

3. Кривцун О. А. Личность художника как предмет психологического анализа / О. А. Кривцун // Психологический журнал. 1996. – Т. 17, № 2. – С. 99–109.
4. Крузе С. В. Автопортрет как форма самопознания личности художника : диссерт.на стиск. учбной степени кандидата философских наук : спец. 09.00.13. – религиоведение, философская антропология, философия культуры / Светлана Валерьевна Крузе. – Ростов-на-Дону, 2004. – 133 с.
5. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке.: Ст. и фрагм. / М. Михайлов ; [Вступ. ст. М. Арановского, с. 13–38] 283 / М. Михайлов. – Л. : Музыка, 1990. – 288 с.
6. Олексів Я. В. Програмність в українській баянній сюїті у формотворчій та стилевій проєкціях / Я. В. Олексів // Наукові записки. Серія : Мистецтвознавство. – 2012. – № 3. – С. 115–119.
7. Рождественский Г. Прембулы : Сборник музыкально-публицистических эссе, аннотаций, пояснений к концертам / Г. Н. Рождественский. – М. : Советский композитор, 1989. – 304 с.
8. Шашевський А. Володимир Рунчак – «Музика про життя». Аналітичні есе баянної творчості. Монографічне дослідження / Андрій Шашевський. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2004. – 200 с.
9. Фихте И. Г. Сочинения в 2-х томах / И. Г. Фихте. – СПб. : Мифрил, 1993. – 1485 с.
10. Юферова, О. А. Монограмма в музыкальном искусстве XVII–XX веков : диссерт. для соиск. уч. степ. кандидата искусствоведения. – спец. 17.00.02. Музыкальное искусство / Юферова, Ольга Александровна. – Новосибирск, 2006. – 239 с.

В статье осуществлено рассмотрение жанров музыкального портрета композитора и автопортрета с позиций художественной самоидентификации, соотношения личности и образа творца, автора и его творения, узнаваемости уникальности его личности через комплекс семантически выразительных и символических признаков индивидуального стиля. Освещено их значение как субъективных составляющих духовного мира художника, средства самовыражения, самоутверждения, самопознания, самооценки, сферы юмора и иронии, метода оперирования скрытыми знаками (шифрами, кодами, монограммами), образами-масками, привлечение средств идеализации, ролевой игры.

Ключевые слова: психология творчества, индивидуальный авторский стиль, музыкальный портрет, семантика выразительных средств.

In the article the consideration of musical genres portrait and self-portrait of the composer in terms of artistic identity, personality and way of relating the creator, author and his creation, the recognition of the uniqueness of his personality through a set of semantically expressive and symbolic attributes of individual style. Lit their value as subjective components of the spiritual world of the artist, the means of self-expression, self-assertion, self-knowledge, self-esteem, the scope of humor and irony, a method of operating hidden characters (ciphers, codes, monograms), images, masks, fundraising idealization, role-playing games.

Key words: psychology of creativity, an individual author's style, a musical portrait, semantics of expression.

УДК 785.7 (477.42)

Анастасія Кравченко

«БІДЕРМАЙЄРІВСЬКИЙ САЛОН» В ЖИТОМИРІ (НА МАТЕРІАЛІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ В. КОСЕНКА 1920-Х РОКІВ)

У статті аналізуються композиторський та виконавський аспекти творчої діяльності В. С. Косенка в Житомирі. Розглядається загальна культурна ситуація міста в 20-х роках ХХ століття. Досліджується зв'язок з австро-німецькою традицією бідермайєра.

Ключові слова: В. С. Косенко, камерна музика, бідермайєр, музичне життя Житомира.

© Кравченко А., 2014.

У біографії видатного українського композитора Віктора Степановича Косенка дослідники особливо вирізняють Житомирський період: 1919–1929 рр. [2, 3, 4, 6, 8]. Виокремлення цього періоду пов'язане не лише з географічним чинником: саме в Житомирі відбулося професійне формування Віктора Косенка, становлення його як композитора і піаніста.

У сфері композиторської та виконавської діяльності великий вплив на В. Косенка мало мистецьке середовище цього невеликого провінційного міста, у якому, однак, незважаючи на економічну та політичну скруту того часу, підтримувалися усталені культурні традиції, особливо виразні в галузі камерного музикування. Дослідження даної традиції на матеріалі камерно-інструментальної та вокальної творчості майбутнього відомого українського композитора й складає зміст даної статті.

Поміж музичними жанрами камерні твори посідають особливе місце завдяки здатності найкраще розкрити внутрішній світ людини, відтворити її найінтимніші почуття. Природно, що подібне спрямування камерного мистецтва у роки радянської влади стояло на заваді його розвитку, адже тоді заохочувалися більш придатні для вираження нової ідеології масові жанри, призначені для виконання великими колективами. І все ж, камерне музикування не лише не згасло, але й продовжувало посідати значне місце в композиторській та виконавській творчості українських митців. Більше того, період 20-х років минулого століття називають навіть «класичним» в українській камерній музиці, з огляду на те, що саме у ці роки композитори створили значну кількість романсів, солоспівів, інструментальних ансамблевих творів для різних складів, які надалі увійшли до «класичного» фонду вітчизняної музики.

Ситуація, що склалася в Україні на початку 1920-их років, нагадувала умови, за яких у першій половині XIX-го століття, у вже потужному романтичному річищі європейської культури народився її новий напрям, що отримав назву бідермайер³⁶. Визначившись на початках, головним чином, у живописі, архітектурі, виготовленні меблів, мистецтві оформлення інтер'єрів тощо, бідермайер невдовзі стає також знаковим явищем у літературі та музиці.

Об'єктивні передумови для виникнення цього стильового напрямку склалися за історичної ситуації в Європі доби Реставрації: розчарування в ідеях Французької революції, наполеонівські війни, криваві спроби відновлення монархії тощо призвели до виснаження, втоми, невпевненості, переоцінки життєвих і мистецьких ідеалів. Притаманна романтизму особлива увага до особистості, її складного внутрішнього світу, драматичних колізій поступається реальним, земним, більш буденним цінностям, таким як домашній затишок, родинне коло, звичні предмети і ситуації. Саме ці ідеали, що стають панівними у світосприйнятті середнього класу, зокрема обивателів невеличких провінційних міст різних країн Європи, визначили стильову течію, яка згодом особливо увиразнилася в мистецькій культурі Німеччини, де й отримала назву бідермайер [9, с. 5]. Однак, іманентні ознаки цієї романтизму – загальнодоступність широкій аудиторії, залучення побутових форм музикування, скромність та простота вираження, камерність, підкреслена сентиментальність тощо – знаходимо в культурах різних країн, до того ж, в умовах як проторомантизму, так і подальшої пролонгації стилю, в постромантизмі. Особливо ці ознаки увиразнюються в різних країнах у періоди суспільно-політичних криз.

Подібна ситуація склалася в Україні в перших десятиліттях XX століття: передреволюційна лихоманка, Перша світова війна, Жовтневий переворот, протистояння в суспільстві під час громадянської війни, поразка Української революції 1917–1921 рр. – всі ці події спричинили фізичне та моральне виснаження нації. Як і століття тому, своєрідним «відпочинком» у мистецтві стало звернення до тем побуту, родинного затишку, ностальгії за минулим, простого тихого життя. У музиці це знаходить вираження у зверненні до традицій домашнього салонного музикування, що насамперед було пов'язане з камерними жанрами – інструментальними та вокальними мініатюрами, невеликими ансамблями.

У Житомирі таким музичним домашнім салоном став будинок № 6³⁷ по вулиці Дмитрівській, де у 1920-ті роки проживав Віктор Косенко з дружиною Ангеліною Володимирівною та прийомними дочками Іриною та Раїсою. У концертах «салону» Косенків брали участь рідні та друзі композитора,

36 Назва «бідермайер» (нім. Biedermeier, Biedermaier) походить від вигаданого імені простого німецького міщанина Готліба Бідермайера, який згадується в заголовку циклу пародійних віршів Людвіга Айхрода та Адольфа Кусмауля «Бідермайєрова любов до пісні» («Biedermeier Liederlust»), опублікованих у 1850 р. У науковому обігу термін бідермайєр почали використовувати від початку XX ст.

37 Тепер № 10.

місцеві музиканти, а також відомі артисти, які приїжджали до міста на гастролі. Ці зібрання були вельми цікавими та різноманітними за змістом і формою: тут звучала музика у виконанні професіоналів і місцевих музикантів-аматорів, а також регулярно проводилися репетиції майбутніх публічних концертів, у яких брав участь хазяїн дому, піаніст Віктор Косенко. Такі репетиції часом також переростали в імпровізовані концерти або домашні вистави, серйозні та гумористичні, що завжди закінчувалися дружнім чаюванням з веселощами та концертними виступами.³⁸ Старший брат композитора Олександр самотужки розігрував сцени з опер, співаючи усі партії, та комічно виконував різноманітні танцювальні номери, наприклад, «Помираючого лебедя».

Традиції салонного музикування були звичними для сімейного побуту Косенків, вони склалися ще під час перебування у Варшаві. Хоча на той час лише старша сестра Віктора Марія мала професійну музичну освіту (вона вчилася у Варшавській консерваторії), усі члени родини були музикальні, любили мистецтво: батько Степан Семенович, а також брати Олександр і Семен добре співали, мати Леопольда Йосипівна блискуче грала на фортепіано. Улюбленим дозвіллям у родині були домашні концерти, у яких брали участь як Косенки, так і їхні друзі.

У Житомирі гостями косенківського салону часто ставали музиканти, які приїжджали до міста на гастролі. Серед них були й відомі митці: скрипалі Давид Ойстрах, Михайло Вольф-Ізраель, співаки Олександр Карпатський, Марія Литвиненко-Вольгемут, Іван Паторжинський, Ісидор Чаров та інші.

Виконавська діяльність Віктора Косенка, який щойно закінчив Петроградську консерваторію (клас фортепіано І. С. Міклашевської), не обмежувалася сімейним колом. У публічних концертах він брав участь як соліст, концертмейстер і ансамбліст. Зауважимо, що саме камерну спрямованість його подальшої виконавської та композиторської творчості визначила діяльність у провінційному Житомирі, місті, в якому не було ні масштабних сцен, ні, відповідно, великої слухацької аудиторії.

Найяскравішим досягненням Віктора Косенка як виконавця, а також непересічним явищем у мистецькому житті Житомира третього десятиліття ХХ ст. стала його участь у відомому в Україні фортепіанному тріо, що склалося на початку 1920-х років. Тоді до складу ансамблю входили Ярослав Симон (скрипка), Василь Коломойцев (віолончель) та Віктор Косенко (фортепіано). Пізніше Симона, який виїхав за кордон, змінив Всеволод Скороход. Якщо Косенко був професійним музикантом, то інші ансамблісти, хоча й мали музичну освіту, працювали за іншим фахом: В. Коломойцев викладав у школі математику, а В. Скороход – ботаніку і був директором 7-ї трудової школи. Саме в актовій залі цієї школи влаштовувалися концерти тріо та інших виконавців. Ці концерти також мали салонний характер і відрізнялися від домашнього музикування лише більшою аудиторією слухачів, оскільки для викладачів та учнів школи завжди виділялася значна кількість безкоштовних квитків.

Концерти відбувалися щотижня, або раз на два тижні, по понеділках, коли Віктор Степанович був вільний від основної роботи. За час існування (до 1929 р.) тріо дало в школі близько ста концертів, метою яких було познайомити слухачів з класичною та сучасною камерно-інструментальною музикою. Концерти склалися з двох відділів. У першому виконувалися сольні номери, у другому виступало тріо. Репертуар ансамблю складали твори російських та західноєвропейських композиторів: А. Аренського, Л. Бетховена, М. Глінки, О. Гречанінова, Г. Катуара, С. Рахманінова, Ант. Рубінштейна, С. Танєєва, П. Чайковського, Ф. Шуберта, Р. Шумана та ін. Для виконання квартетів, квінтетів і секстетів долучалися інші музиканти – флейтисти, гобоїсти, кларнетисти. Окрім цього, у репертуарі тріо важливе місце посідали інструментальні сонати: для скрипки та фортепіано (Л. Бетховена, О. Гречанінова, Е. Гріга, О. Метнера), для віолончелі та фортепіано (Е. Гріга, В. Косенка, С. Рахманінова).

За спогадами В. Скорохода, музиканти надзвичайно відповідально ставилися до підготовки концертних виступів, вивчали напам'ять не лише власні партії, але й партії партнерів. Художнім керівником ансамблю був Віктор Косенко, який продумував репертуар, визначав фразування, встановлював темпи. Але будь-які трактування неодмінно обговорювалися та узгоджувалися всіма учасниками тріо аж до моменту колективного усвідомлення цілісного музичного задуму твору [6, с. 31–32].

³⁸Традиція домашніх концертів збереглася завдяки дружині Ангеліні Володимирівні й після смерті композитора в його київській квартирі, що згодом стала кабінетом-музеєм. Усі концерти, влаштовані силами як уславлених музикантів, так і учнів музичних шкіл, завершувалися гостинним чаюванням та дружніми бесідами [7, с. 110–111].

Репетиції тріо проходили, як правило, двічі на тиждень у Косенків. Звуки музики було добре чути на вулиці, тому біля дому часто збиралися зацікавлені слухачі. Дружина композитора згодом згадувала, що вони не лише аплодували, але й кидали у поштову скриньку записки із замовленнями виконання своїх улюблених творів. А якось попросили, «уважить» їх і поставити під вікна будинку ослінчик [3, с. 31–32].

У цьому ж приміщенні проходили й оркестрові репетиції. Оркестранти, чисельність яких доходила до трьох десятків, розміщувалися у двох кімнатах, у якості пюпітрів використовували складені на стільцях та столах стоси книжок, нот. Функцію диригента на репетиціях та більшості концертів виконував концертмейстер оркестру – В. Скороход. Часом запрошували диригувати знаного місцевого музиканта, в майбутньому відомого українського композитора Михайла Скорульського. І все ж, камерні концерти за участю тріо проходили у малосприятливій атмосфері, про що писав журнал «Музика»: «через дивну й незрозумілу байдужість місцевих культосвітніх органів до цього вогнища справжньої висококовартісної музики камерні концерти Косенка та його гуртка невідомі трудовим верствам суспільства. Гурток та Косенко і досі по той бік організованої культуроботи міста Житомира» [5, с. 33].

Атмосфера камерних концертних зібрань не могла не позначитися на майбутній творчості В. Косенка. Хоча композитор звертався до компоновання інструментальних п'єс ще під час навчання в Петроградській консерваторії, саме в житомирський період він написав найбільшу кількість творів цього жанру. Плідна діяльність Косенка в тріо сприяла також появі ряду творів для камерно-інструментальних ансамблів. У Житомирі він створив: п'єси «Мрії» та «Експромт» для скрипки та фортепіано *op. 4*, Сюїту для скрипки та фортепіано, Віолончельну, Скрипкову, Альтову сонати, «Класичне тріо», Струнний квартет. На їх написання його надихала творча співпраця з житомирськими музикантами, які переважно були їх першими виконавцями і яким, на знак дружби, поваги та вдячності, композитор нерідко присвячував свої твори.

Так, Соната для віолончелі та фортепіано *d-moll op. 10* була присвячена В. Коломойцеву. Музиканти вперше виконали її у домашньому концерті, 27 грудня 1924 року, у день 25-ї річниці творчої діяльності віолончеліста. Наприкінці вечора Віктор Степанович привітав колегу з визначною датою та оголосив про присвяту йому цього твору. На останній сторінці рукопису Сонати всі присутні залишили свої побажання ювіляру, а автор твору написав: «*Mathematica est regina scientiarum, musica est regina artium*» («Математика є царицею наук, музика є царицею мистецтв») [3, с. 34]. Соната для віолончелі та фортепіано просякнута героїчними образами, напруженими емоціями та схвильованим піднесенням. Її образний задум та драматургічна будова вирішені в традиції С. Рахманінова: головна тема сонатного алегро, позначена вольовим, суворим характером, домінує протягом усієї першої частини. До того ж, вона має формотворчу функцію: повторюючись у фіналі твору, об'єднує в цілісність весь тричастинний цикл. Героїко-романтичні образи крайніх розділів відтіняються ліричною Другою частиною, що за стилістикою є близькою до російської, зокрема рахманіновської, елегійності [1, с. 19].

«Класичне тріо» *D-dur op. 17* (1927) було присвячено близькому другові композитора, музикознавцеві Олександрові Олександровичу Тугенхольду, який свого часу порадив Косенкові спробувати себе у новому ансамблевому жанрі. Композитор охоче взявся до роботи і невдовзі показав О. Тугенхольду перші начерки Тріо. Однак О. Тугенхольд, на жаль, не встиг почути та оцінити завершений варіант цього твору. Його передчасна смерть інспірувала композитора змінити первинний задум: він заново переписав Третю частину, надавши їй характеру жалобного маршу, і присвятив Тріо пам'яті друга.

Зберігаючи традиційні ознаки жанру (назва твору відповідає засобам виражальності та структурним особливостям ансамблю), В. Косенко вводить до «Класичного тріо», а саме до скерцо (Друга частина) і фіналу, жанрово-побутову образність, наближену до пісенно-танцювальних зразків українського фольклору [1, с. 20–21].

Скрипалеві Всеволоду Скороходу Віктор Косенко присвятив дві п'єси для скрипки та фортепіано: «Мрії» та «Експромт», у яких використав побічні теми зі свого скрипкового концерту, а також двочастинну Сонату для скрипки та фортепіано, музичний матеріал якої також перегукується із зазначеним концертом.

Житомирські роки позначені плідною роботою у сфері камерної вокальної музики, а саме створенням ряду романсів: 12 романсів *op. 7*, 6 романсів *op. 6*, 3 романси на слова Павла Тичини. Поміж першими їх виконавцями були Людмила Андрієнко-Скорульська, дружина вже згаданого

композитора Михайла Скорульського, та Зоя Гайдай – майбутня оперна співачка й учениця В. Косенка по фортепіано.

Хоча звернення до жанру романсу є традиційним для українських композиторів, на появу в Житомирі такої кількості чудових солоспівів не в останню чергу вплинув музичний салон В. Косенка, адже по своїй природі камерно-вокальна музика розрахована на салонне та домашнє музикування і є особливо інтимною музичною сферою спілкування близьких людей.

Романси В. Косенка вирізняють глибока психологічність та емоційна схвильованість. Головним колом образів стають інтимні переживання людини, часто трагічні. Основним виражальним засобом виступає розвинена наспівна мелодія. Важливу роль відіграє фортепіанна партія (що є цілком природнім для композитора-піаніста), яка завдяки багатству образів, різноманітності фактури та технічній розвиненості з акомпануючого елементу перетворюється на повноцінну самостійну партію.

Окрім ансамблевого, піаніст В. Косенко практикував також сольне виконавство, що сприяло появі низки його фортепіанних композицій. У Житомирі композитором було написано 3 Сонати, 2 опуси етюдів (11 етюдів *op. 8* та «11 етюдів у формі старовинних танців»), поеми (у т. ч. дві «Поєми-легенди» та «Фантастична поема»), різноманітні п'єси танцювально-побутових жанрів: мазурки, вальси, ноктюрни, «*Consolation*» («Утіха»). Останні мініатюри відрізняються ліричною спрямованістю образної сфери. Деяким з них В. Косенко сам дає визначення: Ноктюрну *fis-moll* – «Один зі своїх сумних настроїв», «*Consolation*» – «Ніжна радість» [10, с. 31]. Іноді п'єси мають характер ескізу, що змальовує настрій у певний момент. Це підтверджує авторський напис на чернетці Мазурки *Des-dur*: «Мазурка ця була створена мною протягом двох хвилин» [10, с. 31]. У змалюванні психологічного стану ліричного героя В. Косенко продовжує традиції Ф. Шопена, зіставляючи контрастні настрої: елегійність та драматизм.

Найяскравішими фортепіанними творами житомирського періоду стали два цикли етюдів: 11 етюдів *op. 8* та «11 етюдів у формі старовинних танців». У першому циклі В. Косенко поєднує яскраві художні образи та складні технічні завдання, таким чином продовжуючи традиції Ф. Шопена, Ф. Ліста, С. Рахманінова, О. Скрябіна. Кожен з етюдів має не лише конкретне технічне завдання, але й певний образ, що перетворює п'єси на етюди-настрої. Так, етюд № 10, написаний під враження від смерті знайомого, несе глибоко трагічну образність. Окремим п'єсам автор дає визначення-уточнення: «ніжно-чутливий, легкий настрій» (№ 4), «меланхолійний» (№ 2) [9, с. 29].

Про найвідоміший цикл Косенка «11 етюдів у формі старовинного танцю» написано чимало, тому в межах нашої статті лише наголосимо на відповідності цього циклу стилістиці бідермайера. Насамперед композитор звертається до жанру танцювальної клавірної сюїти барокової доби, призначеної для домашнього та салонного музикування. По-друге, з естетикою бідермайера даний цикл пов'язує використання фольклорних мотивів, а саме авторських стилізацій українських народних мелодій.

У своїй камерній творчості Віктор Косенко спирався на традиції російських та українських класиків, продовжуючи лінію романтизму з його увагою до краси мелодії та гармонії, ліризації образів, у тому числі драматичних і трагічних, зверненням до інтонацій народної музики та побутових жанрів, традиційних ладо-гармонічних поєднань. Сучасники навіть закидали йому «пристрасть до «класицизму» в своїх гармоніях» [5, с. 35]. Однак, традиціоналістична спрямованість творчості не завадила Косенкові виробити власний стиль у річищі романтичної естетики.

Камерний характер творчості Віктора Косенка в житомирський період був спричинений кількома факторами. По-перше, умови провінційного міста часом обмежували коло жанрів, доступних для виконання. По-друге, тут збереглися давні традиції дворянського салонного музикування, і було чимало людей із добрим музичним вишколом. Наявність фахово підготовлених виконавців, професіоналів і аматорів, дозволяла здійснювати прем'єри щойно написаних у камерному форматі творів, жанр, форма та зміст яких вирішувалися в річищі традицій салонного музикування. 20-ті роки минулого століття стали важливим етапом розвитку і становлення композиторської та виконавської діяльності Віктора Косенка, а також яскравим періодом у формуванні професійної музичної культури Житомира.

1. Боровик М. Український радянський камерно-інструментальний ансамбль / М. Боровик. – К. : Музична Україна, 1968. – 102 с.

2. В. С. Косенко і культурно-мистецькі традиції Волині-Житомирщини: наук. збірн. / Ред.-упор. Н. І. Качоровська, П. Х. Даценко. – Житомир : Косенко, 2005. – 128 с.

3. В. С. Косенко. Спогади. Листи / Упоряд. А. В. Косенко. – К. : Музична Україна, 1975. – 296 с.
4. В. С. Косенко у спогадах сучасників / Упоряд. А. В. Косенко. – К. : Музична Україна, 1967. – 180 с.
5. Вакулович І. Н. Віктор Косенко та його творчість / І. Н. Вакулович // Музика. – 1927. – № 3. – С. 33–35.
6. Довженко В. В. С. Косенко / Валериан Довженко. – К. : Мистецтво, 1951. – 126 с.
7. Івахненко Л. Я. У світі чарівної музики. Кабінет-музей Віктора Степановича Косенка / Л. Я. Івахненко. – К. : Кий, 2007. – 151 с.
8. Копоть І. Є. Віктор Косенко і Житомир: Ілюстрована краєзнавча і музикознавча розповідь / Ірина Копоть, Георгій Мокрицький. – Житомир : Журфонд, 1996. – 32 с.
9. Олейнікова Ю. В. Бідермайер та його прояви у вокальній музиці ХІХ – ХХ століть: автореф. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 / Олейнікова Юлія Володимирівна. – Одеська держ. муз. академія ім. А. Нежданової. – Одеса, 2010. – 15 с.
10. Олійник О. С. В. Косенко / О. Олійник. – К. : Музична Україна, 1989. – 62 с.

В статтє анализируются композиторский и исполнительский аспекты творческой деятельности В. С. Косенко в Житомире. Рассматривается общая культурная ситуация города в 20-х годах ХХ века. Исследуется связь с австро-немецкой традицией бидермайера.

Ключевые слова: В. Косенко, камерная музыка, бидермайер, музыкальная жизнь Житомира.

The article deals with the composer and masterly performance aspects of Victor Kosenko's creative work in Zhytomyr. General cultural situation in the city in the 1920-th is considered. Investigated are connections with the Austro-German tradition of biedermeier.

Key words: Victor Kosenko, chamber music, biedermeier, musical life in Zhytomyr.

УДК 78.471

Олександр Левицький

ЕТАПИ РОЗВИТКУ ОПЕРНО-СИМФОНІЧНОГО ДИРИГУВАННЯ У ЛЬВОВІ В ХІХ СТОЛІТТІ.

ЕТАП ПЕРШИЙ – ВІД КАПЕЛЬМЕЙСТЕРСТВА ДО ПІДВАЛИН ДИРИГЕНСТВА

Складний процес становлення та розвитку диригентського мистецтва впродовж ХІХ століття набув у музичній культурі Львова специфічних рис. Будучи тісно пов'язаним з загальноєвропейськими тенденціями, перехід від капельмейстерства до закладення підвалин оперно-симфонічного диригування ознаменувався діяльністю видатних музикантів європейського значення: Ю.Ельснера, Ф.-К. Моцарта, К.Курпінського, С.Сервачинського, К.Ліпінського, Й.М.Галлюса, Й.Башни, В.Роллечека та ін. Визначаються провідні фактори, що стимулюють рух капельмейстерської практики на шляху її переродження в диригентську - комерціалізація музичного життя та поява нових концертних форм., перехід художньої свідомості від риторичної до індивідуально-творчої, що ґрунтовно змінює колишні уявлення про професіоналізм та призначення диригента.

Ключові слова: музична культура Львова ХІХ століття, капельмейстерська діяльність, диригентське мистецтво

Вивчення мистецьких надбань регіонів зумовлено інтенсивним пошуком нових концептуальних засад відродження і розвитку української культури. Сьогодні особливої ваги та актуальності набувають джерелознавчі, історіографічні, краєзнавчі праці, в яких досліджуються особливості національної спадщини, культури, освіти, мистецтва тощо. Диригентсько-виконавське мистецтво в західному регіоні України, зокрема у Львові, має свої давні традиції. Особливого розквіту воно зазнало в період свого професійного становлення, а саме у ХІХ ст., адже власне в перехідну епоху від класицизму до романтизму відбуваються кардинальні зрушення у європейській музичній культурі, пов'язані зі зміною типів концертно-виконавської практики, що викликають ряд вагомих інноваційних явищ, серед яких – прихід на зміну багатофункційній діяльності капельмейстера новосформованої професії оперно-симфонічного диригента.