти чималих зусиль, щоб переконати духовенство в ідеальному збереженні давніх наспівів. Об'єктивну оцінку даної ситуації дав В. Одоєвський, який, погоджуючись з ритмічними корекціями, зауважував: "Глибоко шкодую, що ви ... не перейнялись знищенням західної гармонізації, з її септакордами і хроматичними сполученнями, згубними для наших споконвічних наспівів. Музика – одне, церковна справа – інше" [6, 115]. Незважаючи на зауваження, значення виданих Львовом збірників важко переоцінити: згодом вони стали основоположними для всіх православних церков Росії. Відтак ім'я О. Львова перетворилось на символ борця за автентичність церковних наспівів, носія ідеї звільнення російської музичної культури від іноземної залежності².

В даному контексті особливий дослідницький інтерес викликає ще одна зона пограниччя, зона перетину культурних традицій, пов'язана зі зверненням запеклого поборника православ'я до римо-католицького жанру *Stabat Mater*. Твір із такою назвою для чотириголосного хору, солістів та оркестру c-moll, з'явився у творчому доробку Львова на початку 50-х років. Відтак, виникає ряд

запитань – від причин, передумов і мети його створення, до стильових орієнтирів та характеру адаптації католицького жанру до умов православного середовища.

Основна причина постає з фактів творчої біографії О. Львова. Ще на початку 30-х років він пробував себе в якості аранжувальника і уклав транскрипцію знаменитої *Stabat Mater* Дж. Перголезі у варіанті для хору та великого оркестру. Версія виявилась напрочуд вдалою, а прем'єра твору у 1832 році в концерті петербурзького філармонійного товариства отримала позитивний відгук навіть вимогливого та суворого у своїх оцінках В. Одоєвського: "Ми чули *Stabat mater* у новій формі та зізнаємось щиро, що не без упередження очікували першого акорду... Наш відомий любитель Музики ввів духові інструменти в оркестровку перголезієвої ораторії, і цілком успішно. Висока простота священної давнини жодним чином не втрачена" [3, 129]. Здійснення обробки привернула увагу закордонних митців та духовенства. Навіть Р. Вагнер написав статтю для паризької "музичної" газети про нову редакцію твору Перголезі. Вдячність Львову висловив сам Папа Римський, а з Болонської Академії композитору надійшов диплом про присвоєння звання її почесного члена.

Вражаюча сила італійського шедевр у, звичайно, гучний успіх його виконання, пробудили бажання Львова створити власну концепцію католицького жанру³. Він укладає свою *Stabat Mater* у стрункий семичастинний цикл із дзеркально-симетричною траєкторією темпових позначень: Grave – Andante – Adagio – /Allegro/ – Adagio – Andante–Grave. В архітектоніці цілого домінують хори зосереджено-похмурого змісту. Симетрично розташовані частини із солюючими голосами: № 2 – соло тенору з хором та передостанній – терцет чоловічих голосів. Рис симетрії композиції надає і тематична арка, яку автор вибудовує шляхом повторення музичного матеріалу першої частини в заключному номері. Вагомості драматургії, її внутрішньої динамізації надають поліфонічні епізоди у центральному та заключному номерах циклу. Перше фугато № 4 кульмінаційне, єдина швидка частина циклу і найяскравіша, яку неодноразово виконували на "біс"; друге фугато реалізує функцію підсумку цілого циклу, з'являючись після тематичної репризи в останньому сьомому номері.

Композитор використовує всі десять строф середньовічної римованої молитви францисканського монаха Якопо да Тоді (окрім 15-тої терцини). Поряд з латинським існують німецький і російський варіанти тексту. Для відтворення образу послуговується усталеною системою інтонаційних символів скорботи: низхідними секундовими інтонаціями, хроматичними ходами, зокрема, у темах обох фугато використано риторичну фігуру хреста.

Проте, духовенство підозріло поставилось до захоплення високотитулованого композитора католицьким жанром, зокрема, до спроби перекладу тексту *Stabat Mater*, вочевидь, остерігаючись проголошення католицької молитви російською мовою. Львову довелося витратити чимало зусиль задля отримання такого дозволу. У перекладі ораторія отримала назву "Молитва при Хресті". Однак після цього російська версія *Stabat mater* була заборонена самим імператором. Заборону було скасовано лише 1868 році за два роки до смерті композитора.

Щодо тлумачення жанрової моделі Львов виявляє доволі пасивний підхід. Стильовим орієнтиром композиції залишаються засади німецького бідермайера.

Однак, є в циклі фрагмент, а саме третя частина, в якій автор змінює традиційний текст молитви (III-IV строфи) на довільний її виклад, відмовляється від рельєфно окресленої ритміки *Stabat Mater* – строфи (ААВ ССВ) та від фіксованої метричної організації. Характер мелодики, акордова хорова фактура наслідують досвід гармонізованих церковних наспівів православного Обіходу. Оркестровий супровід – три тромбони, поєднавшись в хвилі швидкого *crescendo* на кульмінації – *ff* відтворюють моторошну картину бичування Христа. Відтак, даний епізод можна вважати унікальною спробою втілення прийомів давньоруської несиметричної ритміки в межах католицького жанру. Специфіку даного явища Львов згодом обґрунтував у нарисі "Про вільний або несиметричний ритм", де відзначав: "Вся сила... церковного співу полягає в словах молитви. Спів не лише повинен цілком узгоджуватись із значенням молитви, яку супроводжує, і дослухатися її змісту, але і самі нотні знаки мусять сповна підкорятися ритму слів, не спотворюючи їх... Мова молитов наших має особливий характер, йому повинен відповідати і характер співу. Багато творців намагалися підпорядкувати стародавні наспіви правильному розміру і певним тактам. Внаслідок цього спів задовольняв звичним законам музичного ритму, але його покидала молитва, тісний зв'язок між словом і співом руйнувався. Таким чином, на хибному шляху стоїть той, що сподівається привести давні наспіви нашої церкви до одноманітної мензури, і праця його сприяє хіба зменшенню краси як мови, так і наспіву" [7]4.

Перше виконання *Stabat Mater* відбулося 14 січня 1852 року в залі Придворної півчої капели під батutoю самого Львова. В сольних партіях були задіяні солісти італійської опери (Дж. Маріо, Д. Тальяфіко, В. Формез). Після прем'єри *Stabat mater* звучала у Штудгарті в травні 1852 року. В жовтні того ж року у Відні в залі консерваторії, де IV частину було повторено на біс. Закордонна преса жваво обговорювала твір Львова, навіть порівнюючи його з однойменною композицією Россіні: "...у Россіні – пристрасть, у Львова – благоговійні почуття, у Россіні – різнобічність, у Львова – єдність стиля" [3, 138].

Звичайно, названі твори не можна поставити в один ряд. Музична мова *Stabat Mater* Львова надміру одноманітна, суха, хоровим голосам бракує мелодичної самостійності, "закони класичної гармонії, що забороняють паралелізми квінт та октав, витримуються О. Львовим з педантичною строгістю, що веде до деякої сухості викладу" [8, 4], в циклі панує настрій перебільшеного сентименту, відсутній момент катарсичного перетворення – один з провідних компонентів усталеної жанрової моделі в інших композиторів. Твір позбавлений самотнього національно-російського характеру, а спроби втілення несиметричної ритміки в одній з частин циклу лише посилюють враження стилістичної строкатості.

Відтак, повертаючись до основного питання дискусії, в зоні підсумків варто зазначити, що на прикладі творчості О. Львова можемо констатувати різні рівні прояву маргінального:

1) розглядаючи його як композитора другого плану, який з багатьма іншими безіменними або забутими братами по перу створював необхідний фон для увиразнення світил першої величини Глінки, Берліоза, Доніцетті, Верді;

2) вирізняючи сфери діяльності самого Львова за їх значущістю, де другорядний Львов-композитор програватиме першорядному Львову-скрипалю;

3) виокремлюючи художню значущість творів за жанровими ознаками як в межах творчості композитора, так і в контексті парадигми жанру: відтак *Stabat Mater*, що є чи не найкращим твором у спадку Львова виявляється більш ніж посередньою в порівнянні з іншими яскравими взірцями жанру від Жоскена до Перголезі та Гайдна, Шуберта, Россіні, Верді, Ліста, Дворжака.

Та найбільш плідною щодо аналізу творчості Львова видається концепція маргінального як пограничного положення особистості на межі культур, що її висунули ще у 1928 році представники чиказької соціологічної школи Р. Парк та Е. Стоунквіст, у працях яких вперше і з'являється саме поняття маргінальності. Відтак, на життєвому і творчому шляху Львова спостерігаємо кілька таких рубіжних зон: між виконавчим статусом офіцера і царедворця та творчими амбіціями музиканта, між виконавством та композиторством, між православ'ям та католицизмом у жанрових пріоритетах, між заходом і сходом у мовнолексичних та стильових орієнтирах.

Об'єднуючою ланкою представлених проявів маргінального може слугувати наявність певного протиріччя, невідповідності, відсутності цілісного уявлення, що й породжує ситуацію конфлікту, парадоксу, поєднання несумісного, як у випадку і з "дилетантом поза сферою музичного дилетантизму".

Примітки

¹ Грав Львов на скрипці Маджині з колекції свого батька Федора Петровича – скрипаля, директора Придворної півної капели, поета, автора книги "Про спів у Росії" та проекту конституційного перетворення. В надзвичайно цінній колекції батька О.Ф. Львова – Федора Петровича зберігались скрипки роботи Страдіварі, Штайнера, Амати, Гварнері, Руджери, Клоца та велика музична бібліотека.

² Про це свідчить ряд його клопотань до придворного Міністерства з аргументацією необхідності виховання власних вітчизняних високопрофесійних музикантів.

³ Відіграв свою роль і особливий пієтет композитора до образу Скорботної Богоматері, про що красномовно свідчить історичний факт: одержавши за написання гімну розкішну, інкрустовану діамантами табакерку, О.Львов пожертвував найбільший діамант з царського дарунку для оздоблення ризи на образі Божої Матері "Всіх Скорботних Радосте".

⁴ "О свободном или несимметричном ритме" – СПб., 1858 р.; німецький переклад, видання 1859 р. Серед композиторських спроб О. Львова знаходимо чимало творів, в яких він дотримується вільного ритму без укладення в такти - "Нині сили", "Отче наш" та ін.

Література

1. Берлиоз Г. Избранные статьи / Гектор Берлиоз [Сост., пер. с франц. В.Н. Александровой и Е.Ф. Бронфин] – М. : Музгиз, 1956. – 408 с.

2. Гурин С. Маргинальная антропология / Станислав Гурин. – Саратов: СГСЭУ, 2000. – 237 с.

3. Золотницкая Л.М. А.Ф.Львов / Л.М.Золотницкая // Проблемы музыкознания: Россия – Европа. Контакты музыкальных культур: сб. науч. трудов. – СПб., 1994. – С. 116–156.

4. Курбатов А. Боже, Царя храни! Кем был автор Народного Гимна "Боже, Царя храни!" / Электр. ресурс. Режим доступа: <http://wordweb.ru/2007/12/06/kompozitor-a.f.-lvov.html>

5. Логачева С.М. Феномен маргинальности в культуре: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 09.00.11 / С.М. Логачева. – Воронеж, 2002. – 17 с.
6. Одолевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие / В.Ф. Одолевский. – М. : Музгиз, 1956. – 729 с.
7. Преображенский А. Львов А.Ф. / А. Преображенский / Электр. ресурс. Режим доступа: http://www.hronos.km.ru/biograf/bio_1/lvov_af.html
8. Проблемная аура австро-германского романтизма: Сб. науч. трудов / Под ред. Л. Неболюбовой – К. : Киевская гос. консерватория им. П.Чайковского, 1993. – 113 с.
9. Шуман Р. О музыке и музыкантах / Роберт Шуман. Статьи. В 2 т. – М. : Музыка, 1978. – Т. 2. – 327 с.
10. Ямпольский И.М. Русское скрипичное искусство / И.М. Ямпольский // Очерки и материалы. – М.-Л., 1951. – Т. 1. – С. 205–227.

784.3 (477) "18/19"

Василенко Ольга Валентинівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент факультету музичного мистецтва
Київського інституту музики ім. Р.М. Глієра

РОМАНСОВА ТВОРЧІСТЬ МИХАЙЛА КОЛАЧЕВСЬКОГО (ДО ПИТАННЯ РОЗВИТКУ ЖАНРУ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ XIX–XX СТОЛІТЬ)

Розкрито особливості функціонування музичного мистецтва у рамках губернської культури на прикладі романсової творчості сучасника Лисенка – Михайла Колачевського. Розглянуто історико-культурний контекст розвитку романсового жанру та романтичні стильові тенденції української музичної культури XIX–XX ст., виявлено основу творчого синтезу різних національних культур у вокальній музиці М. Колачевського. Наведено нові біографічні дані митця та вперше здійснено аналіз романсів М. Колачевського у контексті стильової взаємодії культур.

Ключові слова: український романтизм, стильовий синтез, романс, вокальний стиль, жанровий аналіз.

Василенко Ольга Валентиновна. Романсовое творчество Михаила Колачевского (к вопросу о развитии жанра в контексте украинской культуры XIX–XX столетий).

Раскрыты особенности функционирования музыкального искусства в рамках губернской культуры на примере романсового творчества современника Лысенко – Михаила Колачевского. Рассмотрены: историко-культурный контекст развития романсового жанра и романтические стилиевые тенденции украинской музыкальной культуры XIX–XX ст., выявлено основу творческого синтеза различных национальных культур в вокальной музыке М.Колачевского. Приведены новые биографические данные композитора и впервые осуществлён анализ романсов М.Колачевского в контексте стилиевого взаимодействия культур.

Ключевые слова: украинский романтизм, стилиевой синтез, романс, вокальный стиль, жанровый анализ.