і проводить ряд паралелей з пізнім Д.Шостаковичем [3, с.184]. Поезія Сходу надала думкам і почуттям Майстра філософсько-етичної глибини, а їх музично-драматургійному втіленню – рис медитативності. Рідкісна відкритість світу викликала абсолютно невластивий попереднім еволюційним періодам синтез європейської і східної картин світу, образно-стильову поліфонію "свого" і "чужого". Це і є неоціненний дарунок мудрості літнього віку – чудової пори осягнення вищих істин буття.

1. Гессе Г. Путешествие в страну Востока. Тропа мудрости. – М.–Л.: Прогресс, 1984.
2. Завадская Е. Культура Востока в современном западном мире. – М.: Наука, 1977.
3. Кияновська Л. Син століття. Микола Колесса в українській культурі XX віку. – Львів: Наукове товариство ім. Шевченка, 2003.
4. Швейцер А. Благоговение перед жизнью. – М.: Прогресс, 1983.
5. Юнг К.-Г. Психология бессознательного. – М.: Наука, 1995.

The article is dedicated to the exemination of the later period creative work of Mykola Kolessa. In the vocal cycle "In the land of the blossoming cherry-trees" the composer asserts the idea of commonness of the Oriental and Western art traditions in the views on Motherland. The composer organically synthesizes Oriental and national-folklore stylistics.

Key words: *romance cycle, polyphonia, style.*

УДК 785.73
ББК 85.315.2

Вікторія Андрієвська

ФОРТЕПІАННЕ ТРІО Н.НИЖАНКІВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ XX СТОЛІТТЯ

Стаття присвячена проблемам образно-семантичного, стильового та структурного аналізу одного з найяскравіших камерно-інструментальних творів української музики XX століття – Фортепіанного тріо e-moll Н.Нижанківського. Уперше твір аналізується в контексті європейських тенденцій розвитку жанру.

Ключові слова: *жанр, фортепіанне тріо, ансамбль.*

Фортепіанне тріо як самостійний жанр ансамблевої літератури і стабілізований тип виконавського складу в камерно-інструментальному музикуванні існує досить давно. Остаточно сформувавшись в однозначності своїх основних структурних характеристик і виконавського складу в камерно-інструментальній творчості В.А.Моцарта, жанр тріо в подальшому розвивався та модифікувався в добу романтизму у творчості Ф.Шуберта, Ф.Шопена, Й.Брамса, А.Дворжака, С.Франка [1, с.86–88]. В українській музичній культурі першим твором цього жанру стало тріо М.Лисенка, написане ще під час навчання композитора в Лейпцігській консерваторії у

© В.Андрієвська

1869 році. Твір був спробою оволодіння великою циклічною формою, синтезованою з національним тематизмом, заснованим на лірико-танцювальних жанрах української міської пісенності [6]. Драматургія циклу підпорядкована класичній ідеї - від драматичного змісту сонатного *allegro* через піднесену лірику та скерцозну граціозність середніх частин до блискучої танцювальності у фіналі. Як зазначає М.Боровик, у своїх ранніх творах камерно-інструментального жанру Лисенко ще не досягнув органічного синтезу класичного й народного начал, що характеризує його зрілі твори [2, с.4–5]. Важливим тут є інше: композитор свідомо прагнув створити на основі засвоєння досягнень західноєвропейської музики самобутні, національно визначені, глибоко народні зразки камерної ансамблевої літератури. Камерно-інструментальні ансамблі Лисенка (тріо, квартет) стали історично знаменними й вагомими для розвитку цього жанру в наступні десятиріччя. Це були перші класичні зразки, на які пізніше орієнтувались С.Людкевич, В.Барвінський, Н.Нижанківський, П.Козицький, Б.Лятошинський та ін.

Враховуючи національно-історичні обставини західноукраїнської музичної культури, де повноцінна професійна школа виникла, опираючись на традиції домашнього музикування, композитори Галичини віддавали перевагу культивуванню камерних жанрів (фортепіанна, камерно-вокальна та камерно-інструментальна музика). Власне в цій галузі музичної творчості вони створили високомистецькі зразки, оновлені регіональною самобутністю. Правочинною видається думка Л.Кияновської про те, що саме першу третину XX ст. можна розглядати як переломний етап соціально-історичного й культурного розвитку Галичини, котрий призвів до суттєво нових процесів у культурі, в тому числі – й у музичному мистецтві, в його жанрах і формах [7, с.177].

Нова композиторська генерація, репрезентована В.Барвінським, С.Людкевичем, Н.Нижанківським, М.Колессою, навчалась у великих культурних центрах Європи – у Відні та Празі. Ці композитори прагнули поєднати національні традиції з новими естетичними тенденціями, причому кожний з них знайшов свій неповторний шлях і сформував художній світогляд, орієнтуючись на інші ідеали, ніж попередники. Слушно зауважує О.Козаренко, що саме композитори "віденської і празької школи" (В.Барвінський, С.Людкевич, М.Колесса, Н.Нижанківський, Р.Сімович, З.Лисько, Б.Кудрик, С.Туркевич-Лукіянович, Й.Коффлер) почали писати історію національного стилю у галицькій музиці. Звертаючись до камерних жанрів (тріо, квартет, секстет), галицькі композитори внесли до національного музичного словника декілька нових для української музики діалектів (лемківський, бойківський та гуцульський), виробили певні принципи опрацювання фольклорних зразків, що стали спадкоємними стосовно засад Лисенка [8, с.160–161]. Тріо В.Барвінського *a-moll* для скрипки, віолончелі та фортепіано, скомпоноване ним у 1910 році, є власне показовим зразком такого типу опрацювання фолькло-

ру, що ґрунтується на цитуванні національно-своєрідних інтонацій у контексті музичної тканини європейського типу. Обравши в якості головного музичного матеріалу мелодію, близьку історичній пісні та, використовуючи принцип монотематизму на рівні всього циклу, композитору, при дотриманні традиційних музичних форм (сонатне *allegro*, тричастинність), вдалося оновити цей жанр свіжим фольклорно-регіональним "подихом" (використання у фіналі *коломийки*).

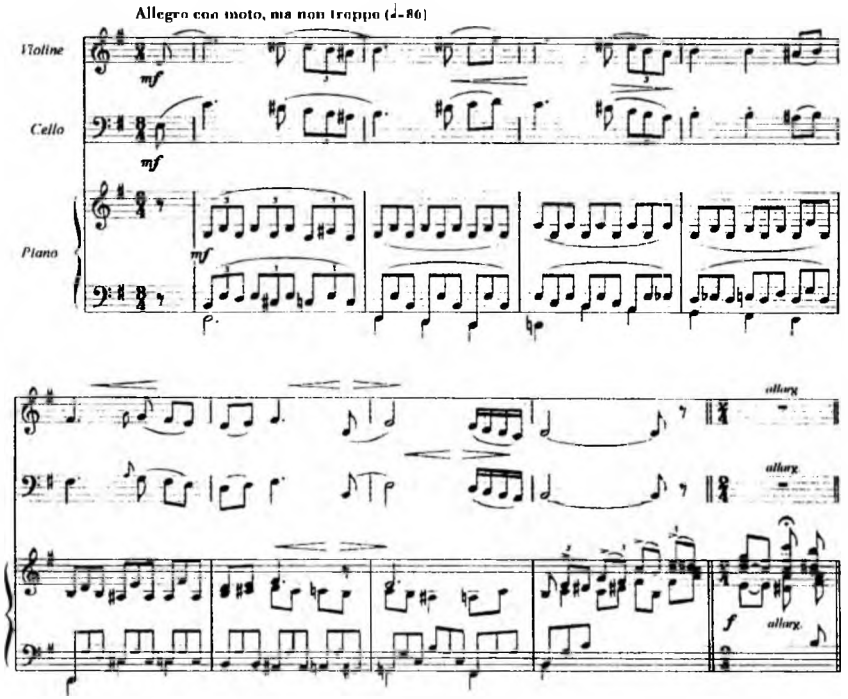
Зразком "збагачення" традиційних європейських форм і жанрів етнолокальним образним змістом стало й Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано *fis-moll* С.Людкевича, написане у 1921 році, а згодом, як і багато інших творів композитора, повторно опрацьоване у 1950-х роках. Традиційний тричастинний цикл утворює цілісно-єдину лінію розгортання яскравих музичних образів. Дослідник творчості композитора С.Павлишин підкреслює, що драматизм тріо має свій вияв не лише на рівні контрасту частин циклу, але й на рівні самого музичного матеріалу, де автор поєднує риси типово карпатської теми, близької до сигналу трембіти, з ритмоформулами похідного українського маршу [9, с.42–43]. Крім того, зіткнення протилежних настроїв відбувається у тріо в широкому плані, у протиставленні цілих частин, розділів чи епізодів, а не окремих тем. Жанр тріо, започаткований у західноукраїнській музиці В.Барвінським і С.Людкевичем, знайшов своє подальше втілення у творчості молодших їх сучасників – Н.Нижанківського, Р.Сімовича.

Метою даної розвідки є висвітлення в українській музикознавчій літературі однієї з перлин українського камерно-інструментального ансамблю – Фортепіанного тріо Н.Нижанківського, яке, на жаль, навіть не згадується у роботі М.Боровика "Український радянський камерно-інструментальний ансамбль". Побіжний огляд цього твору поданий у монографії Ю.Булки "Нестор Нижанківський". Разом із тим, цей твір у жанрі тріо став одним із найбільш яскравих зразків високохудожньої адаптації жанру в українській камерно-інструментальній музиці першої половини XX століття. У розвідці вперше ставляться завдання образно-семантичного та структурного дослідження особливості цієї композиції, її місця й ролі в контексті розвитку жанру в українській музиці.

Фортепіанне тріо *e-moll*, написане Нижанківським у 1928 році, було підсумком навчання в Школі вищої майстерності у В.Новака в Празі. Цей твір є етапним у музичній спадщині композитора, оскільки завершує ранній період його творчості, відкриває нові перспективи для творчого синтезу європейського мовленнєвого контексту та регіонального "етно-локального бачення світу". Зрозуміло, що, працюючи над тріо, Н.Нижанківський не міг не враховувати творчого досвіду своїх земляків-попередників, зважував і на рекомендації професора В.Новака, який у своєму доробку на той час мав достатньо камерно-інструментальних ансамблів (два фортепіанних тріо,

квартети, квінтет). З камерною музикою композиторів Східної України (Б.Лятошинський, В.Косенко) Нижанківський в силу історико-культурних обставин не міг бути ознайомлений. Досвід композиторів-галичан відбився у досягненні класичної рівноваги між образними сферами й частинами циклічної композиції, у творчому переосмисленні національного музичного матеріалу. Як слушно зауважує дослідник творчості композитора Ю.Булка, у творі проявилися індивідуальні риси, котрі стосуються концептуальної сторони музики – введення принципово нової для даного жанру образної сфери – національно забарвленої наративності, піднесення її до рівня провідної ідеї тричастинного камерно-інструментального циклу, що надає йому рис епічної монументальності [4, с.37].

Перша частина Тріо написана у традиційній формі сонатного алегро з доволі чітким поділом на основні структурні складові. Експозиція починається безпосередньо з головної партії в тональності мі-мінор. Монологічно виразна тема (перше проведення в партіях скрипки та віолончелі в октаву) позначена декламаційно-ораторським пафосом, за мелодикою з її ляментозною семантикою й емоційним тонусом близька до народного епічного жанру – *думи.*



На це вказують і особливості розгортання мелодики даної теми – "двоцентровість" ладу (оспівування I та V щаблів ладо-тональності, використання "думного" ладу), поспівковий принцип інтонаційного розвитку, що нагадує розгортання мелодики думи певними уступами – тетрахордами[1]. Композитор використовує тут і характерний для українських дум принцип розгортання тематизму – хвилеподібний, з оспівуванням V ступеня ладу. Головну партію умовно можна поділити на два розділи: перший – тема у двох варіантах (скрипка і віолончель; фортепіано); другий – розвиток експонованого тематизму (аналогічним зразком є виклад головної партії у I частині Тріо Людкевича). Хоч сам принцип не новаторський, оскільки є надбанням західноєвропейської романтичної доби (Шуман, Ліст, Дворжак), однак новим тут видається якісне трактування самого тематизму та принципи його подальшого розгортання, що переосмислює образну канву драматургії експозиції. Головна партія займає 42 такти, з яких лише 17 припадають на експонування, а решта – на розвиток основної теми. Текучість розгортання теми досягається за рахунок використання Нижанківським певних поліфонічних прийомів розвитку, таких як імітаційність (ц.2), контрастна поліфонія. Фактично у розвитковому розділі головної теми всі три інструментальні партії Тріо є відносно самостійними і, поєднуючись одночасно в єдиний потік, утворюють досить складну гармонічно-поліфонічну вертикаль. Особливо віртуозною є партія фортепіано з типовою фактурою концертного плану. Єдність головної партії в цілому досягається не лише однорідним тематичним матеріалом, але й збереженням характерної тріольної ритмоформули, експонованої в початковому викладі. У кульмінаційній її зоні змінюється метр – із 3/4 на 5/4, що сприяє, крім позначення автора "*accelerando*", укрупненню мелодичної "хвилі" розгортання імітаційно викладених партій скрипки та віолончелі на фоні низхідної акордової фактури фортепіано. Двотактовий перехід (партія фортепіано) підводить до побічної партії, яка відкриває перед слухачем цілком інший емоційний світ – спокійну пісенну лірику, просту й задушевну за своїм змістом.

Тематизм побічної партії заснований на інтонаціях народної української ліричної пісні веснянкового характеру і є контрастом до попереднього поетизованого епічного образу. Як і головна партія, побічна спочатку експонується (партія віолончелі у супроводі фортепіано на ритмоформулі вальсу), а потім (із вступом скрипки) отримує певний розвиток, якому сприяє контрапунктична мелодична лінія віолончелі, побудована на основних інтонаціях побічної теми на фоні епізодично нової танцювальної (досить короткої) поспівки у партії скрипки. Авторське позначення у партії фортепіано *ben ritmico*, як і

[1] Грица С. Мелос української народної співи. – К.: Муз. Україна, 1979. – С.180.

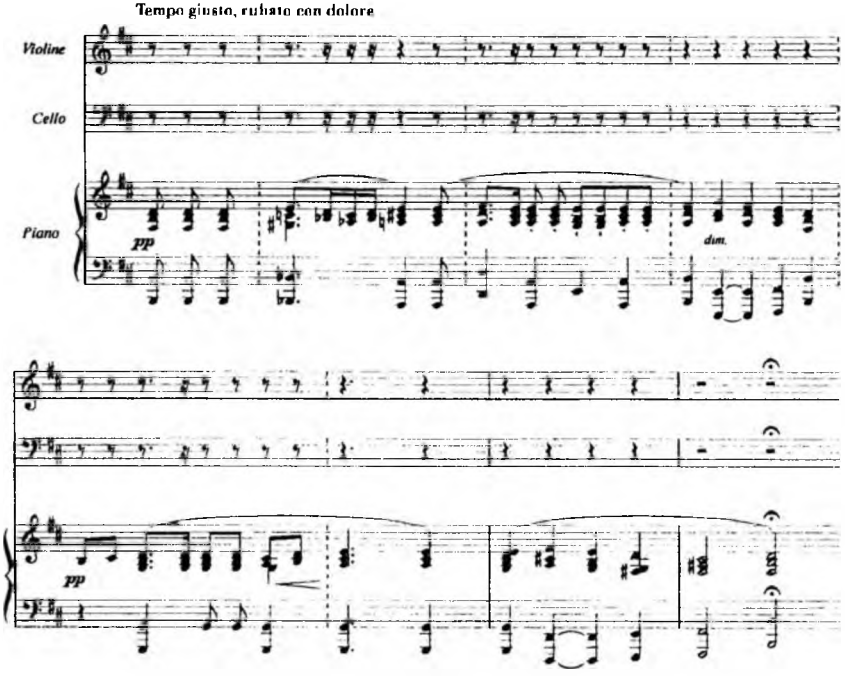
сама фактура супроводу, підкреслює танцювальний характер музичної тканини. Основна тональність – *G-dur* (паралельний мажор). Двома ферматами Нижанківський чітко визначає цезуру між експозицією та розробкою. І хоч початок розробки сприймається як продовження експозиції (оскільки звучить побічна партія), тим не менше, у її викладі спостерігаємо певну гармонічну нестійкість (партія фортепіано), секвенційний розвиток (партія віолончелі, ц.5) елементів побічної теми. Розробка побудована як на розгортанні найбільш характерних елементів головної партії, так і побічної. До них відносяться тріольна ритмоформула, хвилеподібний рух мелодичної лінії, початкова, характерна квартова інтонація, ритміка початкових тактів. Композитор застосовує в цій частині форми різні прийоми розвитку: принцип мотивного розгортання, секвенційність, принцип поліфонічного "накладення" матеріалу в інструментальних партіях. У процесі свого розгортання інтонації обох тем першої частини набувають характеру суб'єктивного, гостро експресивного висловлювання. Цьому сприяє постійно наростаючий хвилеподібний розвиток мелодики, який щоразу закінчується кульмінаціями (їх у розробці можна виділити три), ускладнення гармонічної мови (розширена тональність), елементи концертної віртуозності в партіях усіх інструменталістів. Важлива роль у створенні експресивно-драматичної образної сфери розробки належить і принципу одночасного контрасту – розгортання інтонацій обох партій у різних інструментів (скрипка/віолончель, фортепіано/скрипка), своєрідна полілінеарність, котра базується як на контрасті тем, так і на їх мотивному зближенні (тріольна фігура головної партії поступово проникає в побічну).

Двотактовий перехід підготовляє появу репризи. Оскільки епічна ідея є визначальною у створенні єдності образної системи І частини, то цілком природним є факт застосування Нижанківським дзеркальної репризи (ц.10). Побічна партія в репризі за розмірами є більш об'ємна ніж в експозиції (30 тактів), написана в тональності субдомінанти – *A-dur*. Її структура подібна до побудови побічної партії в експозиції: спочатку маємо відносно стабільний виклад у партії скрипки, а потім із вступом партії віолончелі (ц.11) з'являється характерна тріольна ритмоформула з головної партії. Увесь подальший розвиток набуває рис розробковості, котра об'єднує інтонації обох тем. Кульмінаційний момент у розгортанні побічної партії збігається з початком головної партії у фортепіано в основній тональності *e-moll* (ц.12). У репризі ця партія більш компактна ніж у експозиції (30 тактів). Композитор обмежився викладом лише першого її речення, інтенсивний поліфонічний розвиток якого підкреслює характерні інтонації та ритмоформули початкового викладу.

Головна партія в репризі має теж чітко виражені риси розробковості (відносна самостійність та інтонаційно-ритмічна ускладненість усіх інструментальних

партій, застосування принципів контрастної поліфонії, імітаційність, наявність розгорнених кульмінаційних зон, пафосно-піднесений емоційний тонус репрезентованого матеріалу). У кінці частини маємо подвійне проведення першого речення головної теми віолончеллю на фоні тонічного органного пункту у партії фортепіано, а потім у партії фортепіано на органному пункті віолончелі. Застосування Нижанківським такого завершення надало частині цілісного вигляду не лише з погляду тематизму, але й у ракурсі утвердження основної епічної ідеї, втіленої на рівні образного узагальнення.

Друга частина Тріо – *h-moll* – повільно-скорботна, в характері жалібного маршу, навіяна болючими спогадами про трагічну долю улюбленого батька. І хоч до нас не дійшли авторські пояснення щодо програми цієї частини Тріо, автобіографічність музики очевидна [3, с.18–19]. В основі даної частини – виразна хоральна тема в архаїчному стилі, побудована на старовинному православному церковному наспіві "Со духи праведних". Строгий хоральний виклад у партії фортепіано та перемінний метр (3/8, 6/8, 4/4, 5/4, 2/8, 6/8, 5/8, 4/4) створюють відчуття вільної рецитації у дусі старовинних сарабанд, на що вказує авторська ремарка "rubato con dolore", та служить проявом глибокого духовного зв'язку композитора з минулим рідного краю, його релігійними традиціями (використання жанру заупокійної служби Божої).



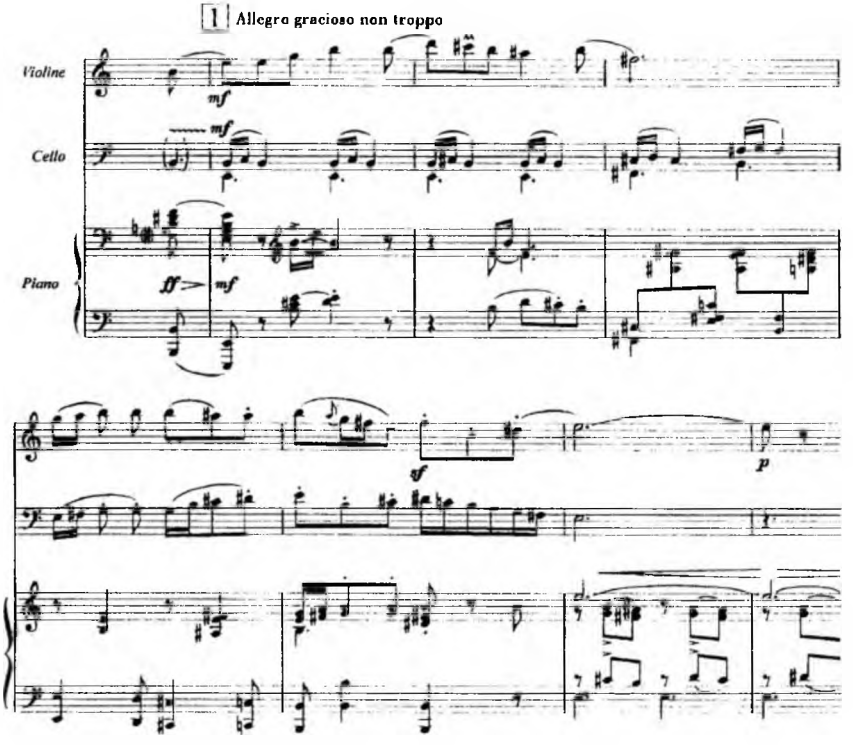
За формою цю частину можна визначити, як вільно трактовану форму варіацій на basso ostinato. Гармонічна терпкість теми з перемінною метричною сіткою втілює трагізм швидкоплинності людського життя, рівномірно-"повзуча" лінія фортепіанної партії уособлює неминучість завершення циклічного життєвого кола. Двотактовий експресивно-патетичний монолог скрипки з подальшим розгортанням втілює образ розпачу та глибокого жалю. На цьому фоні в партії фортепіано знову звучить основна тема частини, проте у більш просвітлених "тонах" – тональності *G-dur.* Цей семитакт становить першу варіацію циклу. Ефект неочікуваності створюють три заключні дисонуючі акорди у партії фортепіано. П'ятитактова зв'язка побудована на інтонаціях теми, імітаційно проводиться у партії віолончелі, а потім скрипки. Наступна, друга варіація звучить у тональності *fis-moll*: основна тема подана у збільшенні в партії фортепіано на фоні тонічного органного пункту. На цьому тлі скрипка та віолончель ведуть між собою насичений, відчайдушно-експресивний діалог. У музичну тканину "вплітаються" імітаційні моменти. Потужне мелодико-гармонічне "нагнітання" приводить до центральної кульмінації частини (ц.3), а стрімкий пасажний спад завершує цю варіацію і переходить у чотиритактову зв'язку, що є подальшим продовженням діалогу скрипки й віолончелі, але у більш спокійному, ліричному тонусі. Тема знову звучить у фортепіанній партії, на цей раз у тональності *b-moll.* Діалог скрипки та віолончелі триває, але він уже не такий напружений як попередній: свідомість змирилася з тим, що людське життя не вічне. Почергова поява квінтової інтонації у трьох інструментальних партіях ніби уособлює примирення з долею.

Заключна, четверта варіація повертає нас до вихідної тональності *h-moll.* Тихо, як відгомін, звучить остинатна тема у фортепіано. Авторські ремарки для фортепіано (*una corda)* та скрипки (*sotto voce*) на фоні тонічного органного пункту підкреслюють емоційний стан глибокого трагізму й приреченості. Останні інтонації засурдинених струнних інструментів звучать як тиха молитва.

Підсумком-узагальненням наскрізної драматургії творчого розгортання, його основних перипетій є фінал циклу. Написаний у формі рондо-сонати, досить типової для заключних частин циклічних творів. Оминаючи постулатні структури цієї традиційної форми, Нижанківський зумів "вдихнути" нове життя в неї, оновивши композиційну схему яскравим національним колоритом та індивідуальним способом його розгортання в контексті становлення й утвердження провідної епічної ідеї.

Розпочинає частину невеликий вступ, основне тематичне ядро якого (перший двотакт) буде доволі часто зустрічатися протягом фіналу. Синкопований ритм у партії фортепіано з акцентами на слабих тривалостях такту

своєрідно "прогнозує" майбутній танець. Головна партія (*e-moll*) написана у дусі швидкого народного танцю з ознаками "гуцульського" ладу, досить проста за побудовою (14 тактів, період неквадратної будови). Квінтові бурдони у партії віолончелі імітують звучання народно-інструментальних капел – *троїстих музик*. Восьмитактовий період зв'язки готує появу побічної партії, багатої на мелізматику. За своїм складом вона нагадує закарпатський чоловічий танець, чому сприяє і вишукана синкопована ритміка, імітація бурдонних звучань (у партії фортепіано), і використання композитором лідійсько-міксолідійського *F-dur*'а ("гуцульського мінору", характерного для народної музики як карпатського, так і закарпатського регіонів).



Чотиритактовий перехід, побудований на початковому елементі головної теми, "прогнозує" її появу в основній тональності *e-moll*. Її друге речення набуває рис розробковості, а в кульмінаційному моменті з'являється двотактова тема вступу з подальшим елементом розвитку, котрий органічно підводить до початку центрального епізоду. Танцювальність експозиції Нижанківський протиставляє глибинній зосередженості й активності поліфонічного розвитку у середньому епізоді: він звертається тут до форми

фуги. Активно-вольова тема, що інтонаційно нагадує головну партію з першої частини Тріо, почергово проводиться у всіх інструментальних голосах у тоніко-домінантовому співвідношенні. У серединно-розробковій частині фуги тема подається у стретному проведенні та в інверсії. Слід підкреслити той факт, що в інтермедійних побудовах композитор широко використовує характерні інтонації головної та побічної теми цієї частини. У кульмінаційному моменті (ц.6), коли в партії скрипки звучить тема фуги в тональності *e-moll,* у фортепіанній партії у контрапункті одночасно з'являється перше речення головної партії першої частини. Треба окремо відзначити, що саме вдало обраний композитором тематизм, близький за своїми інтонаціями й ритмічними особливостями, дав можливість автору "переплавити" їх в єдину образно-семантичну "сполуку" при домінації ідеї епічності. Восьмитактовий перехід відмежовує центральний епізод від репризи, котра починається початковою темою вступу в більш розгорнутому вигляді (11т. на початку і 24 т. перед репризою). Тематична арка з повторення вступу на якісно іншому рівні наочно демонструє не лише інтонаційну єдність фіналу, але й своєрідний інтонаційний підсумок, що є результатом зближення та взаємопроникнення всіх тем частини в напрямку пріоритету епічності. У репризі головна та побічна партії зберігають свій танцювальний характер. Головна партія, що починалася в тональності *e-moll* в експозиції, викладена тут в одноіменному мажорі *E-dur*, побічна – в тональності *e-moll.* Особливого значення композитор надає коді, досить розгорнутій та вагомій (ц.15). Початок її збігається з кульмінацією в побічній партії. На потужній динаміці (*ff*) в партії фортепіано проводиться головна тема з першої частини Тріо, яка звучить у контрапункті з головною темою фіналу (октавний виклад у партіях скрипки та віолончелі). Згодом (ц.16) головна партія першої частини звучить у виконанні скрипки й віолончелі, в той час як виклад побічної теми фіналу даний у партії фортепіано. Контрапунктичне поєднання вищезгаданих тем не є формальним композиційним прийомом ремінісценції, котрий спрямований на обрамлення циклу. Кода фіналу є прикладом узагальнення розвитку музичної ідеї на рівні всієї циклічної композиції, підсумком епічної концепції Тріо, досить рідкісної в камерно-інструментальному жанрі того часу.

Формування композиторської особистості Н.Нижанківського, як і його старших сучасників – С.Людкевича та В.Барвінського, відбувалося на грунті західноєвропейського пізнього романтизму, що було спричинене як духом часу, так і професійним спілкуванням (Й.Маркс і В.Новак). Фортепіанне тріо композитора, що стало найвищим здобутком і своєрідним підсумком його раннього творчого періоду, переконливо свідчить про освоєння Нижанківським найкращих рис чеської школи, а саме – зв'язку національних музичних особливостей зі здобутками сучасності. Використовуючи в якості

композиційних схем традиційні структури (сонатне алегро, варіації на бассо остинато, рондо-соната), композитор зумів дати їм "нове" життя, наповнивши самобутнім, багатим, глибоко національним образно-емоційним змістом. "Інтонаційний словник" Тріо, багатий на фольклорні лексеми західноукраїнської пісенності різних жанрів, а також народного західноукраїнського інструменталізму, сприяв глибокому осмисленню автором образної драматургії твору, його концептуальності: від стриманих роздумів першої частини, через трагедійно-драматичний діалог другої, танцювальної жанровості крайніх розділів третьої частини до вершини розвитку у фузі (епізод) й остаточного епічного резюме коди.

Власне, провідна ідея епічності, втілена через загальнонаціональний символ думи, а ширше – теми батьківщини, стала визначальною у компонуванні модифікації структур форми (фуга в центральному епізоді фіналу) й усього комплексу виразових засобів (ладо-ритмічні особливості, "розширена" тональність, лінеарність мислення), самого принципу хвилеподібного розгортання тематизму, характерного для українського думного епосу. Послідовно-переконливе втілення вагомої ідеї у жанрі інструментального ансамблю можна вважати новаторською заслугою Нижанківського, перспективність якої знайде свій прояв згодом у творчості М.Колесси, зокрема в його Фортепіанному квартеті.

Отже, аналіз образної семантики та структурних особливостей Фортепіанного трію Нестора Нижанківського дозволяє констатувати, що цей твір, поруч із камерно-інструментальними ансамблями Б.Лятошинського, М.Колесси, увійшов до золотого фонду української камерно-інструментальної класики 20–30-х років XX століття. Опора на пізньоромантичну музичну мову (Брамс, Франк) з деякими рисами естетики сецесії, а також впровадження нових для камерно-інструментальної української музики ідіом фольклоризму (дума, плач) і церковнослов'янської музичної символіки (хорал "Со духи праведних") дають можливість стверджувати, що оновлення образної сфери у жанрі камерно-інструментального ансамблю у творчості Н.Нижанківського знайде продовження його традицій у жанрах камерно-інструментального ансамблю другої половини XX століття (у творчості М.Скорика, Є.Станковича).

1. Бялый И. Из истории фортепианного трио. Генезис и становление жанра. – М.: Музыка, 1989. – 94 с.
2. Боровик М. Український радянський камерно-інструментальний ансамбль. – К., 1968. – 103 с.
3. Булка Ю. Нестор Нижанківський. – К.: Музична Україна, 1972. – 40 с.
4. Булка Ю. Нестор Нижанківський. Життя і творчість. – Львів–Нью-Йорк, 1997. – 60 с.
5. Грица С. Мелос української народної епіки. – К : Музична Україна, 1979 – 246 с.

6. Зиків І. Камерно-інструментальна музика // Історія української музики. – Т.II. – К.: Наукова думка, 1989. – С.284–305.
7. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. – Тернопіль, 2000. – 339 с.
8. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів, 2000. – 285 с.
9. Павлишин С. Станіслав Людкевич. – К., 1974. – 40 с.

The article analyses imagery-semantics style and structure of the most remarcable pieces of chamber instruments in Ukrainian music of the XX century. Piano trio e-moll of N.Nyzhankivskiy. For the first time the piece is anlized in the contecst of European trends of jenre development.

Key words: *genre, piano trio, piano music, ensamble.*

УДК 78.03, 78.022
ББК 85.315.3

Юрій Волощук

КИЇВСЬКА СКРИПКОВА ШКОЛА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

У статті розкривається поняття "Київська скрипкова школа", узагальнюються її специфічні риси та напрями розвитку; аналізуються основні педагогічні та методичні принципи фундаторів "авторських шкіл"; вивчається концертний репертуар та манера гри найяскравіших виконавців у контексті розвитку європейського інструментально-виконавського мистецтва XX століття.

Ключові слова: *скрипкове мистецтво, концертне виконавство, репертуар.*

Історичний шлях розвитку струнно-смичкового виконавського мистецтва в Україні багатий яскравими сторінками, пов'язаними з творчістю таких визначних віртуозів та педагогів, як М.Ерденко, П.Коханський, Д.Бертьє, Я.Магазінер, Д.Лекгер, О.Деркач, П.Столярський та багато інших. Українське скрипкове виконавство XX століття було представлене не тільки блискучими іменами солістів, але й мало значні досягнення в галузі методики, педагогіки, творення професійних виконавських шкіл. Значне місце серед них займає Київська скрипкова школа. Високий професійний рівень київських скрипалів-виконавців підтверджують численні лауреатські дипломи, здобуті на міжнародних конкурсах, а також їх активна заангажованість у світовій виконавській та педагогічній практиці.

Окремі аспекти розвитку Київської скрипкової школи XX століття розкриваються у музикознавчих працях, в яких висвітлюється процес становлення та напрями діяльності скрипкових класів Національної музичної академії України імені П.Чайковського (С.Юсов); аналізується педагогічна та виконавська творчість найяскравіших представників струнно-смичкового

© Ю.Волощук