МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені М. В. ЛИСЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЯВНА НАДІЯ ВОЛОДИМИРІВНА

УДК 78.421; 78.422; 78.27; 78.2У

ДИСЕРТАЦІЯ
ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО АВСТРІЙСЬКИХ І НІМЕЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ЛЬВОВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОГО ЖИТТЯ ГАЛИЧИНИ

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»
Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
_____Явна Н.В.

Науковий керівник: Кияновська Любов Олександрівна, докторка мистецтвознавства, професорка кафедри історії музики ЛНМА ім. М.В.Лисенка

Львів – 2025

АНОТАЦІЯ

Явна Надія Володимирівна. Фортепіанна творчість австрійських і німецьких композиторів Львова першої половини XIX століття в контексті культурного життя Галичини. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.
Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за фахом 025 – Музичне мистецтво. – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України. Львів, 2025.

Дисертація присвячена дослідженню фортепіанної творчості Йоганна Медеріча Галлюса, Франца Ксавера Моцарта, Йоганнеса Рукгабера та Йозефа Кесслера та їхньої професійної мистецької діяльності у Львові в першій половині XIX століття. Ці західноєвропейські музиканти, композитори та піаністи долучились до формування музично-культурних традицій в Галичині та заклали підвалини для розвитку та функціонування фортепіанного мистецтва на цих землях.

З іменами німецьких та австрійських митців пов’язані найяскравіші події в культурному просторі Львова першої половини XIX ст.: створення Товариства святої Цецилії, котре заснував син геніального австрійського музиканта В.А.Моцарта – Франц Ксавер Моцарт; Товариства Друзів Музики, а з 1835 року – Галицького музичного товариства, першим директором якого став Йоганес Рукгабер, котрий з 1853 року також обіймав посаду директора консерваторії ГМТ – одного з найдавніших в Європі музичних закладів вищої освіти. Проте їхня діяльність не обмежувалась організацією музичних інституцій: передусім вищеперелічені музиканти були відмінними виконавцями, педагогами та композиторами.

Активна участь в концертному житті міста сприяла поширенню і утвердженню фортепіанного мистецтва та викликала неабиякий інтерес у тогочасної публіки. Піаністи часто виступали з власними композиціями, а також з іншими творами сучасників. До прикладу варто згадати перший публічний виступ Ф. К. Моцарта у Львові, котрий з’явився перед львівською публікою з власним фортепіанним концертом № 1 op. 14 з нагоди свого

двадцятиріччя. Інший австрійський композитор французького походження Йоганес Рукгабер також неабияк вразив тодішніх меломанів Львова, а кожна його поява на сцені завжди супроводжувалась захоплюючими відгуками преси, яка називала піаніста «геніальним віртуозом» та «художником, з унікальними знаннями» [73, с. 162].

Свої виконавські навики, а також грунтовні знання з композиції вони невтомно передавали власним учням, що стали послідовниками їхньої творчості на галицьких землях. Доречним буде згадати багаторічну співпрацю Ф. К. Моцарта з улюбленим вчителем-контрапунктистом Й. Медерічем, котрий також свого часу обрав Львів місцем своєї мистецької діяльності, невтомно працюючи у різниих музичних сферах. Будучи послідовником відомого австрійського композитора та піаніста Г. Ф. Вагензейля, Й.Медеріч став важливою фігурою при монастирі бенедиктинок, де він не лише виконував обов'язки копіювальника нот, але й був у ролі педагога серед його вихованець, сприяючи розвитку музичної культури міста.

У подальші роки вагомий внесок в розвиток музичного середовища Львова здійснив відомий німецький піаніст та композитор Й. Кесслер, ім'я якого сьогодні відоме насамперед завдяки значному доробку в жанрі етюду. Водночас його діяльність охоплювала і педагогічну сферу: він активно залучав власних учнів до участі в концертному житті Львова, а публікації в тогочасних виданнях регулярно відзначали найяскравіші виступи, наголошуючи на їх високій мистецькій якості.

В цілому творчість західноєвропейський композиторів, котрі закладали підвалини фортепіанного мистецтва у Львові на початку XIX століття є мало дослідженою, тому комплексне вивчення їх композиторської, виконавської, педагогічної та культурно-просвітницької діяльності є необхідною для того, щоб простежити витоки становлення професійної піаністичної культури в регіоні та визначити їхній внесок у формування мистецьких традицій.

Мета дослідження – з'ясувати роль австрійських та німецьких музикантів у становленні та розвитку фортепіанного мистецтва Галичини першої половини XIX століття.

Об'єктом дослідження виступає фортепіанне мистецтво Галичини першої половини XIX століття в контексті розвитку європейської музичної культури.

Предмет дослідження – композиторська, виконавська, педагогічна та культурно-просвітницька діяльність австрійських та німецьких митців, що працювали у Львові у першій половині XIX століття та їхній вплив на розвиток фортепіанної культури Галичини.

Наукова новизна роботи відповідає специфіці матеріалу дослідження та полягає у комплексному аналізі творчої діяльності досліджуваних композиторів в контексті становлення фортепіанного мистецтва Галичини. У роботі вперше:

- здійснено комплексний розгляд культурно-мистецького життя Галичини окресленого періоду з позицій функціонування в ньому фортепіанного виконавства і творчості;
- відслідковано наявний клавішний інструментарій, який функціонував в регіоні, нотні видавництва та їх контакти з провідними європейськими осередками нотодрукування;
- простежено спадкоємність європейських традицій фортепіанного мистецтва та їх адаптацію в місцевих умовах,
- виявлено рівні узгодження фортепіанної творчості з існуючими соціокультурними запитами, рівень залучення в регіональне середовище на рівні програмності, жанрів і виразових засобів;
- простежено витоки концертної діяльності піаністів у Львові початку XIX століття та їх вплив на музичне життя регіону;
- проаналізовано внесок досліджуваних композиторів у становлення фортепіанної педагогіки в Галичині у першій половині XIX століття;

- здійснено детальний аналіз окремих фортепіанних композицій, зосереджуючи увагу на специфіці їх музичної мови;
- окреслено специфіку виконавсько-інтерпретаційних завдань, важливих для реалізації художнього задуму в процесі їх сценічного втілення.

Розділ І «Історико-культурний дискурс розвитку фортепіанного мистецтва в Галичині» присвячений комплексному висвітленню передумов становлення та розвитку фортепіанного мистецтва в регіоні, що охоплює як теоретичний, так і культурно-історичний аспекти. У *підпункті 1.1* зосереджено увагу на суспільно-історичних передумовах становлення фортепіанної культури в Галичині: розкрито політичні, освітні та культурні чинники, які зумовили інтенсивний розвиток фортепіанного мистецтва в регіоні, а також простежено європейські впливи на формування музичного середовища. *Підпункт 1.2.* висвітлює роль фортепіано у панорамі концертно-виконавських традицій у Львові досліджуваної доби: охарактеризовано найважливіші концертні осередки, зразки репертуару, участь піаністів у музичному житті міста, що дозволяє реконструювати виконавсько-художній контекст фортепіанної культури того часу. Такий підхід дає змогу не лише осмислити загальний культурно-мистецький фон, у якому розвивалося фортепіанне мистецтво Галичини, а й створює ґрунт для подальшого аналізу конкретних персоналій, творів і педагогічних шкіл.

У *Розділі 2* аналізується композиторська творчість для фортепіано в контексті поєднання загальноєвропейських і регіональних художніх процесів, акцентуючи на особливостях стилю, жанрово-образної системи та виконавсько-педагогічних векторів, характерних для галицького середовища першої половини XIX століття. *У підпункті 2.1 «Взаємозумовленість стильових тенденцій та виразових засобів у фортепіанній творчості львівських композиторів»* зосереджено увагу на аналізі домінантних стильових рис у фортепіанному письмі, а також на простеженні впливів європейських композиторських традицій (від класицизму до раннього романтизму) на локальний репертуар. *Підпункт 2.2 «Музична творчість*

блискучого стилю: жанрова система як відзеркалення соціокультурних запитів Галичини» розкриває специфіку жанрової палітри фортепіанної музики цього періоду, зокрема таких популярних форм, як фантазії, варіації, полонези, марші, рондо, у яких віддзеркалюються естетичні смаки аудиторії, тенденції салонного музикування та прагнення до віртуозної виразності, пов'язаної з блискучим стилем. *У підпункті 2.3 «Фортепіанна педагогіка регіону: європейські школи, особистості, спадкоємці»* висвітлюються питання музичної освіти, зокрема функціонування фортепіанної педагогіки у Львові, розглядаються провідні європейські школи, що впливали на формування методів навчання, а також окреслюються ключові постаті – педагоги, виконавці й учні, які забезпечили тяглість і розвиток фортепіанної традиції в регіоні. Цей розділ формує цілісне уявлення про стильові, жанрові та педагогічні закономірності фортепіанної культури Галичини в її діалозі з загальноєвропейським музичним контекстом.

Розділ 3 присвячений поглибленому аналізу фортепіанної творчості провідних композиторів, виконавців і педагогів Галичини першої половини XIX століття, який здійснюється у комплексному аналітично-виконавському вимірі. Основна увага зосереджена на вивченні індивідуального стилю кожного з авторів, теотерико-аналітичному аналізі вибраних фортепіанних творів, жанрових особливостях, а також технічних і виконавських аспектах, що мають практичне значення для сучасної інтерпретації. У *підпункті 3.1 «Класицистичні засади індивідуального стилю Йоганна Медеріча (на прикладі фортепіанної сонати)»* центральне місце відведено окресленню творчої спадщини композитора, що досі залишається малодослідженою в українському музикознавстві. Вперше докладно розглядається його внесок у фортепіанну культуру Галичини, де він прожив понад три десятиліття, посідаючи важливі позиції у музичному житті Львова. У цьому контексті аналізується одна з його сонат, крізь яку розкриваються риси класицистичного мислення, специфіка форми, гармонії, фактури та виразових засобів, розглянуті з позиції виконавської інтерпретації. *Підпункт*

3.2 «Синтез класицистичних і ранньоромантичних рис у фортепіанній творчості Франца Ксавера Моцарта» висвітлює естетичні преференції стилю композитора, простежує поєднання класичної чіткості форми з експресивністю романтичного типу, а також зазначає образно-стильові характеристики тематизму, принципи фактури та наголошує виконавські виклики у вибраних творах. *У підпункті 3.3 «Багатогранність музичної діяльності Йоганна Рукгабера та соціальна заангажованість його творчості»* здійснюється розгляд фортепіанного доробку композитора в контексті його просвітницької, виконавської та педагогічної діяльності, підкреслюється жанрове різноманіття творів, наявність програмних елементів і їхня спрямованість на широку аудиторію, а також визначаються технічні особливості композицій з позиції піаніста-виконавця. *Підпункт 3.4 «Трансформація романтичних образів у фортепіанній спадщині Йозефа Кеслера»* окреслює риси романтичного фортепіанного стилю в контексті галицької музичної культури, аналізує трактування жанрів, стилістичні впливи, природу тематизму, а також комплекс технічних задач у етюдах-рапсодіях автора. Таким чином, цей розділ поєднує історико-стильовий, структурно-аналітичний і виконавський підходи до розкриття творчих індивідуальностей митців, що формували піаністичну культуру Галичини в синтезі з європейськими тенденціями свого часу.

У **Висновках** викладено підсумки дослідження, встановлено, що фортепіанне мистецтво в Галичині першої половини XIX століття, зокрема у Львові, розвивалося в тісному зв’язку з соціокультурними трансформаціями доби та європейськими мистецькими впливами. Попри те, що друга половина XIX століття уже неодноразово ставала предметом музикознавчої уваги, саме початок століття, як виявилося, зберігає надзвичайно важливі сторінки становлення фортепіанної культури, які до цього часу залишалися менше висвітленими у наукових розвідках.

У дисертації вперше в українському музикознавстві здійснено спробу комплексного осмислення процесу виникнення і закріплення фортепіанного

мистецтва в регіоні та вказана роль у цьому процесі німецьких і австрійських музикантів, що передбачало ґрунтовне опрацювання історичних джерел, філософсько-культурних контекстів, концертно-виконавських практик, а також композиторської творчості, спрямованої на фортепіанний інструмент. Особливу увагу було приділено історичним і політичним передумовам, які створили підґрунтя для культурного розвитку Львова, зокрема – активній просвітницькій позиції австрійського уряду, що сприяв поширенню європейських художніх моделей.

Виявлено, що фортепіанна культура у Львові виникла не стихійно, а як результат послідовних культурних імпульсів, підтриманих суспільним запитом та діяльністю талановитих особистостей – композиторів, педагогів, виконавців, які заклали основи для сталого функціонування цього мистецтва. На прикладі творчості Йоганна Медеріча, Ксавера Моцарта, Франца Рукгабера та Йозефа Кесслера простежено еволюцію композиторського стилю від класицизму до раннього і зрілого романтизму, що відбувалося органічно, в річищі загальноєвропейських тенденцій.

Аналіз фортепіанних творів цих композиторів засвідчив не лише художню цінність, а й їхню практичну дидактичну вартість для навчальних цілей сучасних піаністів. Таким чином, дисертаційна праця розкриває важливий пласт музичної спадщини, що має вагоме значення для розуміння витоків і характеру фортепіанного мистецтва в Україні, та окреслює підґрунтя для подальших досліджень у цій галузі.

Ключові слова: фортепіанне мистецтво, Галичина, австрійські композитори, німецькі музиканти, концертне виконавство, піанізм, музичні товариства, музична освіта, композиторська творчість, жанр, аналіз музичних творів, інтерпретація, класицизм, романтизм, європейська музична культура, музична інтонація.

SUMMARY

Yavna Nadiia Volodymyrivna. Piano Works of Austrian and German Composers in Lviv during the First Half of the 19th Century in the Context of the Cultural Life of Galicia. - A qualification research paper submitted as a manuscript.
Dissertation submitted for the degree of Doctor of Philosophy in the field of 025 – Musical Art. Lviv Mykola Lysenko National Music Academy, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Lviv, 2025.

This dissertation explores the piano works and professional artistic activity of Johann Mederitsch Gallus, Franz Xaver Mozart, Johannes Ruckgaber, and Joseph Kessler in Lviv during the first half of the 19th century. These Western European musicians – composers and pianists, contributed significantly to the formation of musical and cultural traditions in Galicia, laying the groundwork for the development and institutionalization of piano art in the region.

The names of these artists are associated with the most prominent events in the cultural sphere of Lviv, namely the founding of such musical organizations as the Society of Saint Cecilia, established by the son of the brilliant Austrian musician W. A. Mozart – Franz Xaver Mozart; the Society of Friends of Music; and, from 1835, the Galician Music Society, whose first director was Johannes Ruckgaber, who from 1853 also held the position of director of the Conservatory – one of the oldest institutions of higher music education in Europe. However, their activities were not limited to organizing musical institutions: first and foremost, the abovementioned musicians were excellent performers, educators dirigents and composers.

Their active participation in Lviv's concert life helped disseminate and establish piano performance as a respected art form, generating strong interest among local audiences. The pianists frequently performed their own compositions as well as works by contemporaries. For instance, Franz Xaver Mozart gave his first public performance in Lviv with his Piano Concerto No. 1, Op. 14, on the occasion of his 20th birthday. Johannes Ruckgaber, an Austrian composer of French origin, also left a deep impression on Lviv audiences; his performances

were frequently met with enthusiastic reviews, earning him accolades such as “brilliant virtuoso” and “an artist of unique knowledge.”

They tirelessly passed on their performing skills as well as their thorough knowledge of composition to their students, who became followers of their work in the lands of Galicia. It is appropriate to recall the long-term collaboration between F. X. Mozart and his beloved teacher of counterpoint, J. Mederitsch, who also once chose Lviv as the place for his artistic activity, working tirelessly in various musical fields. As a follower of the renowned Austrian composer and pianist Georg Christoph Wagenseil, J. Mederitsch became an important figure at the Benedictine monastery, where he not only performed the duties of a music copyist but also acted as a teacher among its pupils, contributing to the development of the city’s musical culture.

In later years, the German pianist and composer Joseph Kessler made a substantial contribution to Lviv’s musical environment. Today, he is best known for his significant output in the etude genre. Kessler was also active in the field of music education: he regularly involved his students in concert life, with contemporary publications highlighting the artistic excellence of these performances.

Overall, the piano legacies of Western European composers who initiated the development of professional piano performance in Lviv in the early 19th century remain understudied. A comprehensive examination of their compositional, performance, pedagogical, and cultural-educational activities is essential for understanding the origins of the professional piano culture in the region and for assessing their contribution to the formation of artistic traditions.

The purpose of the study is to determine the role of Austrian and German musicians in the formation and development of piano art in Galicia in the first half of the 19th century.

The **object** of the research is the piano art of Galicia in the first half of the 19th century within the broader context of European musical culture.

The **subject** of the research is the compositional, performance, pedagogical, and cultural-educational activity of Western European musicians working in Lviv during the first half of the 19th century and their influence on the development of Galician piano culture.

The **scientific novelty** of the study aligns with the specificity of the research material and lies in the comprehensive analysis of the creative activity of the studied composers in the context of the formation of piano art in Galicia. For the first time, the following has been accomplished:

- A comprehensive overview of the cultural and artistic life of Galicia during the specified period, with a focus on the development of piano performance and creativity;
- Documentation of the types of keyboard instruments used in the region, the functioning of music publishing houses, and their relationships with leading European music printing centers;
- Tracing of the continuity of European piano traditions and their adaptation to local conditions;
- Identification of how piano compositions aligned with the sociocultural demands of the time and how they integrated into the regional context in terms of programming, genres, and expressive means;
- Analysis of the origins of public concert activity by pianists in Lviv in the early 19th century and its impact on the musical life of the region;
- Examination of the contribution of the studied composers to the development of piano pedagogy in Galicia in the first half of the 19th century;
- Detailed analysis of selected piano compositions, with attention to the specifics of their musical language;
- Definition of performance and interpretative challenges important for realizing the artistic vision in concert settings.

Section 1, "Historical and Cultural Discourse on the Development of Piano Art in Galicia", provides a comprehensive exploration of the prerequisites for the emergence and development of piano art in the region, encompassing both theoretical and historical-cultural perspectives. *Subsection 1.1* examines the socio-historical conditions that enabled the growth of piano culture in Galicia, including political, educational, and cultural factors, while also addressing European influences on the local music scene. *Subsection 1.2* highlights the role of the piano within the panorama of concert performance traditions in Lviv during the period under study: it characterizes the most important concert venues, examples of repertoire, and the participation of pianists in the city's musical life, which enables a reconstruction of the performance and artistic context of the piano culture of that time. This approach allows not only for an understanding of the general cultural and artistic background in which the piano art of Galicia developed, but also lays the groundwork for further analysis of specific figures, compositions, and pedagogical schools.

Section 2 analyzes piano composition in the context of the interplay between pan-European and regional artistic processes, with a focus on stylistic features, genre-imagery systems, and performance-pedagogical vectors characteristic of the Galician environment in the first half of the 19th century. *Subsection 2.1*, *'Foundation of the Romantic Piano Style and its Projection into the Galician School of Composition*' concentrates on analyzing dominant stylistic features in piano writing, as well as tracing the influence of European compositional traditions (from Classicism to early Romanticism) on the local repertoire. *Subsection 2.2*, *'The Brilliant Style in Piano Music: Genre System as a Reflection of the Sociocultural Demands of Galicia,'* reveals the specific features of the genre palette of piano music during this period – particularly such popular forms as fantasies, variations, polonaises, marches, and rondos – which reflect the aesthetic tastes of the audience, the trends of salon music-making, and the pursuit of virtuoso expressiveness associated with the brilliant style. *Subsection 2.3, 'Piano Pedagogy in the Region: European Schools, Personalities, and Successors,'*

addresses issues of musical education, in particular the functioning of piano pedagogy in Lviv. It examines leading European schools that influenced the formation of teaching methods, and outlines key figures – teachers, performers, and students, who ensured the continuity and development of the piano tradition in the region. This chapter provides a comprehensive understanding of the stylistic, generic, and pedagogical patterns of Galician piano culture in its dialogue with the broader European musical context.

Section 3 is devoted to a comprehensive analysis of the piano works of the leading composers, performers, and educators of Galicia in the first half of the 19th century, conducted through an integrated analytical-performance dimension. The main focus is on the study of the individual style of each author, the theoretical and analytical examination of selected piano pieces, genre characteristics, and technical and performance aspects that are of practical importance for contemporary interpretation. *Subsection 3.1, 'Classical Foundations of Johann Mederich's Individual Style (Illustrated by a Piano Sonata),*' places special emphasis on reinterpreting the figure of the composer, who remains underexplored in Ukrainian musicology. For the first time, his contribution to the piano culture of Galicia is examined in detail, where he lived for more than three decades and held significant positions in the musical life of Lviv. In this context, one of his sonatas is analyzed, through which the features of classical thinking, the specifics of form, harmony, texture, and means of expression, which are directly relevant to performers, are revealed. *Subsection 3.2, 'The Synthesis of Classical and Early Romantic Traits in the Piano Works of Xaver Mozart*,' highlights the aesthetic multilayering of the composer's style, tracing the combination of formal restraint with a new type of expressiveness, and analyzes the variation of thematic material, texture complexity, and characteristic performance challenges in selected works. In *Subsection 3.3, 'The Versatility of Johannes Rukghaber's Musical Activities and the Social Engagement of His Works,'* the composer's piano output is reviewed in the context of his enlightening, performing, and pedagogical activities, emphasizing the genre diversity of his compositions, the presence of programmatic

elements, their appeal to a broad audience, and the technical parameters of the works from the perspective of a pianist-performer. *Subsection 3.4, 'The Transformation of Romantic Images in the Piano Heritage of Joseph Kessler,'* outlines the characteristics of the Romantic piano style within the context of Galician musical culture, analyzing stylistic influences, thematic development, and the complex technical challenges in the author's etudes-rapsodies. Thus, this chapter combines historical-stylistic, structural-analytical, and performance approaches to reveal the creative personalities of artists who shaped the piano culture of Galicia, synthesizing it with European trends of their time.

In the **Conclusion**, the results of the study are presented, in which it is established that piano art in Galicia during the first half of the 19th century, particularly in Lviv, developed in close connection with the socio-cultural transformations of the era and European artistic influences. While the second half of the 19th century has repeatedly been the subject of musicological attention, the beginning of the century, as it turned out, preserves exceptionally important pages in the formation of piano culture, which had remained almost unknown until now. For the first time in Ukrainian musicology, this dissertation presents a comprehensive analysis of the process of the emergence and establishment of piano art in the region, involving thorough research of historical sources, philosophical and cultural contexts, concert-performance practices, as well as compositional works aimed at the piano. Special attention was paid to the historical and political preconditions that laid the groundwork for the cultural development of Lviv, particularly the active educational stance of the Austrian government, which facilitated the spread of European artistic models.

It was found that the piano culture in Lviv did not arise spontaneously, but as a result of continuous cultural impulses supported by public demand and the activities of talented individuals—composers, educators, performers—who laid the foundations for the sustainable functioning of this art form.

The evolution of compositional style from Classicism to early and mature Romanticism, as exemplified in the works of Johann Mederich, Xaver Mozart,

Franz Rukghaber, and Joseph Kessler, occurred organically, in line with pan-European trends.

The analysis of the piano works of these composers confirmed not only their artistic value but also their practical significance – they contain performance, pedagogical, and stylistic features relevant to both their time and contemporary understanding of the piano repertoire. Thus, the dissertation reveals an important layer of musical heritage that is significant for understanding the origins and nature of piano art in Ukraine and sets the foundation for further research in this field.

Keywords: piano art, musical culture of Galicia, Austrian composers, German musicians, concert performance, pianism, musical education, musical society, composer's work, genre, analysis of musical works, interpretation, classicism, romanticism, Europaian musical culture, musical intonation.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство»

1. Явна Н.В. Взаємовпливи провідних європейських шкіл у фортепіанній педагогіці Львова першої половини XIX століття. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник.* Одеса, 2024. Вип. 40. С. 388-402. https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-26
2. Явна Н.В. Фортепіанна спадщина Йоганнеса Рукгабера в контексті ранньоромантичного салонного стилю. *Fine Art and Culture Studies. Вісник Волинського Національного університету імені Лесі Українки.* Луцьк, 2024. Вип. 5. С. 128-135. https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-17
3. Явна Н.В. Вплив Йозефа Кесслера на формування культурно-мистецьких традицій Львова першої половини XIX століття. *Українська музика: науковий часопис.* Львів, 2024. Вип. 3-4 (50-51). С. 156-164. https://doi.org/10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-17

Публікації апробаційного характеру

1. Фортепіанна творчість Йоганнеса Рукгабера в контексті культурного життя Галичини першої половини XIX ст. *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих». Львів 1-2 березня 2022. Тези.* Львів, 2022. С. 87-89
2. Історія розвитку фортепіанного виконавства та педагогіки в контексті музичного життя Львова першої половини XIX століття. *V Всеукраїнська науково-практична конференція*

«Фортепіанне мистецтво України: історія та сучасність». Київ, 16-17 листопада 2022.

3. Фортепіанна творчість Й.Рукгабера – першого директора Музичного інституту у Львові. *І Міжнародна науково-практична конференція з питань фортепіанного мистецтва «Українська фортепіанна музика в контексті світового музичного мистецтва».* Львів, 19-20 жовтня 2023.
4. Постать Йозефа Кесслера в культурно-мистецькому просторі Львова першої половини XIX століття. *ІІ Міжнародна науково-практична конференція з питань фортепіанного мистецтва «Українська фортепіанна музика в контексті світового музичного мистецтва».* Львів, 30-31 жовтня 2024.
5. Етюди Йозефа Кесслера як приклад романтичного синтезу технічної і художньої складової. *Методичний семінар кафедри історії музики.* Львів, 14 березня 2025.
6. Етюдна спадщина Йозефа Кесслера: до проблеми стилю, функції та педагогічної рецепції. *IV Міжнародна молодіжна науково-творча конференція імені Стефанії Павлишин*. Львів, 7-9 квітня 2025.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ……..2
SUMMARY……9
ВСТУП……20
РОЗДІЛ 1. Історико-культурний дискурс розвитку фортепіанного мистецтва в Галичині……..29
1.1. Суспільно-історичні передумови становлення фортепіанного мистецтва в Галичині…….29
1.2. Фортепіано у львівській панорамі концертно-виконавських традицій епохи……..45
Висновки до першого розділу……..63
РОЗДІЛ 2. Трансформація західноєвропейської музичної інфраструктури першої половини XIX ст. у культурі галицького регіону…..……..64
2.1. Засади фортепіанного романтичного стилю та його проекція на галицьку композиторську школу…….64
2.2. Музична творчість блискучого стилю, stile brillante: жанрова система як віддзеркалення соціокультурних запитів Галичини……70
2.3. Фортепіанна педагогіка регіону: європейські школи, особистості, спадкоємці……80
Висновки до другого розділу……...100
РОЗДІЛ 3. Характеристика фортепіанної творчості провідних австрійських і німецьких музикантів Галичини вказаного періоду……101
3.1. Класицистичні засади індивідуального стилю Й. Медеріча детто Галлюса (на прикладі фортепіанної сонати для фортепіано)……101
3.2. Синтез класицистичних і ранньоромантичних рис у фортепіанній творчості Ф. К. Моцарта……127
3.3. Риси stile brillante і бідермаєру у фортепіанному доробку Й. Рукгабера…….151

3.4 Трансформація романтичних образів у фортепіанній спадщині Йозефа Кесслера. …….180
Висновки до третього розділу……..222
ВИСНОВКИ…….224
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……...231
ДОДАТКИ……260

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Будучи поліконфесійним та мультикультурним регіоном з особливою історією змін державності, Галичина сформувалась як регіон з винятково багатими музичними традиціями, зокрема й у сфері фортепіанного мистецтва. Власне це й робить її виконавські, композиторські, педагогічні традиції привабливим матеріалом для досліджень австрійських, німецьких, польських, чеських, питомо українських мистецьких явищ чи їх взаємозв'язків, географії гастрольних виступів піаністів зі світовими іменами, взаємовпливів провідних піаністичних шкіл Європи, фортепіанних осередків навчальних закладів та індивідуальних педагогічних систем, концертного та дидактичного фортепіанного репертуару, створеного митцями в Галичині чи вихідцями з цих територій.

Розквіт європейських фортепіанних шкіл припадає на другу половину XIX – початок XX століття – період сформованих концертно-виконавських традицій і осередків фахової підготовки піаністів. Натомість процеси першої половини XIX століття в дослідженнях часто трактуються доволі неоднозначно. Це й справді особливий період, який має перехідний характер щодо конструктивних змін у клавішних інструментах, і в поширенні нових видів техніки у виконавській практиці, особливостей функціонування фортепіанного мистецтва в соціумі, формуванні засад публічного концертування, у вимогах і завданнях, які ставилися до фаху музиканта (виконавця-педагога-комопозитора-концертмейстра-диригента-майстра інструментарію-менеджера концертного процесу).

Галичина як невід'ємна частина європейського культурного простору аналогічним чином формувала свої музичні традиції. Як новоприєднана провінція імперії Габсбургів, вона встановлювала активні мистецькі контакти з метрополією. Тож закономірно найбільш прикметними постатями фортепіанного мистецтва у регіоні даного періоду є музиканти австрійського

і німецького походження: Йоганн Георг Антон Медеріч-Галлюс, Франц Ксавер Вольфганг Моцарт, Йоганн (Ян Жан) Рукгабер та Йозеф Крістоф Кесслер. Всі вони сформувалися в умовах панування у європейській культурі класицизму і творили в перехідний період, де значною мірою зберігалися риси попередньої історичної епохи, поєднані з ознаками бідермаєру та раннього романтизму.

У австро-німецькому мистецтвознавстві для досліджуваного періоду поширеним є термін Vormärz (буквальний переклад з німецької – перед березнем), та його означення як своєрідного відгалуження віденського бідермаєру. Термін Vormärz відзначає час між закінченням Віденського конгресу (1815) і вибухом березневої революції в 1848 році і був однією з найпліднішних епох в історії європейської культури. Політична ситуація і реакція після поразки Наполеона стали каталізатором для реалізації мистецького потенціалу. Зокрема на авансцену у мистецтві Німеччини та Австрії XIX століття виходять поети і драматурги з вельми критичним поглядом на сучасне суспільство – Георг Бюхнер, Генріх Гейне та Людвіг Берне, містичний митець-романтик Е. Т. А. Гофман; поет з Ангальта Вільгельм Мюллер, видатний літератор Франц Грільпарцер, драматург-комедіограф Йоганн Нестрой, композитори Франц Шуберт і К. М. фон Вебер та численні інші. Один з представників цього покоління, австрійський композитор і піаніст Й. Н. Гуммель, учень В. А. Моцарта, відіграв помітну роль у львівському музичному житті як вчитель Моцарта-сина та Й. Рукгабера.

З цього огляду актуальним і важливим завданням видається визначення характеру освіти провідних творців піаністичної традиції Галичини першої половини XIX століття, їх фаховий вишкіл, спадкоємність з провідними фортепіанними школами Європи, вплив на культурне життя регіону, педагогічний досвід, композиторський доробок для фортепіано, віддзеркалення у ньому топоніміки, особистостей, етнохарактерних музичних особливостей краю.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами Дисертаційне дослідження виконане в аспірантурі Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка і відповідає темі №7 «Музична культура Галичини XIX – першої половини XX ст.» перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка на 2020 – 2025 рр. Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої Ради Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Протокол засідання № 06 від 16.12. 2021 року.

Метою даного дослідження є розкриття особливостей функціонування фортепіанного мистецтва в Галичині першої половини XIX століття за участі австрійських і німецьких музикантів.

Для її реалізації необхідно вирішити наступні ***завдання***:

- з'ясувати рівень дослідженості базових тенденцій фортепіанного мистецтва вказаного періоду в Європі та Галичині;
- дослідити суспільно-політичні передумови становлення фортепіанного мистецтва в Галичині;
- простежити еволюцію форм фортепіанного виконавства в системі концертно-виконавських традицій;
- з'ясувати типологію та конструктивні особливості фортепіанних інструментів у контексті їх застосування у виконавській практиці;
- з'ясувати роль салонного середовища в музичному житті Львова та визначити його вплив на формування та розвиток жанрів фортепіанної музики, зокрема інструментальної мініатюри;
- з'ясувати стильові та хронологічні засади формування фортепіанного мистецтва в Галичині у п.п. XIX ст. в контексті європейської романтичної традиції;
- класифікувати жанрову систему, окреслити стильові орієнтири, індивідуальні риси фортепіанної творчості на прикладі доробку провідних виконавців і педагогів Галичини;

- простежити зв’язки представників фортепіанного мистецтва Галичини досліджуваного періоду з провідними школами Європи;
- проаналізувати внесок Й.Медеріча, Ф.К.Моцарта, Й.Рукгабера та Й.Кесслера в розвиток фортепіанної педагогіки регіону, простежити шлях професійного зростання їх учнів в контексті педагогічної діяльності музикантів;
- проаналізувати обрані фортепіанні твори Й. Г. Медеріча Галлюса, Ф. К. Моцарта, Й. Рукгабера, Й. Кесслера, щоб виявити особливості їх музичної мови та простежити зв’язок жанрової форми з індивідуальними рисами композиторського письма.
- визначити коло виконавських завдань, що постають у процесі інтерпретації вибраних фортепіанних зразків з урахуванням технічних і художніх викликів.

Об’єктом дослідження виступає європейське фортепіанне мистецтво першої половини XIX століття.

Предмет дослідження: фортепіанне мистецтво Галичини та її провідних австрійських і німецьких представників даного періоду.

Матеріалом дослідження є композиторська, виконавська та педагогічна творчість Йоганна Антона Георга Медеріча Галлюса, Франца Ксавера Моцарта, Йоганнеса Рукгабера, Йозефа Крістофа Кесслера. Для розгляду обрано різножанрові приклади творчості провідних музикантів, які були практикуючими піаністами-виконавцями, педагогами фортепіано, композиторами, активними учасниками і організаторами музично-мистецького життя Галичини першої половини XIX століття.

Теоретичною базою стали:

У процесі дослідження автор залучав широкий спектр джерел, що включає в себе як праці українських так і зарубіжних музикознавців, матеріали української, польської, німецької преси. Для окреслення широкого історико-культурного контексту було залучено літературу з історії України, філософії, мистецтвознавства, а також праці, в яких описувалась діяльність

видатних діячів краю, які опосередковано впливали на розвиток музичної культури, зокрема:

- у історико-суспільних студіях Галичини, зокрема періоду належності краю до імперії Габсбургів, використано праці В. Вериги [14], Т. Гошка [18], Я. Ісаєвича [34], М. Котляр [56], М. Кріля [57], І. Крип'якевича [60], І. Монолатія [91], Ф. Брауна [146], С. Шнюра-Пепловського [225], І. Рьоскау-Ридель [239, 240], Л. Вольфа [252], М. Яременка [253], Б. Зіморовіча [257].
- у з'ясуванні загальних засад музичної інтерпретації та фортепіанної педагогіки, зокрема в українському та галицькому культурному континуумі, дисертантка спиралась на праці І. Глазунової [17], Н. Гуральник [20], Дедусенко [21], Н. Жукової [32], Л. Мазепи [71, 194, 195], Т. Мазепи [71, 80], О. Михайличенка [87], Т. Молчанової [90], О. Степанової [112], Т. Федчун [117, 118], К. Черні [151, 152], Й. Н. Гуммеля [174-176], І. Понятовської [229] та ін.
- у вивченні персоналій галицьких композиторів автор спирався на дослідження українських музикознавців: М. Воронкевич [15], Л. Кияновської [40, 43, 45, 180, 181], Д. Колбіна [49-52, 182-184], З. Лабанців-Попко [63], О. Линів [64], З. Лиська [65], Л. Мазепи [69, 70], Т. Мазепи [70, 81, 198, 199, 200], Л. Мельник [83-86], Т. Старух [110], О. Степанової [112], Н. Стець [113], М. Ткачик [114], В. Токарчука [115, 116], а також польських та німецьких вчених – Т. Айгнера [130, 131], Т. Антонічека [133, 134], Л. Блащика [142], Й. Дахса [153], Ф. Гаєвського [166], Е. Коможинського [185, 186], Д. Кюна [187], Г. Райттерера [238], Е. Міхалік [202], Е. Нідецької [213], К. Ноттельмана [215], Ю. Шлядебаха [242], М. Шлезера [244], А. Ліндена [192], Л. Ф. Піллеманна [235] та інших.

- загальні проблеми музичного життя в Галичини піднімались в працях І. Антонюк [1-3], Ю. Булки [11], Л. Кияновської [40, 43], Н. Коваль [47], Н. Косаняк [55], Л. Мазепи [72], Т. Мазепи [68, 73-79, 82, 196, 197], М. Ферендович [120], Л. Блащика [143], Й. Токажа [246], та ін.
- витоки становлення піаністичних традицій в Галичині відслідковувались завдяки працям: Г. Блажкевич [7], О. Дітчук [22, 23], М. Драгана [25], Н. Кашкадамової [36, 39], Т. Старух [7, 109, 110], Е. Пауера [221].
- дослідження еволюції клавішного інструментарію стало можливим на основі напрацювань: Н. Кашкадамової [37], М. Степаненка [105], Р. Адельсона [129], Й Гуделя [171], Д. Гакета [172], М. Летчема [188], С. Ом-Кюнле [217].
- Міжнаціональні зв’язки у царині галицького музичного мистецтва висвітлюються в працях Т. Бережної [5], Е. Бернацької-Гловалі [6], О. Грабовської [19], Л. Кияновської [42], М. Кріля [58], Т, Куржевої [61, 62], Г. Льооса [67], О. Осадци [97].
- аспекти музичного діалогу між австрійським та українським культурним середовищами розкриті в дослідженнях: Л. Кияновської [41, 44], Н. Кривець [59], М. Новакович [93-95], В. Токарчука [115, 116].
- стильові особливості музичного мистецтва XIX ст. відображені в роботах О. Величко [12], З. Жмуркевич [27-31], О. Козаренка [48], О. Лігус [66], Ю. Олейнікової [96], Т. Руденко [102], А. Смірнова [108], Т. Антонічека [132], Г. Гойслера [173], Р. Вайсенбергера [247].
- дослідження питань особливостей фортепіанних виконавських традицій доби романтизму, зокрема формуванню блискучого

стилю здійснювалось завдяки напрацюванням М. Калашник, А. Генкіна [35], Н. Кашкадамової [38], Е. Михайлової [88], О. Щербакової, Ю. Щербакова [125], А. Уолкера [248], К. Ф. Вайцмана [249].

Джерельну базу дослідження склали нотні видання фортепіанних творів композиторів Галичини першої половини XIX століття. Зокрема, було проаналізовано такі твори:

- Й. Медеріч детто Галлюс Соната для фортепіано №1 B-dur;
- Ф.К.Моцарт Концерт для фортепіано з оркестром №1 C-dur;
- Й.Рукгабер Варіації для фортепіано op.30; фортепіанний цикл «Пам'яті Мирослави»;
- Й.Кесслер Етюди-рапсодії op.51

Хронологічні межі дослідження охоплюють першу половину XIX століття.

Методологія дослідження полягає в комплексному застосуванні методів:

- історичного (у розгляді традицій і новаторства, напрацювань національних фортепіанних шкіл та особливостей індивідуальних творчих методів їх представників);
- джерелознавчого (у співставленні аргументації та висновків позицій дослідників щодо інтерпретації виконавських, стильових та виразових засобів в доробку залучених до розгляду композиторів);
- ретроспективного методу – для реконструкції рис клавірної творчості і її проекції на фортепіанну;
- компаративістського – для виявлення естетико-стильових, світоглядних, змістових, жанрових, драматургічних, текстологічних особливостей творчого процесу в доробку

композиторів та розкриття особливостей втілення різновидів жанру в умовах відмінних соціо-історичних обставин;

- спеціальних методів, розроблених в культурології: інтертекстуального, феноменологічного та герменевтичного аналізу.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в роботі вперше:

- здійснено комплексний розгляд культурно-мистецького життя Галичини окресленого періоду з позицій функціонування в ньому фортепіанного виконавства і творчості;
- відслідковано наявний клавішний інструментарій, який функціонував в регіоні, нотні видавництва та їх контакти з провідними європейськими осередками нотодрукування;
- простежено спадкоємність європейських традицій фортепіанного мистецтва та їх адаптацію в місцевих умовах,
- виявлено рівні узгодження фортепіанної творчості з існуючими соціокультурними запитами, рівень залучення в регіональне середовище на рівні програмності, жанрів і виразових засобів;
- простежено витоки концертної діяльності піаністів у Львові початку XIX століття та їх вплив на музичне життя регіону;
- проаналізовано внесок досліджуваних композиторів у становлення фортепіанної педагогіки в Галичині у першій половині XIX століття;
- здійснено детальний аналіз окремих фортепіанних композицій, зосереджуючи увагу на специфіці їх музичної мови;
- окреслено специфіку виконавсько-інтерпретаційних завдань, важливих для реалізації художнього задуму в процесі їх сценічного втілення.

Практичне значення результатів дослідження полягає у можливості використання його матеріалів у лекціях з фаху для студентів фортепіанних

факультетів профільних навчальних закладів; у лекційних курсах з теорії та історії фортепіанного мистецтва, методики викладання фортепіано, виконавської інтерпретації, відповідних розділів до історії фортепіанного виконавства в Україні, а також у процесі підготовки програм з творів вказаної доби при підготовці до концертів з метою дотримання стильової відповідності і вибору відповідної інтерпретаційної версії.

Апробація результатів дослідження: Робота обговорювалася на засіданнях кафедри теорії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Її основні положення було оприлюднено у доповідях на 4 міжнародних наукових та науково-практичних конференціях, серед яких: *V Всеукраїнська науково-практична конференція «Фортепіанне мистецтво України: історія та сучасність»*. (Київ, 16-17 листопада 2022); *І Міжнародна науково-практична конференція з питань фортепіанного мистецтва «Українська фортепіанна музика в контексті світового музичного мистецтва».* (Львів, 19-20 жовтня 2023); *ІІ Міжнародна науково-практична конференція з питань фортепіанного мистецтва «Українська фортепіанна музика в контексті світового музичного мистецтва».* (Львів, 30-31 жовтня 2024); *IV Міжнародна молодіжна науково-творча конференція імені Стефанії Павлишин.* (Львів, 7-9 квітня 2025)

Публікації

Основні положення та висновки дисертації викладено у трьох наукових публікаціях у наукових виданнях (категорія Б), затверджених МОН України як фахові з галузі мистецтвознавства.

Структура дисертації. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, переліку використаних джерел та додатку. Загальний обсяг дисертації складає 260 сторінок, кількість сторінок основного тексту – 230, список використаних джерел – 257 позицій.

РОЗДІЛ 1
ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС РОЗВИТКУ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА В ГАЛИЧИНІ

1.1. Суспільно-історичні передумови становлення фортепіанного мистецтва в Галичині

Формування цілісної картини культурного життя суспільства Галичини, першої половини XIX століття і визначення місця в ньому фортепіанного мистецтва вимагає конкретизації історичних та суспільно-політичних обставин, національної і конфесійної структури суспільства, державної політики у культурній сфері. Тому варто розглянути не лише стисло досліджуваний період, а й повернутись до тих попередніх історичних витоків, коли вперше відслідковуємо появу різних мистецьких форм життя в Галичині. Усвідомлення усіх історичних етапів, на яких відбувалось зародження та розвиток музичного мистецтва дозволить сформувати чітке уявлення про те, яким чином у східних частинах тогочасної Австрійської імперії проростають паростки музичної культури, що породжують подальший активний розвиток фортепіанного мистецтва у ній, та сприяють зацікавленості і поширенню нового інструменту з боку представників різних національних шкіл.

Так як в дослідженні до уваги взято місто Львів, варто зосередити увагу на найважливіших етапах його розвитку, і за допомогою сукупності фактів визначити роль музичного мистецтва в житті суспільства, а найголовніше – прослідкувати зародження тут інструментальної музики, зокрема клавірної. Важливо розуміти, в яких умовах вона виникає та яке середовище стає сприятливим для її формування; що спричинило потребу у виконанні клавірних творів, та з’ясувати, на яких інструментах вони вперше звучали.

Всі ці факти стануть підґрунтям для детального опису культурного життя Галичини вже у XIX столітті, і становитимуть важливу ланку для формування цілісного уявлення про поетапне становлення та розвиток тут фортепіанного мистецтва.

Гортаючи сторінки історії назад, для того аби встановити витоки музичної культури на галицьких землях, варто зазначити, що розвиток музичного мистецтва тут був неоднорідним. Відповідно до певних політичних обставин існували як періоди піднесення у цій сфері, так і її повний занепад. Проте все ж можемо сміливо констатувати, що з початком свого існування, в період розквіту Галицько-Волинської держави, тут був закладений фундамент для подальшого розвитку культури в цілому. В першу чергу це пов’язано з фактом перенесення центру політичного і культурного життя з Києва, що постраждав від навали монголо-татар, до Галицько-Волинського князівства, верхівка якого успадкувала титул Великих князів київських [54, с. 47].

Окрім того, що місто відігравало важливу роль в системі оборони цілого краю, виконуючи функцію «фортеці» – Львів швидко став центром міжнародних економічних зв’язків. Будучи частиною могутньої на той час імперії, що мала великий авторитет серед інших країн та активно підтримувала з ними контакти, тут стають відчутними впливи різних національних меншин на всі сфери життя суспільства, зокрема й в мистецькому просторі. Проте важливо підкреслити взаємність цього процесу між культурами різних народів, адже це цілком закономірний та природній факт. Цінною пам’яткою, що фіксує розвиток музичного мистецтва краю є Галицько-Волинський літопис, в якому згадується про «славетного співака Митуса, який перебував у перемишльського єпископа і з гордості не хотів служити князю Данилу» [54, с. 47].

Як зазначають дослідники історії Львова, фактично одразу з початком свого існування тут оселилось чимало представників інших національностей, у пошуках сприятливих умов існування. Найперші з них були вірмени, про

що свідчить напис на могильному камені із зазначенням дати – 1277 р. [34, с. 23]. У XIV ст. Львів поряд з Венецією і Амстердамом став одним з трьох головних вірменських поселень у містах Європи, тому його внесок у подальший розвиток вірменського письменства, мистецтва та науки є доволі очевидним [56, с. 28]. В Східній Європі львівська громада («колонія») вірмен виявилася найбільшою, і тому саме 1364 р. Львів став центром вірмено-григоріанського єпископства. Окрім вірменів тут мешкали євреї, угорці, чехи, поляки, німці, італійці, тому варто зауважити, що саме багатонаціональність населення Львова сприяла взаємному збагаченню культур [35, с.23].

Зокрема у львівських міських книгах згадки про єврейську громаду датуються XIV століттям. В той час, коли в інших містах Галичини існувало по одному єврейському осередкові, у Львові їх було два. Вони створили тут синагогу, звідки звучав єврейський літургійний спів, а «стіни були прикрашені розписами музичних інструментів, що свідчить про використання інструментального музичного супроводу під час богослужінь». [193, с. 24].

Міську атмосферу середньовічного Львова можна яскраво відчути з опису, поданого Мареком Дижевським: «Повсякденне життя тут було наповнене музикою з такою інтенсивністю, яка не була відома іншим епохам. Спів і гра на інструментах лунали в церквах, каплицях, ратушах, цехових будинках і корчмах, а передовсім – просто неба: на базарі, ринку, навколо міських воріт, де можна зустріти мандрівних жонглерів, міністерів; найпишніший оркестр ми почуємо у парафіяльному костелі чи соборі, а найкрасивіших інструменталістів – у замку чи ратуші» [193, с. 25]. І хоча в даному описі присутній дещо абстрактний характер, – він є цілком доречний, та доповнює наші уявлення про тогочасну атмосферу міста.

Із заходу почали приїжджати німці, переважно купці, створюючи тут власні поселення, а паралельно з ними – поляки, згадки про яких у джерелах

з’являються в XIV ст.. і з часом стають щораз численнішими. Такий безпосередній контакт посприяв так званому «культурному обміну», під час якого чимало вихідців з території сучасної України заявляють про себе далеко за її межами, і навпаки. Це було зумовлено політичними діалогами між тогочасною Україною та Польщею, які мали як позитивні наслідки, так і негативні. І хоча з одного боку суспільство Галичини перебувало у складних та суперечливих соціально-політичних умовах, з іншої сторони у цих умовах відбулось зближення та взаємозбагачення двох різних культур, що сприяло зародженню доволі широких зв’язків з мистецьким середовищем інших європейських держав.

Така тенденція активного функціонування мистецтва поза розгортанням політико-суспільних подій можна було спостерігати протягом наступних століть, адже музика, починаючи від епохи Середньовіччя, виконувала одну з важливих функцій, а саме – ужиткову, і часто відігравала роль музичного супроводу вельможних осіб під час їхнього прибуття до міста. За даними Л. Мазепи, протягом 1340-1704 років Львів мав нагоду близько 90 разів приймати польських князів, королів та королев, німецького імператора та короля Швеції, а музика відігравала надважливу роль під час їнього перебування – сольна й ансамблева, вокальна та інструментальна: «Під час триденного перебування короля у Львові музика лунала тричі на день, сповіщаючи велику радість. Відомий музикант Криштоф Гайда стукаючи у величезний барабан диригував оркестром, що вшановував процесію гучними фанфарами на трубах та литаврах, і зробив момент вітання радісним та галасливим» [193, с. 26].

Очевидно, на той час було би ще трохи зарано стверджувати, що за різних оказій відбувалось виконання музики саме на клавішних інструментах, хоча перша згадка про появу інструменту з родини клавішно-струнних зафіксована ще у XIII столітті. Дещо пізніше вони з’являться в музичному побуті Галичини, і виконуватимуть важливу функцію, про роль якої буде вказана трохи згодом.

Натомість маємо інформацію про приїзд українських музикантів-інструменталістів до Польщі та Німеччини, що грали на волинці та інших інструментах: «одного з таких музикантів з волинкою в руках, лютнею та арфою, що лежить біля його ніг зображено на німецькому малюнку кінця XV століття. [105, с.12]. Тому вважаю за доречне згадати імена тих музикантів, які були вихідці з питомо українських земель, задля підкреслення їхнього значення не лише до історії культури Львова, але й для західноєвропейського простору вцілілому. Зокрема цікавою є діяльність Себастьяна з Фельштина, що походив із Західної України, та був відомий під іменем Roxolanus z Felsztyna (українець з Фельштина; roxolanus з латинської – русин, тобто українець) [54, с.62]. Він став професором Краківського університету, в якого навчалось чимало польських композиторів. Серед них - Мартин Леополіта, котрих переїхав до Львова і працював в жанрі церковної музики. Серед його збережених творів – католицькі меси та п'ятиголосні мотети в органному викладі. В цілому, за матеріалами львівських архівів, подано імена сімнадцяти органістів, що працювали у Львові у XVI-п.п.XVII століття.

Як підкреслює авторка численних праць з розвитку клавірної музики в Україні, Н. Кашкадамова, органісти уміли грати на усіх клавішних інструментах. «Вони мали ґрунтовнішу, ніж інші інструменталісти музичну освіту, і в поєднанні з їхнім віртуозним мистецтвом це викликало велику повагу в музичному світі». [38,с. 67]. Тому варто окремо розглянути роль органу в музичному побуті населення Галичини, адже це перший інструмент, з якого розпочинається еволюція клавірного мистецтва.

Відомо, що струни мають набагато давнішу історію, ніж клавіші, виникнення яких пов'язано саме з органом. Тому частіше, при спробах відшукати інформацію про те, які інструменти використовувались в Галичині, натрапляємо на інформацію про гру саме на струнно-щипкових інструментах. Поширення інструментів цієї групи в краї видається абсолютно закономірним. Адже загалом це одні з найстаріших інструментів

світу, притаманні різним культурам, до того ж зручніші і легші в опануванні мистецтва гри на них.

Тому, повертаючись до вищезгаданого періоду в історії розвитку музичного мистецтва Галичини, маємо згадки про гру на лютні та кобзі музиканта Шумського зі Львова [54, с. 65], а також інших інструменталістів з королівських та магнатських капел: «бандурист Тарашко, лютнярі Андрійко, Стечко, Подолян, Лук'ян, бандурист Чурило (XVI століття), а також музикант Боярський, що грав на лютні та регалі – переносному органі. Окрім цього кожен музикант даної доби повинен був володіти мистецтвом імпровізації, адже ще довгий період музичні твори не фіксувалися в нотному письмі. В сучасному світі їх би називали «мультиінструменталістами», а в той час грати на різних інструментах мав кожен, хто називав себе музикантом.

Тому цілком зрозумілими стають описи виконавців, що одночасно грали на струнно-щипкових та клавішно-струнних інструментах. І навіть після появи табулятур твори для різних інструментів могли легко мігрувати з одного репертуару в інший. Це доводить М. Степаненко, демонструючи нотний текст для для струнно-щипкового інструменту, який візуально одразу дає зрозуміти можливість його практичного втілення на клавішних: «Незважаючи на те, що твори, вміщені до табулятури призначалися для лютні, практика їх використання в клавірному музикуванні не викликає сумніву» [105, с.15].

В цьому описі мова йде про конкретний твір – Гайдуцький танець, що власне є питомо українським жанром інструментальної музики 16 століття. Таку саму назву твору зустрічаємо і в органній табулятурі вже іншого автора – Яна з Любліна, що вкотре доводить факти: володіння різними інструментами дає змогу втілювати на них один і той самий музичний матеріал, таким чином відбувається їхня спорідненість. Це підтверджує Н.Кашкадамова, зазначаючи, що музика для струнних інструментів описуваної доби виконує роль бази клавірної музики в Україні [38, с. 66].

Таким чином можна зробити висновки про зміну статусу митця-музиканта, який, окрім володінням імпровізаційного мистецтва, що було типовим в описуваний період та в більшій мірі було реалізоване на потреби суспільства тогочасної Галичини, починає оволодівати новим напрямком у виконавстві, таким чином змінюючи власний статус. Його навики стають більш професійними, а також змінюється його соціальний статус: музикант стає світською особою, «вільнонайманим церковним співаком, регентом, вчителем музики» [127, с.35]. І якщо найдавніша клавірно-органна табулятура фіксується у середині 14 століття в Англії, то цікавим є факт появи нотного матеріалу для цих інструментів на території України, що датується 1680-им роком. Це рукописний нотний збірник для виконання на клавішних інструментах, що містить більше ніж 200 творів різних жанрів, серед яких – обробки українських пісень та танців. [54, с. 31].

Як зазначалось раніше, орган у музичному житті Галичини був невід'ємною частиною, і це ще яскравіше можемо спостерігати з приходом нової ренесансної доби. Якщо раніше, основним супроводжуючим елементом богослужінь у храмах Львова був хоровий спів, то вже на початку XV століття маємо перші згадки про органістів, які датуються 1405 і 1407 роком спочатку без імен музикантів, а згодом – у 1408 і 1411 році «Петро Органіст». Цікаво описує появу перших органістів у Львові Л.Мазепа, вказуючи, що «міські касові книги містили постійні записи витрат на: священників, учителів, канторів, а також на органістів, що беруть участь в богослужіннях» [193, с. 20]. У XV столітті була заснована школа органістів у м. Белзі біля Львова, звідки походили органісти львівських костелів початку XVI століття.

В цілому, саме початок XVI століття знаменується пожвавленням освітнього процесу по всій території тогочасної України, а найпотужнішим культурним центром стає Львів, який виразно представляє тенденції ренесансного мистецтва. Найяскравіше воно було втілене в архітектурі, завдяки впливу італійських майстрів і ремісників, представники цієї національної громади теж оселялись в центрі Галичини у Львові. У стилі

італійського ренесансу тут була споруджена Успенська церква, каплиця трьох святителів, вежа Корнякта – відомого грецького купця, що був активним діячем Львівського братства.

Власне завдяки діяльності братств та музичних цехів, мистецтво даної епохи починає втілюватись в музиці, адже вцілому воно не є характерне усім галузям мистецтва. «Нові форми та жанри виникають у сфері інструментальної музики, розширюється інструментарій, зростає професійний рівень музикантів-виконавців» [105, с.16]. Старшинами музичних цехів часто були органісти, які, як було згадано вище, за «за прийнятим звичаєм грали на усіх клавішних інструментах» [54.с.67]. Перш за все це пов'язано зі зростанням вимог до виконавців, адже як зазначає Степаненко, в тогочасних умовах «життєвою необхідністю для професійного музиканта – регента, композитора, керівника інструментальної капели стає оволодіння мистецтвом гри на багатоголосному клавішному інструменті» [105, с. 17].

Зацікавленість музикою та навчанням саме на клавішних інструментах у Львові вперше бачимо саме в цей період. Можна припустити, що перші інструменти з цієї родини, а саме клавікорд, був привезений в Галичину з Європи для навчання та музикування у домівках заможних міщан, зокрема жінок, про що говорять згадки в документах: «як доказ гарної освіти жінок, у патриціанських інвентаризаціях дуже часто згадуються лютні, позитиви та клавікорди» [127, с. 29].

Факти про наявність клавішних інструментів бачимо серед інвентарних списків наступних представників заможних польських родин у Львові, зокрема: «у поміщицькому маєтку Валеріана Алембека була лютня та клавікорд.»; у палатах львівської міщанки Агнешки Сечковської на початку XVII століття було два клавікорди та один чотириголосий позитив, у власності Розалії Грожвейрувни зафіксований малий клавікорд з кількома голосами, а її чоловік Зіморович згодом купив для неї ще один новий

музичний інструмент. «В багатих домах львівських міщан ніколи не бракувало клавікордів». [127, с. 29].

Таким чином можемо стверджувати, що на початку XVII століття завдяки міцним європейським контактам, у побуті тогочасного суспільства Галичини з'являються перші клавішно-струнні інструменти, що швидко набувають популярності у багатих львівських сім'ях і стають невід'ємною частиною домашньої музичної освіти, яка протягом двох наступних століть виконувала домінантну функцію в побуті заможних людей.

Музична освіта XVII-XVIII століття в Галичині розвивалась передусім завдяки діяльності Ставропігійського братства та музичних бурс [54, с. 23], які були засновані зусиллями єзуїтського ордену. Їхнє основне завдання полягало у розвитку освітньо-виховної діяльності в середовищі молоді. Роман Пельчар пише, що «поява бурс музикантів пов'язана з музичними тенденціями бароко. В цю епоху на високий щабель піднесено в церковній літургії вокальний та інструментальний акомпанемент, тому з'явилась потреба утримувати ґрунтовно освічених музикантів, щоб в подальшому використати їх знання і навички у власних костелах і монастирях» [224, с. 114].

Ці школи були створені отцями-єзуїтами на зразок консерваторій XVII – XVIII століття, що діяли в Італії і були призначені для бідної міської молоді, яка таким чином отримувала фах. Перша бурса була заснована при ярославській колегії, та була призначена для малозабезпечених учнів. Проте через рік, до її розбудови долучилась Анна Острозька, яка розширила територію, суттєво змінивши зовнішній вигляд: «На першому поверсі знаходився великий зал зі столами та лавами, а на стінах висіли образи святих, на другому поверсі, куди вели дерев'яні сходи – житлові приміщення; було відремонтовано дах будівлі» Таким чином, в наступних роках бурса почала виконувати функцію музичної школи, яка концентрувала виключно вчителів та учнів [99, с. 45].

В 1615 році було відкрито бурсу для вбогих учнів у Львові, а близько 1620 року вона була перероблена на бурсу музик. Викладачі музики, які називались «сеньйорами», у своїх записах, що збереглись до сьогодні, залишили інформацію про те, якими інструментами вони володіли і відповідно могли навчати своїх вихованців: «Він (сенйор) умів співати та грати на органі, гобої, валторні, скрипці, віолі да гамба». А з книг, які вели сенйори дізнаємось про інструменти, які були в бурсах: «скрипки, труби, валторни, туби, гобой, корнет і віола да гамбо» [99, с. 47].

Як бачимо, серед переліченого списку наведено різні струнні та духові інструменти, натомість немає жодної згадки про тогочасні клавішно-струнні інструменти, і це наводить на думку, що вони все ж були більше притаманні саме домашньому музикування – мабуть, через високу вартість. Тому навчатись на цих інструментах могли лише багаті міщани. Це підтверджують знову ж таки інвентарні списки, що збереглись у Львівських архівах, серед яких бачимо: «у переліку майна судді С. Йозефовича 1667 року вписано клавіцимбали – тобто клавесин, на 50 злотих і клавікорд за 16 злотих, а володіння львівської міщанки Сечковської вміщують клавікорд за 15 злотих, та позитив за 300.

Так як основним завданням музикантів і учнів музичних бурс було навчання співу, що в майбутньому мало прикладне призначення: участь у церковних хорах під час різноманітних релігійних свят, у міських чи державних урочистостях, то грі на інструментах загалом приділяли набагато менше уваги. Та й для публічних виступів здебільшого вибирали костели, тому що вихованці найчастіше концертували саме після богослужінь, І все ж початкові навички гри на клавішних інструментах вихованці таких шкіл все ж отримували, найімовірніше, це був регал – невеликий переносний орган, адже відомо, що католицька служба не могла відбуватись без гри на органі: «Головною перевагою католицької музики були її поліфонія, правильна гармонія, краса органного звучання, наявність літератури високої якості та її мистецьке виконання» [105, с.21].

Львівські бурси проіснували до 1773 року. Припинення їхньої діяльності було спричиненим зміною влади та передачі галицьких земель з-під влади Польщі до Австрійської імперії. Цей новий історичний етап для розвитку мистецького життя краю трактується дослідниками двозначно. Окремі з них стверджують, що це період глибокої кризи для корінного українського (русинського) населення Галичини: «Останні роки XVIII і перші XIX століття – безпросвітна, чорна доба в історії українців Галичини… його єдина «інтелігентна» верства — священство була поголовно зденаціоналізоване… одиниці мали деяке, дуже неясне почуття національної свідомості» [14, с. 448]. Ці слова підтверджує також музикознавець та композитор З. Лисько, стверджуючи, що «мистецька музика в Галичині стояла дуже низько, можна сказати, її майже не було…Загально відчувалася потреба музичної реформи, але зробити що-небудь у цьому напрямку було не легко. Своїх людей з музичною освітою не було цілком», ключовим є продовження його фрази – «єдиний вихід – запрошувати чужинців». [65, с. 27]. Також автор дуже категорично і гостро висловлюється про досягнення тогочасної європейської культури, зазначаючи, що музика її була «штучна та незрозуміла для українців».

Проте не варто сприймати цей історичний етап виключно крізь призму загальнонаціональної катастрофи чи безпросвітного занепаду, оскільки така оцінка може зумовлюватися недостатнім врахуванням ширшого історичного контексту. Зокрема, більшість кризових явищ, які позначилися на становищі українського населення Галичини наприкінці XVIII століття, були наслідком тривалого польського панування, що супроводжувалося політикою системної денаціоналізації, культурної асиміляції та конфесійного тиску. Саме тоді українська аристократія втратила власну ідентичність, інтегрувавшись у польське культурне середовище та перейшовши до римо-католицького обряду. Цей період дійсно був болісним для української спільноти, яка існувала в статусі маргіналізованої етнографічної групи без чітких національних орієнтирів. Так, у спогадах «З життя нашого духовенства в

першій половині XIX століття» О. Барвінського зазначається: «Становище українського народу в Галичині до злуки її з Габсбургською монархією було вельми сумне. Груба темрява і безпросвітність налягли на наш край. Колишні руські вельможі і шляхта переходили на латинський обряд, спольщилися і відчужилися українського народу та скріпили не тільки матеріально, але і інтелектуально освічену верству польську. Не було потрібної освіти, а духовенство змужичіло» [4, с. 1].

Водночас варто наголосити, що ситуація почала поступово змінюватися після входження краю до складу Габсбурзької монархії. Австрійська влада, попри імперську модель управління, виявляла більшу релігійну та культурну толерантність, що сприяло модернізації соціальних інститутів, розвитку освіти, підтримці греко-католицької церкви та формуванню перших осередків української інтелігенції. Саме в умовах австрійського адміністративного простору українці вперше отримали можливість для культурного відродження, а не лише виживання: «коли Галичина стала новоприєднаною провінцією Австрійської імперії, а Львів – столицею «королівства Галіції і Лодомерії» доволі багато що змінилося для суспільної позиції українського населення і для можливостей її національного розвитку. Спочатку імператриця Марія Терезія, а потім її син Йозеф II підтримали духовно-освітній рух українців-галичан. Було здійснено низку заходів, які мали своїм наслідком суттєве зростання як культурно-освітнього рівня українського духовенства краю, так і усвідомлення своєї місії серед вірян» [104, с.43].

Саме тому варто змінити підхід до осмислення загальної мистецької картини, і виокремити ті факти, які навпаки дозволяють говорити про якісні зміни на користь суспільства Галичини, яке завдяки здобуткам кращих представників європейського музичного мистецтва увібрало в історію свого краю нові, панівні тенденції музичного мистецтва, що на той час вже квітло в Європі. Це дало змогу «йти в ногу з часом», піднести загальний рівень культури на вищу позицію та прикрасити свою музичну спадщину зразками

творів, які були створені внаслідок сильної взаємодії різних культур. Саме в цей період в Галичині вперше звучатиме фортепіанна музика, написана під впливом провідних європейських традицій представниками інших національних шкіл, тому вивчення їхньої творчості дасть ширше розуміння цілісної картини культурного життя Галичини, та розвитку тут саме фортепіанного мистецтва.

Безперервна тяглість фортепіанної традиції, яка продовжувалась та набувала нових форм впродовж століття – до 1939 року, брутально перервалась радянською окупацією. Впродовж наступного півстоліття про питомі музичні здобутки галицького регіону, пов'язані з діяльністю австрійських, польських, чеських, єврейських митців, що творили його багатокультурну спадщину, заборонялось згадувати, а тим більше – популяризувати їх творчість.

І лише із завоюванням Незалежності України культурна спадщина західних земель держави повертається у активний повноцінний обіг духовного життя, стає об'єктом наукових досліджень і знаходить своїх гідних інтерпретаторів – піаністів, співаків, камералістів. Яскравим прикладом відновлення історично-музичної пам'яті може служити впровадження у концертні програми та інші мистецькі акції творчості Ф. К. Моцарта, що впродовж останніх десятиліть сприймається як одна з музичних візитівок Львова. Зокрема і його фортепіанні опуси нерідко звучать зі сцен міста.

Одним із найбільш послідовних сучасних популяризаторів фортепіанної спадщини Ф. К. Моцарта є швейцарсько-український піаніст Андрій Драган, який поєднує глибоке стилістичне розуміння епохи з високим рівнем виконавської майстерності. Піаніст проживає у Базелі та регулярно концертує на сценах Швейцарії та Європи, отримуючи схвальні відгуки світової критики, яка відзначає його виняткову музикальність, технічно бездоганну майстерність, тонке відчуття стилю різних епох. У своїх програмах він послідовно пропагує фортепіанний доробок Франца Ксавера

Моцарта, притому Андрій Драган зумів вловити особливий лірико-сповідальний тон його індивідуального стилю, який приховано за яскравим блиском stile brillante. Яскравим прикладом цього є два альбоми, присвячені Францу Ксаверу Моцарту, видані швейцарським лейблом Claves: Варіації (2021) та Фортепіанні Концерти у супроводі найстаршого оркестру Швейцарії Musikkollegium Winterthur [24].

Цікавим є той факт, що постать Моцарта-сина супроводжувала піаніста ще з початку його професійного становлення, адже як згадує сам виконавець «з юних років моя професійна діяльність була пов'язана з творчістю Франца Ксавера Моцарта. Під час свого першого концертного закордонного туру Швейцарією у віці 13 років я виконував його 1-й фортепіанний концерт у супроводі симфонічного оркестру INSO Львів» [24]. Символічним є те, що кар'єра Андрія Драгана як виконавця фортепіанної музики Ксавера Моцарта відлунює етапи життя самого композитора. Як Моцарт, приїхавши до Львова, він вперше виконав свій фортепіанний концерт, так і Драган, у своєму першому закордонному турі, представив творчість Моцарта на міжнародних сценах.

Ця паралель підкреслює не лише безперервність музичних традицій, але й відображає значущість цих виступів як знакових моментів у кар'єрі обох музикантів, що сприяють подальшому розвитку їхнього творчого шляху. «Його музика стала мені рідною та продовжує мене надихати. Впродовж багатьох років я глибоко вивчав феномен Франца Ксавера Моцарта, щоразу відкриваючи нові грані його творчості. Його внесок у мистецьку спадщину Галичини зробив неабиякий вплив на багатокультурне життя регіону. Даний проєкт має на меті підкреслити самобутність Франца Ксавера Моцарта, надати можливість вийти з тіні його знаменитого батька, Вольфганга Амадея Моцарта, та здобути заслужене визнання. Я переконаний, що його спадщина ще недостатньо опрацьована, і це мотивує мене до подальших досліджень» [24].

10 травня 2024 року разом з Musikkollegium Winterthur А. Драган здійснив запис двох фортепіанних концертів Ф. К. Моцарта: № 1 ор. 14 та №2 ор. 25, а диск був номінований на Міжнародну премію класичної музики (ICMA) 2025 у категорії «Концерт».За кілька років до цього, в червні 2021 року у видавництві Claves Verlag вийшов запис варіацій для фортепіано, що був виданий в рамках вшанування 230-річчя від дня народження Ф. К. Моцарта.

Цікаво, що в основу декількох з них покладено українські та польські пісенні мотиви. Прикладом цього є варіації, написані на тему української народної пісні «У сусіда хата біла» d-moll op. 18. Як зазначає музикознавець та дослідниця творчості Ксавера Моцарта Л. Кияновська “цю пісню Ф.К. Моцарт міг знати з музичного побуту Галичини: в 1833 році Вацлав Залеський включив її у свою відому збірку «Польські і руські пісні галицького люду”. Серед інших опусів, написаних на народні теми є Варіації на тему української народної пісні “Котилися вози з гори” op. 6, написані у 1806 році. Також піаністом-віртуозом представлені Варіації на тему менуету з першого фіналу опери В.А. Моцарта “Дон Жуан” op. 2; Варіації для двох і трьох рук на тему романсу “Я так тебе люблю” відомого французького співака і композитора Жана-П’єра Гара; Варіації на невідому тему op. 13 (опираючись на дослідження Карстена Ноттельмена – автора двотомної монографії про Моцарта-сина можна стверджувати, що Франц Ксавер позначив їх як “Варіації на улюблену тему”, яку вже використовував раніше у своєму першому квартеті; Варіації на тему маршу з опери “Аліна, королева Голконди” французького композитора Анрі Монтана Бертона; і Варіації на тему вальсу Антона Діабеллі, видані в 1824 році.

Такий ґрунтовний музичний проект Андрій Драган здійснив перш за все для того, щоби познайомити слухача з по-справжньому цінною фортепіанною спадщиною композитора, котра вирізняється оригінальністю музичної мови та неповторною стилістичною виразністю. Таким чином А.Драган не лише репрезентує творчість композитора на провідних

європейських сценах, але й формує нові інтерпретаційні підходи, що сприяють глибшому осмисленню художньої цінності цієї музики у ширшому історико-культурному контексті.

Сучасна львівська публіка мала змогу насолодитись звучанням фортепіанного концерту №1 ор. 14 у виконанні А. Драгана в рамках фестивалю «Львів Моцарт» (LvivMozArt) у серпні 2017 року. Цей виступ став важливою подією в актуалізації творчої спадщини композитора, відкривши нові можливості для її сучасного осмислення. Репрезентація даного твору в концертному просторі Львова не лише увиразнює історичну тяглість музичних традицій, але й формує підґрунтя для подальших музикознавчих розвідок. У зв'язку з цим, виникає потреба в докладнішому аналізі композиції, її структури, стилістичних особливостей та виокремленні виконавських завдань.

Підсумовуючи вищесказане варто виділити наступні ключові моменти: музична культури Галичини, від початку свого існування і до першої половини XIX століття розвивалась цілком закономірно до тенденцій своєї епохи, враховуючи всі соціоісторичні обставини. Львів, будучи центром міжнародних економічних та культурних зв'язків завжди зберігав за собою статус «найпотужнішого мистецького центру», де впродовж століть перманентно існував інтерес до музики, та різних форм музикування, починаючи від виконання творів імпровізаційного характеру під час місцевих урочистостей на барабанах та трубах, завершуючи домашнім музикуванням на дорогих та водночас малодоступних інструментах, таких як клавікорд чи клавесин.

Спостерігаємо зародження освітнього процесу, який надзвичайно сприяє зростанню музичного мистецтва та стає підґрунтям розвитку професійної музичної освіти. І хоча фортепіано з'являється в побуті Галичини лише на початку нової романтичної доби, протягом минулих століть бачимо інтерес до його попередників, зокрема – органу, що виконував незмінну функцію музичного супроводу під час літургійних

богослужінь. Тому проаналізовані в даному розділі історичні факти з життя культурного осередку Галичини – Львова, дозволяють сформувати уявлення про його музичну сферу у попередніх епохах, для розуміння виникнення тут нових мистецьких традицій, зокрема фортепіанних, що будуть продиктовані тенденціями прийдешньої романтичної доби.

1.2. Фортепіано в панорамі концертно-виконавських традицій епохи і його поширення в Галичині

З початком романтичної епохи приходить цілковито новий період в історії розвитку фортепіанного мистецтва Галичини. Адже, як відомо, доба XIXстоліття – це час найвищого розквіту фортепіанної культури в цілому, тому перші паростки професійного фортепіанного мистецтва з'являються також і у Львові, та пов'язані з іменами Ф. К. Моцарта, Й. Медеріча, Й. Рукгабера та Й. Кесслера.

Як відомо, ще в минулому столітті в Галичині вже звучала музика для клавішних інструментів, а процесу навчання відводилась особлива роль, адже володіння навиками гри на клавесині чи клавікорді було необхідним для повноцінної домашньої музичної освіти представників тогочасної аристократії. Так як роль центру нотовидавничої діяльності на початку XIX століття відіграє Львів, широку діяльність тут розгортають саме польські видавці: родини Піллерів, Ян Міліковський, Йозеф Шнайдер, М. Яблонський та багато інших. Виданий ними нотний репертуар охоплює твори відомих на той час західноєвропейських композиторів, а також музично-педагогічний репертуар. Цікавим є факт, що у 1798 році у Львові було видано «першу на цих землях школу гри на фортепіано під назвою «Zasady i prawi dla praktycznej musyki na klawikordzie» [97, с.218].

У зв'язку з тим, що тогочасне суспільство Галичини знаходилось під владою Австрійської монархії, варто враховувати, яким чином формувались культурні взаємини між правлячою верхівкою та Львовом – столицею Галіції

та Лодомерії, що протягом 150-ти років знаходився під владою імперії Габсбургів – адже в цих «нових умовах» вперше виникає професійне фортепіанне мистецтво, музикування та педагогіка, налагоджується концертна діяльність. Очевидно, що процесу «германізації» було не уникнути: німецька мова стала панівною у всіх сферах – від офіційних документів державного значення і до використання її на сцені новоствореного міського театру, для того, щоб задовільнити потреби німецькомовної частини населення.

Проте важливим є наступний момент: для розвитку культури тогочасна влада не ставила жодних перепон, а навпаки – всіляко підтримувала її. Це дуже добре відобразилось на процесі становлення фортепіанного мистецтва саме в Галичині, яке почало функціонувати завдяки традиціям світського музикування, новоствореним культурним організаціям, таким як Товариство св. Цецилії, Товариство Друзів Музики, а також завдяки запрошенням австрійських, польських, чеських музикантів, які в результаті почали формувати тут нову європейську культуру.

Слід також розуміти, що відбувалось у музичному середовищі корінних українців, адже бачимо, що на початку століття серед них ще не було представників, які здатні би були формувати фортепіанну освіту. Тому майбутня дотичність іноземних музикантів до розвитку піаністичного мистецтва у Львові видається дуже доречною, адже їхня діяльність доповнила загальний еволюційний процес становлення на цих землях фортепіанної культури. Зокрема, завдяки педагогічній діяльності були закладені міцні підвалини для навчання майбутніх піаністів, зорієнтованого на європейський зразок, адже будучи представниками певних національних шкіл та здобувши професійні музичні навики, вони втілювали власні здобутки в сферу навчання гри на фортепіано, що є дуже цінним фактом для музичної освіти Галичини в цілому.

В свою чергу питомо українська (русинська) культура з приходом нової династії знаходилась в кризовому становищі, адже мистецької музики

фактично не було. Це було зумовлено нестачею освіченої верстви і професіоналів-музикантів серед тогочасного українського населення Галичини. У Львові головним музичним вогнищем була духовна семінарія, в якій, на жаль, спів семінаристів стояв на дуже низькому рівні. Проте, завдяки прямому впливу тогочасної «перемиської школи», яка була першою важливою мистецькою ініціативою, та діяльності її представників, котрі з часом почали переїжджати з хору під керівництвом Нанке до духовної семінарії у Львові, тут вдалось започаткувати розвиток професійного хорового співу.

Початкова мета школи була доволі скромною і полягала у фаховій підготовці нових кадрів для розвитку музичної культури краю, і ця ідея успішно реалізовувалась, адже попит на навчання був надзвичайно високий. В результаті, спостерігаємо яскраві наслідки цієї діяльності, до якої були залучені чимало талановитих музикантів, серед яких і М. Вербицький: «мистецький спів – у цей час нечувана новина – притягає до Катедрального собору вірних усіх класів і навіть польські пани і уся перемиська аристократія почала ходити до церкви на українські богослужби. Особливо архієрейська служба божа, зі співаками під орудою Нанке, на німців вона робила величезне враження, просто захоплювала так, що високі урядовці, професори і військові численно вписувались до співочої школи і брали участь в хорі». [65, с.37].

Цей факт ще раз доводить, що розвиток української музичної культури, зокрема в сфері хорового мистецтва, розвивався без будь-яких перепон, та викликав чималий інтерес з боку представників інших національностей. Таке зацікавлення є цілком природнім та логічним, адже воно спричинене тими соціоісторичними обставинами, в яких знаходились різні народи. Тому очевидним фактом стане взаємопроникнення різних культур та використання найяскравіших елементів національної музичної мови різних етнічних традицій, що згодом зможемо спостерігати у фортепіанних зразках досліджуваних композиторів.

І хоча окремі історики й культурологи вважають, що іноземні впливи, які культивували західну музику в Галичині не пристосовували її до потреб українського населення, за допомогою ряду фактів таке твердження можна піддати сумніву. Тут доречним буде пояснення Л. Кияновської, яка розвіює міф про антагонізм зокрема польської та української громади в Галичині, що втілений в культурі: «якщо він міг ясніше виявлятись у політичному житті, у відстоюванні власних позицій, у суспільних починаннях, то власне культура, а передусім музичне життя краю репрезентує дуже цікаву і плідну для обох сторін співпрацю, більше того, можемо стверджувати певні паралельні процеси у стильових пошуках і експериментах, у організації і виборі форм функціонування концертного життя, освіти, домашнього музикування…» [42.с.62].

Повертаючись до питання формування фортепіанного мистецтва першої половини XIX століття у Львові, зі встановлених попередньо фактів констатуємо, що розгортання питомо української культури було зосереджено в церковних колах, і вся увага була зосереджена на шліфуванні хорової майстерності. І хоча маємо згадки про навчання гри на інструментах – серед них не було жодного клавішного, адже тенденція використання цього інструменту виключно у домашньому музикуванні аристократії збереглась і в новій епосі. Цікавим видається спогади про навчання гри на гітарі М. Вербицького, який оволодівши майстерністю гри на цьому інструменту, сам скомпонував цілу низку солоспівів, спеціально із супроводом гітари. Композитор адаптував супровід своїх сольних і ансамблевих вокальних творів до єдиного доступного йому інструменту гітари, в той час як його західноєвропейські сучасники – Ф. Шуберт, Р. Шуман та інші – писали солоспіви в супроводі фортепіано. Тому пояснення щодо вибору інструменту знову ж таки продиктоване обставинами, в яких навчався і творив автор: «не маючи під рукою іншого інструменту, навіть при компонуванні більших творів, він допомагав собі гітарою» [65, с. 45].

З цього можна зробити висновок, що новий інструмент – фортепіано, який на початку XIX століття з'являється в музичному побуті Галичини був надто дороговартісним, і відтак доступним виключно для багатих аристократичних сімей: ««в побут заможних верств населення поступово входить фортепіано, витискаючи клавесин, клавікорд, орган. Періодична преса свідчить про початок його розповсюдження в домашньому музикуванні..» [105, с. 84].

Враховуючи надто стрімкий розвиток фортепіанних жанрів, зокрема і в творчості віденських класиків, у європейському просторі швидко поширюється інструментальне виробництво, щоб задовільнити масовий суспільний попит на його використання. Фортепіанні фабрики з'являються також і на території України, зокрема в Києві, Харкові, Одесі, Львові, де вони доволі успішно продають свою продукцію: «На початку XIX століття фортепіанні майстри працювали у Лемберзі. Доктор філософії харківського університету Густав Гес де Кальве (1784-1838) наводить відомості про кращих фортепіанних майстрів Європи, серед яких також згадується і львівський майстер Шуллер: «відрізняються також і віденські фортепіанні майстри – Штейн, Шонц, Вальтер, Гофман, Колбе в Празі, Шуллер в Лемберзі, Клементі в Лондоні». [105, с. 125].

М. Степаненко вказує на важливий документ , називаючи його «цінним для історії українського фортепіанного мистецтва – це листування, в якому пояснюється перевага використання саме фортепіано над клавікордом» [103, с. 85]. І хоча таке документальне підтвердження зафіксоване не в Галичині, а в центральній Україні, все ж можемо провести логічні паралелі і пояснити, чому тогочасна галицька інтелігенція обирала для власного навчання та музикування саме фортепіано: «В листі до чернігівського судді Я. Сулими власниця пансіону в Глухові інформує про процес навчання його дочок гри на клавесині, і радить придбати саме фортепіано, як інструмент, що

«підбадьорює дитину, сприяє змаганню між дітьми і є більш приємним для тих, хто слухає їх гру» [105, с.85].

Спостерігаючи залежність видів фортепіанної техніки виконавства від конструктивних видозмін клавішного інструментарію, зазначимо, що на зламі XVIII-XIX – першій половині XIX століття провідними майстрами, які здійснили ґрунтовний внесок у вдосконалення клавішного механізму були Й.А.Штайн – вищезгаданий німецький майстер, що створював такі інструменти як орган, клавесин, клавікорд, а також фортепіано; серед інших майстрів – К. Шретер, Й. Штрайхер І. К. Цумпе, родина Бродвуд, А Беккерс, С. Ерар, Ю. Блютнер, Дж. Брінсмід [229, с. 63].

У цей період існували три найпоширеніші типи механіки клавішних інструментів: віденська, англійська та французька. Найбільш запотребуваними і популярними в Галичині були інструменти віденської механіки. Вони відрізнялися неглибокою клавіатурою, легкою в натисканні і кантиленним звуком. Інструменти з англійською механікою мали масивніший звук, але значно глибшу клавіатуру і вимагали більшої сили і часу для звукоутворення.

Зокрема представник спілки «Frère et Soeur Stein» Йоганн Андреас Штайн (1728—1792) став винахідником особливого «механізму Штайна» (Prellzungenmechanik, в перекладі з німецької – відскакуючий язичок), який і ліг в основу конструкції «віденського» або «німецького» різновиду фортепіано і використовувався аж до другої чверті XIX ст. Однак, його проблемною стороною була слабка репетиція. Й. А. Штайн, імовірно, також був першим, хто створив колінну демпферну педаль (колінний важіль), попередника ніжної педалі, за допомогою якої виконавець може від’єднати всі демпфери від струн [188, с. 114].

Лондонський майстер Йоганн Крістоф Цумпе (1735—1800) є автором дуже популярних в салонах та практиці міського музикування квадратних або столоподібних фортепіано, базованих на видозміненому механізмі винахідника фортепіано італійця Бартоломео Крістофорі. Ця ідея набула

потужного розвитку в інструментах шотландців Джона Бродвуда і його синів Джеймса і Томаса – засновників однієї з найстаріших британських фірм клавішних інструментів «John Broadwood and Sons», в такому вигляді діяла від 1808) [172, с.1].

Ельзасець Себастьєн Ерар (ім'я при хрещенні – Себастьян Ерхардт) був провідним інструментобудівником у Франції. Заснована ним у Парижі і керована його племінником П'єром Ераром з моменту його смерті протягом кількох десятиліть у середині XIX століття, компанія стала провідним у світі виробником фортепіано. С. Ерар винайшов механіку «подвійної репетиції», що дозволяла видобувати звук при швидкому повторному натисканні з напівходу клавіші. Для порівняння – механіка англійської системи уможливлювала таке повторення лише при повному піднятті клавіші, відтак демпфер встигав заглушити струну [129, с. 21].

Відмінності тембральності та засад звукоутворення на інструментах основних типів механіки докладно описує Йоганнес Гуммель в своїй методичній праці «Повний теоретичний і практичний курс навчання мистецтву гри на фортепіано» (1828), дещо розлегліший огляд його характеристик інструментів варто навести повністю: «Неможливо заперечувати, що кожна з цих механік має свої переваги. На віденській можуть грати дуже ніжні руки. Вона дає змогу виконавцю відтворювати різнінюанси, звучить ясно і без затримок, має округлий флейтоподібний звук, який добре виділяється на тлі акомпанементу оркестру, особливо у великих приміщеннях. Вона не потребує дуже сильного напруження при виконанні у швидкому темпі. Ці інструменти також міцні і коштують чи не вдвічі дешевше англійських. Але їх потрібно використовувати відповідно до їх властивостей. Вони не дають можливості ані різких ударів і стуку по клавішах всією вагою руки, ані повільного туше. Сила звуку має виявлятись тільки завдяки пружності пальців. Наприклад, повні акорди в більшості випадків швидко розкладаються і створюють ефект значно сильніший, ніж коли звуки брались одночасно та ще й із силою» [174, с. 343].

У поданій характеристиці привертає увагу притаманна Й. Н. Гуммелю стисло прагматична оцінка всіх *pro e contra* найближчої йому за навчанням віденської механіки. Він враховує все: рівень фізичної сили, яку необхідно прикласти до належного виконання, розвиненість пальцевої техніки, потрібної для отримання ефекту на цьому інструменті, та навіть матеріальні затрати. Натомість для англійської механіки знаменитий піаніст і педагог знаходить інші визначення: «англійській механіці теж треба віддати належне за її міцність і повноту звука. Однак на цих інструментах не можна відтворити тієї техніки, як на віденських, тому що їх клавіші значно важчі на дотик і опускаються набагато глибше, і тому молоточки при репетиції не можуть так швидко функціонувати. Хто не звик до таких інструментів, того нехай не шокує глибина клавіш і важке туше; лише б не прискорити темп і зіграти всі швидкі фрагменти і пасажі зі звичною легкістю. Навіть потужні і швидкі місця треба грати, як на німецьких інструментах, за допомогою сили пальців, а не ваги руки. Тому що сильним ударом не досягнеш більш міцного звуку, який можна отримати природною пружністю пальців, тому що ця механіка не дуже підходить для такої різноманітності звукових градацій, як наша. Щоправда, на перший погляд, відчуваєш себе дещо незручно, оскільки ми, особливо в пасажах forte, натискаємо клавіші до самого дна, що тут треба робити більш поверхово, тому що в іншому випадку граєш з великими зусиллями і вдвічі ускладнюєш техніку. Навпаки, наспівна музика набуває на цих інструментах, завдяки повноті звуку, своєрідної краси і гармонічної милозвучності» [175, с. 110]

З цього огляду видалося необхідним встановити, якими інструментами користувалися обрані для дослідження галицькі композитори та які були поширені у названий період у приватному вжитку заможних аристократичних родин – адже слава віддаленого закутка австрійської імперії мала б продемонструвати певні тенденції вибору. З цією метою проаналізовано клавішні інструменти першої половини XIX століття з фондів музейних та бібліотечних установ Львова, куди вони увійшли виключно з

приватних колекцій та колишніх родинних палаців і маєтків, розташованих на суміжних територіях.

Так, у відділі музичних інструментів з фондів Музею етнографії та художнього промислу у Львові поряд з дорожнім спінетом, валковими органами і кабінетним вертикальним фортепіано кінця XIX століття можемо бачити делікатне за розмірами і товщиною корпусу квадратне фортепіано (Squarepiano) ерарівської механіки (Франція, Париж, 1791) з п'ятиоктавною клавіатурою та масивне «квадратне фортепіано» (squarepiano: довжина: 70 см.; ширина: 174 см.; висота: 87 см.) створене фірмою «John Broadwood and Sons», орієнтовно у 1815 р.з імпонуючим діапазоном у п'ять з половиною октав.

Окрасою колекції Королівських залів Львівського історичного музею є коштовно оздоблену молоточкове фортепіано віденського майстра Антона Вальтера (Hammerflügel der Anton Walter&Sohn inWien, 1810 рік, горіх, бронза, чорне дерево, слонова кістка). Ця модель, разом з інструментами Йоганна Андреаса Штайна і Штрайхерів, домінувала на ринку фортепіано віденського типу наприкінці XVIII століття (В. А. Моцарт також обрав собі інструмент цього майстра).

Винятково популярними у буржуазних бідермаєрівських салонах Північної Німеччини були ліропіано. Такий інструмент берлінської фірми Й. К. Шляйпа з колінною педаллю (1825 р. виготовлення, Piano De J. C. Schleip, Berlin De 1825 Empire) знаходиться в читальній залі Інституту дослідження мистецтвознавчих ресурсів бібліотеки АН України ім. В. Стефаника, розташованому в палаці Баворовських, інструмент перейшов до фондів з їх приватної власності.

Виготовлення фортепіано з корпусом у формі ліри було спеціалізацією Й. К. Шляйпа. Цей тип інструменту виготовлявся майже виключно в Берліні у період між 1820 і 1850 роками. Його діапазон сягає шести октав (F_1-f^4), вертикальний англійський механізм, три колшінні педалі: Una Corda, фагот (F_1-f^1) і підйом демпфера. Корпус цього інструменту зроблений з

палісандрового шпону з інтарсією, перфорована верхня дека, обтягнута шовковою тканиною, корпус у формі стилізованої ліри, клавіатура: слонова кістка та чорне дерево. Струни парні, латунні та сталеві. Розміри:загальна висота 207 см.; ширина 112 см.; глибина: 59 см. (аналогічний інструмент міститься в Британському музеї)

Львівська картинна галерея (палац Потоцьких) зберігає у своїй експозиції рідкісний інструмент англійської механіки еуфонікон (Euphonicon), в якому поєднуються принципи будови клавішної жирафи і англійського фортепіано. Цей оригінальний варіант фортепіано - еуфонікон був винайдений Джоном Стюардом Вулвергемптоном у 1841 році (патент № 9023, виданий у 1841 році, J. Steward's Royal Patent / London) і виготовлений компанією «Frederick Bealeand Company». Здійснені вручну розписи та позолочені кронштейни пом'якшують конструктивні функції базової арфоподібної залізної рами. Діапазон – сім октав, 82 клавіші з подвійними струнами видобувають звук молоточками, обшитими м'якою повстю; 23 верхні ноти не мають демпферів (аналогічний інструмент є в Метрополітен-музеї в Нью Йорку.

Зі свідчень нащадків відомо, що Йоганн Рукгабер володів інструментом Крістофа Ґотліба Шретера (1699-1782), німецького композитора і органіста, а також майстра клавішних інструментів. Його винаходом, датованим в 1717 роком, був тангентний механізм, де звук утворювався ударом молоточків по струні. На жаль, не відомо якими інструментами музикант користувався у львівський період.

Ф. К. Моцарт навчався у Андреаса Штрайхера і виховувався в тісній тісному контакті з його родиною. Штрайхер, ще до того як одружитись на дочці відомого майстра Й. А. Штайна – Наннеті, був видатним піаністом, про що свідчила тогочасна преса: «Mannheimer Zeitung» повідомляє про його концерт у Гейдельберзі 4 грудня 1785 року, де музикант виконував фортепіанний концерт Й. Гайдна та сонату М. Клементі» [210, с. 84]. Їхній син, ровесник і друг дитинства Ф. К. Моцарта – Йоганн Баптіст Штрайхер

успадкував і розвинув батькову фірму, запатентував конструкцію молоточкового фортепіано на 5,5 октав (Streicher Patent-Mechanik). З переписки Моцарта-молодшого з вчителем та його сином відомо, що музикант беззаперечно надавав перевагу інструментам цієї фірми і замовив у сина в 1827 році патентований штрайхерівський інструмент, відпродавши піанофорте іншого славетного віденського майстра Конрада Графа. Відомо, що інструменти Й. Б. Штрайхера мали і любили Клара Шуман (в дитинстві грала на інструменті Штайна), Й. Брамс, Ф. Мендельсон, Ф. Ліст, Г. Малер.

Як можемо переконатися, у власності піаністів-професіоналів та освічених аматорів Галичини були інструменти усіх трьох провідних типів конструкцій, до того ж провідних майстрів та фірм Європи. А це свідчить і про високі вимоги власників, і про спроможність постачальників задовольнити ці запити через наявну торгову мережу.

Конструктивні відмінності інструментів принципово впливали на специфіку технічно-виразових засобів, зумовлюючи виконавські принципи відповідних шкіл на різних етапах їх функціонування. Найінтенсивніше вираженими були еволюційні зміни фортепіанного виконавства, тісно пов’язані з утвердженням цього інструменту в концертній практиці XIX століття, як провідного серед клавішної групи, а також конкуренцією фортепіано англійської, віденської, а з кінця XVIII століття – французької механіки.

Так, наприклад, виконання glissando паралельних злігованих октав у коді Prestissimo Сонати C- dur op. 53 К. Черні, наведеного у другому розділі його трактату «Мистецтво виконання» “Die Kunst des Vortags” (1842), можливе на сучасних йому моделях фортепіано віденської механіки з неглибокою та легкою клавіатурою, натомість – виключене на інструментах гамбурзької механіки чи сучасних різновидах фортепіано (їх виконання допустиме лише legato двома руками)» [151, с. 64].

Отже, дослідивши інструменти, фірми яких користувались популярністю в тогочасній столиці Галичини і Лодомерії – Львові, варто

зрозуміти, де в той період можна було почути його звучання та насолодитись виконанням майстрів різного ґатунку. Як зазначає Н. Кашкадамова, фортепіано перш за все знайшло своє місце у салонах, які були важливими осередками культивування мистецтва на початку XIX століття: «Для світських зборів нашої столиці (Львова) з'явилась нова точка об'єднання з бароном Гамерштайном, який відкрив у своєму домі салон. Все дворянство, духовенство та високопосадовці збираються туди на чудові вечори…»[168, с.253] . Ноти для салонного та родинного музикування замовлялися приватно у провідних європейських видавництвах через місцеві книгарні чи самими власниками книгарень за попередньою підпискою – для цього видавалися каталоги наявних екземплярів, там же нерідко продавалися квитки.

У першій половині XIX століття салон в основному був володінням аристократії, на відміну від другої половини століття – коли був сформований новий прошарок – буржуазія, завдяки яким почали з'являтись досить великі концертні зали в палацах промислових магнатів. «В кожному міщанському домі був рояль чи піаніно», наголошує Стефан Кеневич [228, с.43]. Салонна музика не завжди вимагала творів великих масштабів, адже вона призначалась для виконання не на великих сценах, а до прикладу, у вітальній кімнаті, тому часто вона носила більш інтимний характер.

Саме ці умови стали підґрунтям для формування та розвитку жанру інструментальної мініатюри. Проте, паралельно існували також твори зовсім іншого характеру, більш масштабні та віртуозні, котрі були зразками нового на той час блискучого стилю. Це явище цілком логічне, адже фортепіанна музика XIX століття дивує своєю різноманітністю образних сфер, контрастів, та використанням різних піаністичних технік.

Насправді роль салонного музикування не варто недооцінювати. Адже не всі піаністи, навіть ті, котрі отримали ґрунтовну музичну освіту, та створювали славетні опуси фортепіанних творів в результаті проявляли себе на великій сцені. Тут завжди потрібно враховувати особливості психіки музиканта, і яскравим прикладом буде постать Ф. Шопена, котрий писав: «Я

не годжуся для публічних виступів, зал лякає мене, я задихаюсь від подиху натовпу, зацікавлені очі паралізують мене та змушують мовчати» [163]. Жорж Санд наводить його власні слова, що підтверджують ставлення геніального польського музиканта до публічних виступів: «Я не хочу афіш, не хочу програм і більшої аудиторії; його так багато чого лякає…» [135].

З 1820-х років у різних містах Європи виходять збірки творів, назви яких вказують на їхню приналежність до напряму салонного музикування. (прикметні вже самі назви творів: Impromtu de salon, Salonfantasie, Polka, Valse de salon.) Цікавим є поділ композицій цього напряму на дві категорії, які здійснювали тогочасні фахівці: вищу, тобто таку, що не позбавлена художньої цінності, та нижчу, яка характеризується перебільшеною віртуозністю. Видатний німецький педагог-піаніст Фрідріх Вік – батько Клари Вік, до першої категорії творів салонного типу відносить композиції Шопена, Геллера, Шульгофа і Меєра, протиставляючи їх творам Тальберга. Таким чином, така «неоднорідність творчості» призвела до того, що термін «салонна музика» трактується двояко, викликає суперечності, і багато хто з дослідників критикує її, звинувачуючи у поверхневій віртуозності та емоційній невиразності.

В подальшому, серед запропонованих зразків фортепіанної музики досліджуваних композиторів Галичини будуть продемонстровані різні категорії таких творів, задля того, щоб читач зміг усвідомити їх місце у європейському музичному просторі та відповідність до провідних естетико-стильових тенденцій епохи.

Серед фортепіанного репертуару салонів дійсно переважали твори музикантів-аматорів, які перш за все були зосереджені на тому, щоб вразити слухачів та задовільнити потреби тогочасної публіки – тут варто усвідомити, чому так відбувається. Аматор (від лат. Amo – полюбляю, уподобаю, маю нахил) – це любитель, який займається певним видом діяльності без достатньої професійної підготовки. Виникнення аматорського мистецтва описуваного періоду зумовлене внутрішніми потребами та інтересами

суспільства, та як влучно зазначає З. Жмуркевич – воно функціонує як засіб самовираження, самореалізації та спілкування, належить до сфери дозвілля, під час якого людина здійснює задоволення духовних (культурних) потреб виявляє себе як особистість [28, с. 34]. Тому необхідність функціонування аматорського мистецтва викликане потребами часу та запитами тогочасної публіки, не лише чудова можливість розширити власні мистецькі смаки та вподобання, але й стати частиною виконавського процесу, адже навчання на фортепіано з початком нової епохи ставало все більш доступним та звичним явищем у колі тогочасної інтелігенції.

Так як салонна музика, як і салонне виконавство на той час були явищами цілковито новими, не видається дивним той факт, що слухачі могли сміятись, розмовляти та курити під час виступів, а також заходити та виходити, не дочекавшись закінчення твору. З огляду на це, виконавці започаткували свою культуру гри, з якої постав новий виконавський стиль «Stile brillante», для якого перш за все характерною була ефектна манера виконання задля привернення уваги публіки настільки, щоби вона була готова до сприйняття «однорідної програми». Популярністю користувались твори, в яких за допомогою ефектних прийомів та великої сили звучання можна було вразити слухача, таким чином привернувши його увагу. Спілкування в салоні вважалось чи не найбільш привабливою формою проведення дозвілля, яка не потребувала зусиль, не вимагала ані певних знань зі сфери музичного мистецтва чи літератури, а навіть жорстких норм поведінки.

Слухачі ще не трактували його як «форми концерту», а культура прослуховування та відвідин заходів такого роду встановлювалась ще протягом певного часу. Це саме стосується і творів, написаних для такого формату відвідин. У більшості випадків, вони були створені непрофесійними музикантами – аматорами, часто без фахової підготовки та елементарних знань зі сфери композиційного мистецтва. Проте, існували також інші групи осіб, що творили музику більш професійного рівня. Адже між творами

аматорів та найяскравішими зразками ранньоромантичної фортепіанної музики В. Позняк виділяє ще одну групу творів, автори яких хоч і не були геніями та новаторами, проте дуже добре володіли композиційною технікою. Таким чином польський музикознавець розділяє салонний фортепіанний репертуар на три групи:

- Невеликі композиції, написані аматорами, які навіть не мали підготовки щодо гри на фортепіано;
- «Твори більш-менш видатних віртуозів, які, хоч і не мали особливого композиторського таланту, проте завдяки чудовому володінню інструментальною технікою, змогли написати вражаючі твори»
- Твори більш талановитих композиторів, що характеризуються художньою та технічною цінністю [232, с. 511].

Для початку варто детальніше зупинитись на першій групі, що найінтенсивніше формує салонний фортепіанний репертуар, – на творчості аматорів, адже їхня кількість на той час переважала. Відомо, що фортепіано на початку XIX століття у музичному побуті Галичини – обов'язковий для навчання та виховання аристократичної молоді інструмент, без якого освіта була неповноцінною. Багаті сім'ї запрошують викладачів фортепіано, а окремі вихованці, досягаючи високого рівня майстерності, покидають коло «аматорів», продовжуючи не лише професійну виконавську, але й композиторську діяльність.

Серед них вирізняється учениця Ф.К.Моцарта – Юлія Бароні фон Кавалькабо (в заміжжі Юлія фон Вебенау), яка належить до перших австрійських жінок-композиторок, що залишила після себе чималу фортепіанну спадщину, в якій вирізняються: Соната Es-dur op. 3, Варіації op. 1, Каприз op.2, Фантазії c-moll op.4 та e-moll op.19, Allegro di Bravura op. 8 e-moll. Її талант відзначив Р. Шуман, присвятивши свою Гумореску op.20. Через рік, на знак вдячності та прихильності, композиторка віддячила йому

присвятою власного твору, що має назву «Morceaux de Fantaisie por Pianoforte op. 25».

Такі яскраві випадки, коли аматорське музикування у доробку окремої особи набуває професійних рис та отримує своє продовження на великих концертних сценах є скоріш поодиноким явищем, ніж звичним. У більшій мірі воно обмежувалось виконанням нескладних п'єс, що призначались для задоволення потреб невибагливих слухачів, які довгий період ще не мали усталених норм поведінки, не те, що чітких уявлень про професійну виконавську майстерність. Так як любителів салонного музикування було чимало, кожному, хто в тій чи іншій степені володів цим інструментом не становило великих зусиль виконати нескладну інструментальну п'єсу переважно танцювального характеру – вальс, мазурку, польку, лендлер, менует та інші.

Вибір саме таких інструментальних жанрів зумовлювався ще й тим, що на цьому етапі культурного життя популярними в місті були проведення балів та маскарадів, що об'єднували людей різного соціального рангу, і були чи не найулюбленішим способом проведення дозвілля: «31 червня був організований бал-маскарад для бідних. Елегантно, зі смаком була прикрашена редутові зала, що була рясно освітлена і 1300 людей веселилися серед метушливого натовпу. Почались танці під музику капельмейстера п. Башни, і молодь танцювала навіть французький кадриль, якого не було раніше» [169, с.84].

Тому першими аматорськими інструментальними творами були п'єси танцювального характеру, адже саме вони в повній мірі відображають зміст культурного життя того періоду. Нескладні танцювальні мелодії, легкі і приємні у сприйнятті, становили основу репертуару у салонах і часто виконувались як у вузьких колах слухачів, так згодом вийшли і на широку сцену, і пройшовши ряд видозмін, втілились у творчості видатних західноєвропейських композиторів: «Танцювальна музика була тонкою межею між забавою і лірикою, інтимною сценкою і стихійно-масовим

дійством, святковим настроєм і прозаїчно-побутовим висловом.» [28, с.36]. Окрім звичних слухачеві вальсів та мазурок, звучали також ноктюрни, баркароли, фантазії на оперні теми, транскрипції, а також і українські танці, зокрема коломийка.

Це твердження цілком відповідає дійсності, і як приклад, доречним буде згадати творчість польського композитора-аматора Алоїза Ліпінського, котрий писав салонну музику для фортепіано, з елементами українського народного мелосу. В інструментальному циклі «Пісні люду руського» різнохарактерні п'єси написані від легких обробок народних пісень до віртуозних п'єс концертного характеру: «Мініатюри зручні для виконання, хоч перед піаністом постають різноспрямовані технічні завдання, цикл приваблює багатством звукових фарб та безсумнівною стилістичною витонченістю» [6, с. 49].

Твори А. Ліпінського цікаві своїми присвятами, що відкривають цікаві сторінки з історії Львові початку XIX століття. «У бібліотеці Стефаника зберігається цикл танців, кожен з яких присвячений відомим особам: Станіславу Монюшку (польський композитор, диригент, музикознавець), Болеславу Августіновичу (директор львівського театру), Оттонові Ванісеку (львівський капельмейстер), Антоніуму Розенкранцу (капельмейстер міського театру), та багатьом іншим. О. Грабовська зауважує, що цікавим матеріалом для виконавців стане «Марш з пісень руських», епіграфом до якого є українське народне прислів'я – «Говори до гори, а гора горою». До альбому входять 6 п'єс, серед яких полонез «Привітання», мазурка «Не трубуйтесь», коломийка «Най буде як бувало», вальс «Мрії на балу», кадриль «Бліде світло» [19, с. 171].

Проте не лише аматори, але й визначні на той час митці у своїх творах звертались до інтонаційної сфери української музики, застосовуючи популярні фольклорні елементи у власних творах. Серед таких композиторів варто виділити К. Ліпінського – скрипаля, диригента, композитора та педагога, на становлення якого великий вплив мала не лише рідна польська

культура, але й значною мірою українська. Він походив з околиць Любліна, де на той час проходила межа між польськими на українськими етнічними територіями. Фактично всю свою молодість він провів на Львівщині, у селі Пеняки, куди переїхала його родина невдовзі після народження сина. Тому його значення для розвитку Галицької музичної культури того періоду дуже значиме, адже він перший з композиторів того часу звернувся до української народної пісні і використав її у чисельних власних композиціях, зокрема у збірці для голосу і фортепіано «Пісні польські та руські люду галицького». Окрім цього, він написав ряд творів для фортепіано, зокрема Полонези A-dur, B-dur, E-dur, Патетичний полонез, а також Мазурку (тональність), яка була видана у Львові.

Отож ми плавно переходимо від освіченого аматорського музикування до професійного фортепіанного виконавства, а також педагогіки, які стають можливими завдяки діяльності видатних на той час музикантів, котрих активно почали запрошувати заможні аристократичні родини для навчання власних дітей. Серед них можемо виділити графа Бароні, родини Шимановичів, Цибульських та інших. На організованих у їхніх домівках концертах, в полі зору слухача з'являються цілковито нові постаті, які сприяють поступенному приходу професійної музичної освіти, запровадження ґрунтовної системи викладання на фортепіано та формування нової культурної традиції.

«Ще в 1810 році кілька любителів музики об'єднались для спільних музичних виступів. Деякі з них відбувались публічно в кімнатах колишнього єзуїтського саду, а деякі в численних приватних колах. Досконале виконання навіть найскладніших музичних творів, пробуджувало серед слухачів любов до музики, а також викликало бажання, щоб усталене товариство не зазнало невдач у своїй приємно-цікавій та корисній професії» [167, с. 1]. В продовженні цієї статті мова йтиме вже про діяльність Музичного товариства на чолі з Директором Рукгабером, яке «буде проводити музичні заняття приватно і раз на місяць публічно. Наприкінці статуту додається, що з часом,

якщо товариство дозволить, будуть призначені вчителі музики, які будуть давати безкоштовні заняття гри на інструменті, спів та гармонію». [167, с.2]

Висновки до першого розділу:

У першому розділі значну увагу приділено вивченню суспільно-історичних передумов становлення фортепіанного мистецтва в Галичині першої половини XIX століття. Доведено, що активна політика Австрійської імперії у сфері культури, розбудова освітньої інфраструктури, а також залучення європейських митців і педагогів створили сприятливі умови для формування і розвитку фортепіанної школи в регіоні. Соціокультурне середовище того часу сприяло поширенню нових музичних практик та інструментальних форм, зокрема фортепіано, яке поступово набуло популярності серед різних верств населення.

Окремий акцент зроблено на аналізі процесів появи фортепіано у приватному та публічному музичному житті Львова. Встановлено, що першими осередками поширення інструмента стали аристократичні родини, для яких володіння фортепіано входило до стандарту музичної освіти та загального культурного виховання. Завдяки цьому інструмент не лише увійшов у побут галицької інтелігенції, а й став невід'ємною складовою музичного простору міста.

Таким чином, комплексне дослідження джерел, історичного тла та соціокультурних чинників дозволило виявити закономірності формування фортепіанного мистецтва в Галичині та окреслити ключові етапи його інституційного і побутового розвитку. Зібраний і систематизований матеріал створює концептуальну основу для подальшого аналізу творчої діяльності окремих виконавців і педагогів, а також для вивчення специфіки концертного життя регіону в контексті загальноєвропейських тенденцій.

РОЗДІЛ 2
ТРАНСФОРМАЦІЯ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ІНФРАСТРУКТУРИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТ. У КУЛЬТУРІ ГАЛИЦЬКОГО РЕГІОНУ

2.1. Засади фортепіанного романтичного стилю та його проекція на галицьку композиторську школу

Перш ніж розглянути фортепіанну творчість досліджуваних митців, варто звернутись до засад їхнього художнього світогляду та історико-естетичного контексту їх діяльності, що розпочав своє формуванняв епоху романтизму і визначав основні тенденції музичного розвитку того часу. Тому варто коротко оглянути принципи провідного стилю XIX ст. та деяких супутніх стильових тенденцій з їх проекцією на творчу спадщину вибраних композиторів.

Теоретичних та естетичних дефініцій романтизму існує дуже багато, в нашому дослідженні наведемо визначення цієї особливої епохи за «Українською літературною енциклопедією»:«Один із провідних напрямів у літературі, науці й мистецтві, що виник наприкінці XVIII ст. у Німеччині та існував у літературі Європи й Америки в першій половині XIX ст...»

Як новий тип свідомості й ідеології, що охопив різні напрями людської діяльності (історію, філософію, право, політичну економію, психологію, мистецтво), романтизм був пов’язаний із докорінною зміною всієї системи світоглядних орієнтацій і цінностей» [101].

Це ж джерело подає і основоположні риси романтизму, до яких відносить такі особливі прикмети як: «заперечення раціоналізму доби Просвітництва; ідеалізм у філософії; вільна побудова творів; апологія (захист) особистості; неприйняття буденності й звеличення «життя духу» (найвищими виявами його були образотворче мистецтво, релігія, музика, філософія); культ почуттів; ліричні та ліро-епічні форми; захоплення

фольклором, інтенсивне використання фольклорних сюжетів, образів, жанрів, художньо-технічних прийомів; інтерес до фантастики, екзотичних картин природи тощо» [101].

Для музичного мистецтва особливо важливими стали такі засади романтизму, як культ почуття, увага до національного фольклору, апологія особистості. Ще одну особливість романтизму, що відобразилась не лише стисло у творчості видатних музикантів романтичної доби, а у всіх вимірах їх життєтворчості, є поетизація буденного, щоденного існування, привнесення в нього елементів творчої самореалізації. «В центрі романтичного вчення лежить прагнення до автентичності (повноцінного вираження індивідуальності через Bildung): людина повинна жити поетично, тобто виявляти свою креативність і здатність до творіння, прагнучи цілісності та унікальності» [108, с. 67].

Хронологічні рамки романтизму трактуються дослідниками доволі широко. Загалом слушно вважається, що він виник в той час, коли Європа пережила сильне духовне потрясіння та розчарування, що спричинили події Французької революції, а потім наполеонівську диктатуру. Невипадково нижній поріг романтизму зазвичай окреслюється в 1814 році – символічно, з появою опери «Ундіна» Е. Т. А. Гофмана, а водночас – року Віденського конгресу. В суспільстві з'являються песимістичні настрої, що ставлять під сумнів здатність людини змінювати світ на краще виключно шляхом прагматичного мислення, тому на противагу вірі у всеосяжність розуму, виникає нове гасло, яке утверджує культ почуттів, що стають найважливішим імпульсом в свідомості людини. «Відмовившись від реальності, романтизм зосереджує увагу на неповторно-індивідуальному, суб'єктивному, внутрішньому світі особистості, а світ почуттів стає більш глибоким пластом душі ніж розум» [92, с. 140].

Цей філософсько-етичний і мистецький рух всіляко відкидає принцип раціоналізму, що був притаманний попередній епосі класицизму і проявлявся у поміркованості поглядів та стриманості почуттів. Тому можна

стверджувати, що в якійсь мірі, романтизму, як методу осмислення світу, характерна певна суперечливість. Адже кожна людина усвідомлює, що у виборі важливих рішень не можна опиратись лише на власні відчуття без будь-якого логічного осмислення дійсності; проте такі твердження одразу спростовувались представниками цього стилю.

До прикладу, німецький літературний критик, філософ та поет А. Шлегель стверджував, що романтизм висловлює таємне тяжіння до хаосу, який у боротьбі створює нові і чудові породження. Таким чином стає зрозуміло, що у філософії цього періоду переважають ідеї суб'єктивного ідеалізму, в якому об'єктивний світ розглядається виключно через призму відчуттів, переживань, настроїв людської особистості [92, с. 141]. Ці ідеї були втілені у творчості представників даного напрямку у різних видах мистецтва.

Предиспозиції до формування романтичного світогляду знаходимо в працях філософів, представників німецької класичної філософії Ф. Шеллінга та І. Фіхте, увага яких спрямовувалась до людини у всій різноманітності її почуттів і вражень, її неповторного внутрішнього духовного світу, неповторності її почуттів. Вони наполягали на затвердженні в мистецтві абсолютної свободи творчого генія, суб'єктивності художника, повної автономії його творчого «Я», що може диктувати власні закони всьому живому, а світ – це його витвір мистецтва.

Музичний романтизм з усіх видів мистецтва чи не найважче піддається не те, що однозначному трактуванню, а навіть більш-менш окресленій систематизації. Як зазначає Ф. Блюме: «розходження і відмінності в музиці «романтичної доби» виглядають колосально величезними, навіть якщо врахувати тільки німецьку музику, і стають неозорими, якщо прилучити музику інших націй. Зобразити «стиль музичного романтизму» означало б написати історію музики XIX ст..» [9, с. 147]. Тому навіть хронологічні рамки у визначенні багатьох дослідників істотно коливаються. Погоджуємось із визначенням О. Лігус про те, що «на відміну від літератури XIX ст.., в музиці романтизм як естетико-стильова домінанта панував значно

довше, виходячи за межі XIX ст.. Це дає підстави музикознавцям трактувати романтизм як цілісну художньо-історичну епоху» [66, с. 24]. Справді, в композиторській творчості окремих країн (в тому числі України) романтична лінія прослідковувалася в багатьох значимих артефактах навіть протягом усього XX століття.

Багато музикознавців підкреслюють надважливу роль саме музики, яка серед інших видів мистецтва найповніше втілює романтичні ідеї та принципи. Одним з найважливіших її виразових засобів стає гармонія, значення якої непомітно зростає протягом XIX століття: З розвитком гармонії стало можливим виразити більш тонкі відтінки пристрасті, завдяки чому музика стала у ряд вищих мистецтв, що володіють мовою і позначенням для будь-якого душевного стану.

Окрім стрімкого оновлення музичної мови, в творчості композиторів-романтиків виокремились нові образні сфери, до яких вони звертались. Найголовнішим здобутком романтичної музики стає втілення у ній лірико-психологічних настроїв, адже «саме музика, як царина почуттів, найбільш спроможна втілювати сферу лірики, допомагаючи людині злитися з “душею світу”, “універсумом” і таким чином протистояти прозаїчній реальності» [92, с. 144]. Таким чином в цей період увага найвідоміших представників романтизму в мистецтві була прикута до внутрішнього світу людини, який вони схильні були навіть абсолютизувати: «Людина для романтиків є найбільшою таємниця, поєднанням різнорідних начал, у протиборстві яких відбувається становлення і розвиток особистості. Романтики першими поглянули на людину крізь призму її прихованих бажань, мрій, прагнень та ідеалів» [102, с. 65].

Отож, повертаючись до сфери образів в музичному мистецтві, слід виокремити ряд тематичних сфер, до яких найчастіше звертались композитори-романтики, оскільки вони будуть присутні і у творчості досліджуваних митців. Відтак велику увагу романтики приділяли темі природи, яка, з одного боку, вважалась найбільш повним втіленням “душі

світу”: “це притулок від бід цивілізації, що втішає людину” [92, с. 145]. З іншого ж, саме природа здатна резонувати на почуття особистості і втішати у стражданнях і сумнівах (яскравим прикладом може служити хоча б «Сцена в полях» з «Фантастичної симфонії» Г.Берліоза). Іншою повноправною для романтичного мистецтва стала тема фантастики, що ніби “піднімала митця над непривабливою дійсністю” [36, с. 62].

Одним з найважливіших досягнень романтичного мистецтва було утвердження національних витоків, звернення до фольклору як до одного з найважливіших джерел, звідки митці черпали свої ідеї. Це в результаті призвело до утворення національних композиторських шкіл, навіть в тих країнах, які раніше знаходились дещо «в тіні» провідних європейських осередків культури, – польської, чеської, української, угорської, норвезької, та інших. «Національної своєрідності мистецтву надавало звернення до історії, фольклору свого народу, до тематики і образів, пов’язаних з рідним краєм. Використання фольклорних знахідок збагатило музичну творчість та виконавство, сприяло формуванню яскраво індивідуальних творчих стилів» – зазначає Н. Кашкадамова [36, с. 62].

Романтики почали звертатись до жанру питомих для тієї чи іншої нації пісень і танців, а також, на відміну від представників попередньої епохи, інтенсивно застосовувати їх музичні елементи у власних творах. Причому йдеться не лише про вищезгаданих представників новостворених національних шкіл. І в тих національних осередках, які вже мали доволі об’ємну попередню історію професійної музики – у творчості німецьких, італійських, австрійських, французьких композиторів, немовби наново переосмислюється їх фольклорна спадщина, що перед тим не актуалізувалась у професійному обігу.

Нові образні сфери, які виникають в епоху романтизму, зумовлюють перенесення акцентів з соціальних проблем на інтимну сферу психологічного життя людини, призводять до розвитку нової музичної мови композиторів. Тут є доречним вираз Н. В. Назаренко, яка зауважує, що «ідеально

співрозмірні музичні форми класицизму, з його прагненням до відображення подій дійсності в об'єктивно-споглядальному плані, не спроможні були вмістити нову сюжетність романтизму. Навіть найбагатші можливості сонатного allegro, чотиричастинної симфонії не влаштовували композиторів-романтиків, які прагнули до втілення невловимих змін руху, до раптових змін чуттєвих станів» [92, с. 145].

Окрім суто творчого аспекту варто звернути увагу і на ще одну особливість образу романтичного митця – його прагнення до своєрідного універсалізму. Адже більшість музикантів-романтиків були не тільки композиторами, виконавцями і педагогами в одній особі (така практика повсюдно зустрічалась і в попередніх епохах), але й пробували себе у літературній, філософській, просвітницько-організаційній царині, де також досягали значних успіхів. Переважно характерні образні сфери та музична мова, інспірована романтичною естетикою, як і виконавські, педагогічні, суспільно-просвітницькі досягнення «універсального романтичного митця» аналізуються на прикладі видатних композиторів, що стали символами цього стилю.

Однак варто зазначити, що і митці, які не належать до кола геніїв і пророків романтичної доби, ті, яких традиційно відносять до «другого ряду» в мистецькій ієрархії, також спирались на ті ж уявлення про світ і людину у ньому, користувались здебільшого тим же арсеналом виразових засобів. Тож аналізуючи їх спадщину і повертаючи у художній обіг з неї ті артефакти, які, на нашу думку, вартують відродження і включення в концертні програми, маємо відзначити інтенсивне використання ними всіх художньо-естетичних здобутків своєї епох, та їх послідовну суб'єктивізацію й індивідуалізацію. Як зазначає Л. Кияновська, «взірцем для їхнього композиторського стилю слугував німецький або, ще конкретніше, «віденський романтизм», який був зорієнтований найбільше на творчість першого романтика Франца Шуберта, та на інших, менш відомих, проте популярних авторів пісень, зінгшпілів та мелодрам, які жили і працювали в австрійській столиці; цей різновид

романтизму відрізняється від французького чи італійського тим, що особлива увага в ньому приділялась поетизації побутових жанрів, втіленню у творах фантастичних образів, та салонному лірико-сентиментальному виконавству» [40, с. 38].

Відтак романтичні тенденції втілюються в творчості галицьких композиторів доволі вибірково, з урахуванням місцевої традиції і адаптації «високих зразків стилю» у відповідний для запитів і потреб свого оточення спосіб.

2.2. Музична творчість блискучого стилю, stile brillante: жанрова система як віддзеркалення соціокультурних запитів Галичини

Окрім виникнення нових романтичних тенденцій в мистецтві, що відображається на музичному світогляді композиторів початку XIX століття, на концертній арені виникає нова постать – піаніст-віртуоз, що з'являється як результат на запит суспільства в потребі виконавця-фахівця, а не композитора-піаністі-виконавця в одній особі: «почався і ставав чимраз відчутнішим процес розмежування і спеціалізації окремих музикантських професій…від початку сторіччя щораз більше зростало зацікавлення власне виконавським мистецтвом. Характерною фігурою цього часу став не композитор-імпровізатор чи композитор-віртуоз, а віртуоз-композитор: у багатьох музикантів переважальним був саме віртуозний червень і він вирішальним чином впливав на їхню творчість» [36, с. 9].

Таким чином, у європейському фортепіанному виконавстві з'являються три основні школи– віденська, лондонська, паризька, що були орієнтовані на попередні національні традиції клавірного мистецтва, технічні напрацювання піаністів-практиків та конструктивні можливості інструментарію, який переважав у вжитку. Окрім рис музичних стилів як таких, слід взяти під увагу особливості суто фортепіанної стилістики, як важливої характеристики певного етапу формування комплексу фортепіанної техніки. Незалежно від

національної школи, до якої належав той чи інший музикант, важливе місце у виконавській манері піаністів відводилось володінню «блискучим стилем гри», який залишався актуальним протягом усього XIX століття і навіть почасти на початку XX ст.

Відомо, що практично всі найвидатніші композитори цієї епохи були блискучими піаністами. Вони у своїй концертній практиці втілювали нові тенденції, які ставали панівними і відповідали засадам нової романтичної естетики. Блискучий, або як його ще називають брильянтовий стиль, утверджує новий ідеал “чистого піанізму”, майстерної, професійної, фахової гри. Таким чином, він “сприяє розвитку віртуозності, її абсолютизації та появі її носія – піаніста віртуоза, що дає можливість охарактеризувати період становлення піанізму за допомогою виразу “епоха віртуозів” [35, с. 70]. Тому можемо зробити висновок, що дана виконавська техніка автоматично дорівнює поняттю віртуозності.

Від виконавця вимагалося вільне володіння акордовою технікою, різновидами стрибків, подвійними нотами, грою з перехрещенням рук. Особлива увага приділялась пасажам, мелодизованій орнаментації і фігураціям, де цінувалась звукова і технічна вирівняність дрібної пальцевої техніки, відносна ритмічна і темпова свобода провідної мелодичної лінії накладеної на чітку метричну пульсацію акомпанементу (ще без гіперболізованого rubato зрілого романтизму). Тут можна встановити аналогію до схожої техніки у вокалі, що має назву техніки belcanto – насамперед бездоганним виконанням гранично можливих технічно складних засобів у найвищих темпах.

Як слушно відзначає Н. Кашкадамова, характеризуючи тогочасний виконавський і композиторський фортепіанний «Stile brillante» як художній феномен: «це не був зовсім самостійний історичний стиль… у музичній мові він спирався на засади класицизму: ясність і докладність фактури й виконання, карбовану ритміку, завершеність кожної деталі… згодом став передбачати прикмети романтизму» [36, с. 11].

Дефініцію блискучого стилю знаходимо в методико-педагогічному трактаті Карла Черні «Повна теоретико-практична школа гри на фортепіано» (Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule), серед найважливіших ознак якого він виділяє чіткість, виразність і силу туше, спроможність витримати високий темп, зберігаючи артикуляцію, точність тексту навіть за умов найвищої трудності [152, с. 117].

Поняття «блискучого або брильянтового стилю» увійшло в назви творів, вказуючи на присутність в творі ефектних віртуозних прийомів, бравурних і лірично-романтичних настроїв. Для розвитку музичного матеріалу, збагаченого різновидами орнаментики, пасажної та акордової техніки, найбільш придатними виявились жанри варіацій, рондо, фантазій. Теми твору брильянтового стилю мов би «переодягались» у яскравий одяг нових мелодійних, метричних та гармонічних комбінацій [125, с. 130].

У заголовках творів різних жанрів чи ремарках їх окремих частин із застосуванням вказаного комплексу технічних завдань часто використовуються епітети: «блискучі», «діамантові», «бісерні», «перлинні», а також концертні чи великі, чим підкреслюється масштабність форми за рахунок залучення великого технічного арсеналу. Відмінним прикладом будуть слугувати твори Й. Рукгабера під назвами Valse brillant op. 84 та Концертне рондо, op. 40 для фортепіано з великим оркестром, а також інші найяскравіші зразки фортепіанної творчості у стилі brilliant відомих композиторів тієї епохи, серед яких – «Le Retour à Londres (Grand Rondeau brillant)» op. 127, Grande Sonate brillante op.106 Й. Н. Гуммеля, Variations Brillantes op. 120 Ф. Калькбреннера, Grand Polonaise Brillante, op. 22 Ф. Шопена, Fantaisie brillante sur des airs chinois op. 724 К. Черні. За допомогою яскравих назв творів, їх можна легко ідентифікувати як ті, що містять в собі елементи блискучого стилю.

Проте, не всі композитори романтичної епохи, котрі створювали зразки фортепіанної музики з елементами даної техніки, вказували на неї у назвах. Зокрема у Йоганна Медеріча Галлюса у циклі під назвою «24 Variations on

'La danse de l'ours», зустрічаємо чимало елементів блискучої техніки, у вигляді ламаних октав з акорадами, стрімких гамоподібних пасажів та подвійних нот. А в творах Йоганесса Рукгабера можемо спостерігати, як композитор дотримується прийому розвитку музичного матеріалу способом орнаментування чи варіювання, що також є помітною рисою для стилю brilliant, як до прикладу він це робить у Варіаціях опус 30.

Відомо, що першим, хто започаткував добу віртуозного фортепіанного виконавства був М. Клементі, саме з його іменем пов'язано утвердження "блискучого стилю" в музиці. Окрім цього дослідники відзначають ряд інших композиторів, діяльність яких ще більше поширила даний стиль у фортепіанному мистецтві XIX століття, серед яких були Ян Ладіслав Дусик, Йоганн Гуммель, Ігнац Мошелес, Карл Черні, Фрідріх Калькбреннер, Анрі Герц.

Серед більш масштабних постатей, на виконавську та композиторську стилістику яких також значною мірою вплинув блискучий стиль, першочергової згадки вартують Карл Марія Вебер, Фелікс Мендельсон, Фрідерик Шопен і Ференц Ліст. Доцільно зупинитися на діяльності окремих із них, адже виокремлення певних фактів з їхньої творчості дозволяє прокласти місток до розуміння характерних рис фортепіанного мистецтва менш відомих постатей, які є ключовими фігурами цього дослідження. Це, у свою чергу, сприяє усвідомленню значущості їхньої діяльності в контексті загальної парадигми розвитку фортепіанного мистецтва Галичини XIX століття.

Як було згадано раніше, ряд піаністів використовували досягнення "блискучого стилю" як в композиторській діяльності, так і у виконавській, головним чином звертаючи увагу слухача на досконале володіння технікою свого мистецтва. До такого типу віртуоза належав К. М. Вебер, який завдяки прекрасним природнім піаністичним здібностям міг без жодних проблем вільно володіти фортепіанною технікою. Він мав дуже велику, спритну і налаштовану до клавіатури руку, що дало можливість бездоганно виконувати

пальцеві послідовності та пасажі подвійних нот, децим та ундецим, вільно володіти октавною та акордовою фактурою. Водночас його гра відзначалась м'яким, приємним і співним звучанням інструмента. "Саме в цьому проявлявся ранньоромантичний стиль, який забарвлював блискучу віртуозність "надлюдським" пафосом і надавав їй екзальтованості та фантастичності", - вважає Н. Кашкадамова [36, с. 100].

К. М. Вебер залишив чималу спадщину фортепіанних творів. Всі вони були написані ним для власних концертних виступів і промовисто характеризують піаністичне обличчя автора. Він звертається до жанрів, характерних для середовища "блискучого піанізму", що стали необхідними для виступів перед публікою початку XIX століття, серед них вісім варіаційних циклів та три концерти для фортепіано з оркестром. Також Вебер є автором нового жанру у фортепіанному мистецтві – концертних п'єс віртуозного характеру: "Блискуче рондо", "Великий" і "Блискучий" полонези, "Momento capriccioso" та інші [36, с. 100].

При детальному аналізі фортепіанної спадщини Й. Рукгабера, що буде описана в наступних розділах, встановлена паралель з творчістю К. М. Вебера є досить яскравою, адже їхні композиторські принципи дійсно багато в чому збігаються. Тут доречним буде згадати використання Й. Рукгабером у власних творах інтродукції на початку варіаційних циклів. Відомо, що перший етап становлення варіаційного циклу в західноєвропейській музиці створювались у т.зв. строгому стилі, спершу в творчості композиторів XVII століття – А. Вівальді, Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха, а потім і в композиторів-класиків – Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетовена, де не було передбачено жодного інтродукційного вступу перед викладом теми, на відміну від романтиків, які вперше почали застосовувати інтродукцію як прояв фантазійності.

Часто така форма зустрічається саме в інструментальній музиці К. М. Вебера, а також Дж. Россіні, а прикладами можуть слугувати зразки з їхньої кларнетової музики: Концертіно для кларнету з оркестром, або

Варіації ор. 33 К. М. Вебера, а також Інтродукція, тема та варіації для кларнету з оркестром B-dur Дж. Россіні. Традиція включати інтродукцію на початок творів варіаційного жанру у фортепіанній музиці XIX століття має свої витоки у кількох ключових аспектах музичної практики та естетичних тенденцій того часу, і найперше – це вплив оперної традиції на музичний світогляд композиторів-піаністів.

Саме інструментальний вступ в оперній музиці слугував засобом створення особливої атмосфери, щоб ввести слухача в настроєвий задум автора, налаштовуючи його на той колорит та настрій, що буде пронизувати протягом усього часу музичний твір. Проте часом композитор цілеспрямовано застосував естетику протиставлення, коли інтродукція давала композитору можливість створити контраст із основною темою. Застосування такого гармонічного чи темпового ефекту суттєво збагачувало драматургію твору. Також чи не найважливішу функцію інтродукційний вступ виконував у тих випадках, коли його створювали як засіб привернення уваги публіки, що пов’язано саме з розвитком концертної практики в XIX столітті.

Адже як зазначалось раніше, фортепіанна музика з початком нової епохи дедалі більше орієнтувалась на традиції концертного виконання, і саме інтродукція, найкращим способом могла підкреслити віртуозність виконавця та налаштувати на сприйняття теми, що буде далі розвиватись у варіаціях. У будь-якому випадку інтродукція слугувала засобом створення контексту для основної теми, збагачуючи її сприйняття та структуру твору. Саме тому її часто наділяли яскравим колоритом і виразною мелодичною лінією, що було характерним для творчого підходу композиторів досліджуваного періоду та відповідало естетичним тенденціям фортепіанного мистецтва XIX століття з проекцією на засади блискучого стилю.

Серед тих, хто підхопили і впровадили традиції даного стилю у власній творчості були Й. Н. Гуммель – представник т. зв. “Віденської фортепіанної школи”, яка на початку XIX століття “плекала норми і традиції

моцартівського виконавства, скеровуючись на засади “блискучого стилю” [23, с. 21]. Ця постать вимагає до себе прицільної уваги, адже зі всіх музикантів того часу, він був найбільш дотичним до формування піаністичного світогляду піаністів, діяльних у Галичині протягом довгого періоду.

Будучи учителем Ф. К. Моцарта та Й. Рукгабера, а також одним з найвпливовіших ідейних натхненників Й. Кесслера, якому, на жаль, з певних причин не пощастило навчатись у великого педагога того часу, він заклав нові основи до виконавства та композиції, впровадивши власні новаторські принципи, що сприяли еволюції стилю і технічних можливостей інструменту.

Й. Н. Гуммель по праву вважався одним з найкращих та найбільш високооплачуваних педагогів, адже йому самому вдалось отримати блискучу освіту, яка власне і зробила його дуже популярним серед молодих музикантів того часу. Зокрема, в нього хотів навчатись юний Ф. Ліст, але через високу оплату занять його родина змушена була звернутись до іншого знаменитого педагога Карла Черні, котрий, «розпізнавши обдарування хлопчика, з ентузіазмом почав навчати його безоплатно» [36, с. 251; 241, с. 58]. Оскільки він опосередковано – через своїх учнів – мав істотний вплив на фортепіанну культуру Галичини, та й взагалі вважався одним із законодавців stile brillante в Європі, варто представити короткий огляд його життєтворчості і засад художнього світогляду.

Йоганн Непомук Гуммель народився у Пресбурзі (так називалась на німецький манер у Габсбурзькій монархії Братислава, столиця Словаччини) в родині музикантів. Його батько був скрипалем, капельмейстером та вчителем музики у військовому фонді у Вартбурзі, а також займав посаду директора оркестру в новозбудованому театрі Е. Шиканедера у Відні, завдяки чому музика стала невід’ємною частиною хлопця з раннього дитинства. У віці восьми років він продемонстрував надзвичайний талант до гри на фортепіано, що привернуло увагу В. А. Моцарта, котрий став його першим

професійним наставником. Саме Гуммель став одним з небагатьох учнів В.Моцарта, якого він навчав безкоштовно протягом двох років у Відні. Окрім цього він безкоштовно проживав у домі Моцартів, і у віці дев'яти років, за порадою вчителя Гуммель здійснив велике турне, яке охопило Німеччину, Данію, Англію, Шотландію та Голландію.

У час перебування в Лондоні у 1790 році він отримав уроки від Муціо Клементі, а перебуваючи в Німеччині, виконав фортепіанний концерт В. А. Моцарта. Після повернення до Відня у 1803 р. вдосконалювався як композитор під керівництвом Й. Г. Альбрехтсбергера та А. Сальєрі, всього через три-чотири роки у цих же педагогів навчався його майбутній учень Ф. К. Моцарт. Тоді постали його твори: Соната Es-dur op. 13, витримана в класичних традиціях і присвячена Й. Гайдну, Фантазія Es-dur op. 18, Соната f-moll op. 20 і Концерт C-dur op. 34a, які закріпили репутацію Й. Н. Гуммеля у віденських музичних колах як талановитого композитора і піаніста.

В цей період до Відня прибув молодий Л. Бетовен, котрий також брав уроки в Й. Г. Альбрехтсбергера та Й. Гайдна. За рекомендацією Й. Гайдна, Й.Гуммель вступив на службу до принца Ніколауса Естергазі як концертмейстер оркестру, де працював до 1811 року. Далі до 1816 року багато часу присвятив педагогічній роботі як викладач фортепіано у Відні (іноді йому доводилось давати уроки до 10 годин на день!) [174, с. 341]. У ці роки він активно присвячується композиції, плодами його творчої праці стали Каприс op. 49 для фортепіано і «Rondo brillant» для фортепіано з оркестром op. 56, якими дослідники визначають переломний момент у композиторському стилі митця і вперше вбачають у ній той блискучий композиторський і виконавський стиль, який надовго залишився нормою фортепіанної музики середини XIX століття.

Пізніше працював капельмейстером у в Штутгарті й Веймарі. 1817 року цього видатного музиканта в якості придворного капельмейстера запросила у Ваймар велика княгиня Марія Павлівна. Від моменту свого переїзду туди, вона з притаманною їй енергією і розмахом сприяла розвитку

культури та мистецтва, і насамперед музики. Велика княгиня брала у нього уроки гри на фортепіано, а на додаток оплачувала зі своїх особистих коштів половину платні свого капельмейстера. Працюючи у Веймарі, він зробив це місто одним із центрів музичної культури країни, був ініціатором пенсійних програм для музикантів, задля якої давав благодійні концерти, а також одним із перших борців за авторські права музикантів. Гуммель з великим успіхом поєднував придворну службу, викладання, композиторську діяльність, здійснив численні гастрольні подорожі. Про його виступи як виконавця сучасники згадують, вказуючи на солідність, елегантність, міцність і витонченість гри, блискучу віртуозність, яка ніколи не була самоціллю, а лише засобом розкриття художньої ідеї.

Таким чином освіта у Моцарта, Сальєрі та Альбрехтсбергера забезпечила Гуммелю унікальне поєднання піаністичної виконавської майстерності, міцного фундаменту композиторського фаху та глибокого знання класичних традицій, що зробила його універсальним музикантом. Інший цінний практичний досвід він отримав під час подорожей Європою, де мав нагоду познайомитися з провідними музикантами того часу. Як приклад, можна згадати його спілкування з Й. Гайдном, з котрим Гуммель деякий час працював як концертмейстер у маєтку Естергазі, а також з Л.ван Бетовеном, момент зустрічі з яким спершу пов’язав двох музикантів дещо складними та напруженими стосунками.

Адже з самого початку між ними існувала певна конкуренція, оскільки обидва були на той час досить відомими та впізнаваними музикантами: «Виступи Гуммеля користувались у Відні сенсаційним успіхом, і він небезпідставно конкурував з Бетовеном, поділивши столичну публіку на дві ворогуючі партії «бетовіністів» та «гумелістів» [23, с. 21]. Однак, попри суперництво, вони зберегли взаємну повагу: «разом зі своєю дружиною Елізабет та учнем Фердинандом Гіллером Гуммель кілька разів відвідував Бетовена у Відні, а пізніше він виступив на концерті його пам’яті, виконавши власну імпровізацію» [139, с. 75]. Цей жест став свідченням щирої поваги

між двома музичними лідерами. І хоча Гуммель залишився вірним своєму композиторському стилю, він все ж зумів перейняти від Бетовена унікальну ідею драматичної цілісності великих форм. Його пізні сонати і концерти демонструють більш контрастну драматургію, насичену контрастними зіставленнями епізодів, яка в дечому перегукується з бетховенськими традиціями.

Отже, творчість Й.Гуммеля може трактуватись як один із музичних «знаків» своєї епохи, задля його здатності поєднати класичні традиції з інноваційними елементами музичної мови у фортепіанному мистецтві тієї доби. Найперше це проявилось у використанні типових елементів, характерних естетиці блискучого стилю, головним реформатором якого був саме Гуммель. Він зумів поєднати у фортепіанному мистецтві віртуозність із виразністю, розширюючи технічні можливості інструменту та інтегруючи новаторські прийоми, такі як перлинні пасажі, арпеджіо, октави та трелі, що стали візитівкою блискучого стилю. «На межі двох епохальних стилів виник у той час більш локальний творчий напрям, званий «блискучим стилем» і характерний вишуканими здобутками фортепіанної фактури. Його представляв Гуммель і зумів цим дуже догодити віденським любителям музики:він грав ясно і логічно, гармонійно співвідносячи цілість і деталі виконання…» [23, с. 21].

Продовжуючи традиції свого викладача В. А. Моцарта, він зберігає у своїй музиці ясність форми, гармонійну пропорційність і мелодійність, що нагадувала вокальні лінії. Та попри те, що Гуммель дотримувався класичних традицій, його гармонічна мова часто випереджувала час:він використовував несподівані модуляції, хроматизми та цікаві гармонічні поєднання, що стали харакретними для естетики доби раннього романтизму. Таким чином, Й.Гуммель здобув визнання не лише як видатний композитор і піаніст, але й як музикант, творчість якого надихала молодих виконавців початку XIX століття. Його «блискуча» манера гри з характерною їх технічною досконалістю, а також здатність поєднувати класичне з новими тенденціями

викликали захоплення у молодих музикантів, які прагнули не лише наслідувати його, але з навчатись у великого педагога того часу. Саме ця здатність надихати та передавати свої знання стала основою його успішної педагогічної діяльності, основні аспекти якої будуть виокремлені в наступному розділі.

2.2. Фортепіанна педагогіка регіону: європейські школи, особистості, спадкоємці

На початку XIX століття формується новий окремий напрям музичної освіти – фортепіанна педагогіка, поява якої зумовлена зростаючою популярністю фортепіано як сольного так і ансамблевого інструменту, а також потребою у систематизованих методах навчання гри на ньому. У цей період сформувались три провідні школи, які визначили основні виконавські та педагогічні традиції: Лондонська, Віденська та Паризька фортепіанна школа.

Лондонську піаністичну традицію формували М. Клементі (1752–1832), Я. Л. Дюссек (Jan Ladislav Dussek; 1760–1812), Й. Крамер (1771–1858), Дж. Фільд (1782–1837). Серед усіх перелічених прізвищ особливої уваги вартує постать М. Клементі, адже «його діяльність започаткувала новий етап розвитку, на якому фортепіанна педагогіка замінила клавірну. Клементі виховав численних видатних піаністів першої половини XIX століття, що послідовно розвивали його фортепіанно-педагогічні засади і утворили єдину школу. Серед них – Й. Б. Крамер, Л. Бергер, Дж. Фільд, А. Кленгель, А. Лешгорн. У Клементі вдосконалювались також Й. Н. Гуммель та Ф. Калькбренер» [36, с. 33].

Представниками віденської піаністичної школи прийнято вважати: Й. Гайдна (1732–1809), В. А. Моцарта (1756–1791), Л. ван Бетховена (1770–1827), Й. Н. Гуммеля (1778–1837), Ф. Ріс (1784–1838), К. Черні (1791–1857), І. Мошелеса (1794–1870), С. Тальберга (1812–1871).

Паризьку школу фортепіанного мистецтва представляють Ж. Л. Адан (1758–1848), Д. Штейбельт (1765–1823), Ф. Калькбреннер (1784–1849), А. Лемуан (1786–1864), А. Герц (1803–1888).

Фортепіанне мистецтво Галичини першої половини XIX століття варто розглядати насамперед в контексті традицій віденської фортепіанної школи, оскільки домінантними фігурами фортепіанного мистецтва є музиканти якнайтісніше пов'язані з нею. О. Дітчук зазначає, що «в середовищі Відня в різні періоди діяло багато видатних піаністів-педагогів, тому термін «Віденська фортепіанна школа» у вузькому розумінні застосовують зокрема власне для позначення їхньої діяльності» [23, с. 20]. Подібно до історії зародження фортепіанного мистецтва у Львові, що тісно пов'язане з історією міста та розвитком тут музичних традицій, що часто виникали під впливом представників західноєвропейського мистецтва, Віденська фортепіанна культура також зародилась на основі синтезу ментальностей та темпераментів тих різноманітних етносів, що входили до складу Австрійської імперії – крім автохтонів-австрійців, італійців, слов'ян, євреїв [109, с. 70].

В музикознавстві слушно утвердилась думка, що першим харизматичним піаністом Відня став В. А. Моцарт, індивідуальний виконавський стиль якого намагались наслідувати австрійські піаністи наступних поколінь, а «традицію його мистецтва найбільш безпосередньо продовжив у своїй діяльності Й. Н. Гуммель» [23, с. 20], композиторську і виконавську діяльність якого було детально описано у попередньому підрозділі. Його педагогічні принципи вартують окремого висвітлення в контексті поданої дисертації, адже він був наставником двох музикантів, спадщина яких розглядається у праці, і які, в свою чергу, продовжували традиції викладача у власній діяльності, цим самим створюючи та розвиваючи мистецтво навчання гри на фортепіано в Галичині, що до того, не мала ґрунтовного розвитку в регіоні.

Відомо, що будучи універсальним музикантом з величезним досвідом та любов'ю до педагогіки він виховав цілу плеяду учнів, які старанно та натхненно продовжували традиції свого викладача. Тому дозволю собі виокремити основні педагогічні принципи відомого на той час музиканта – представника віденської фортепіанної школи Йоганна Гуммеля, щоб прослідкувати також інші аспекти спадкоємності від вчителя до його учнів-послідовників:

- приділяв увагу багатству туше і його взаємозв'язку з емоційною палітрою, натхненним виконанням;
- акцент на пальцеву техніку – зосереджував увагу на розвиток спритності, сили та контролю кожного пальця для досягнення звукової чіткості під час виконання творів;
- правильна артикуляція – ключовий момент для виразної гри на фортепіано;
- ясність музичної думки – був прибічником інтелектуального осмислення музики, тому заохочував своїх учнів до вираження власних інтерпретаційних ідей з точністю та ясністю;
- «дозоване використання педалі» – майже не використовував педаль, навіть більше – вважався її противником.

Ці та інші ідеї були зібрані в його праці «Повний теоретичний і практичний курс навчання мистецтву гри на фортепіано» (Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterricht an bis zur vollkommensten Ausbildung), опублікованій у 1828 році [174, с. 492]. Безумовно, такі педагогічні принципи значною мірою вплинули на усіх його послідовників, включаючи Ф. К. Моцарта, Й. Рукгабера, Й. Кесслера та інших.

Власні твори Й. Гуммеля відрізнялися ясністю фактури, оригінальністю форми, своєрідністю тонально-гармонічного мислення, численні його композиції втілюють стилістику бідермаєру та раннього

романтизму, випереджають в часі багато з технічних, виразових, формотворчих знахідок майбутнього. Його новаторські методи у викладанні гри на фортепіано притягували молодих музикантів звідусюди, адже як відомо з його теоретичної праці, Гуммель пропонує системний підхід до навчання, зосереджуючись на послідовному розвитку технічних навичок та музичного мислення. Його педагогіка базувалась на поступовому ускладненні матеріалу, що дозволяло учням удосконалюватись без перевантаження. Він адаптував свою методику до потреб кожного учня, враховуючи їх рівень підготовки, музичні здібності та індивідуальний темп розвитку. Це був революційний підхід у часи, коли навчання часто зводилось до механічного копіювання технік вчителя. Безумовно, його власний виконавський і композиторський приклад справив значний вплив на його учнів.

У своєму подорожньому щоденнику з гастрольного туру 1819-1821 рр., перебуваючи у Відні Ф. К. Моцарт відзначав: «4 [травня 1820] пішов на репетицію до Гуммеля. Він – король клавірників, саме написав новий концерт в ля мінорі, концерт прекрасний.; 5 [травня 1820]: гра Гуммеля і його композиція просто зачарували мене. Особливо ж його концерт, знову його фантазія була суголосною з моєю. …» [162, с. 366]. Твори Й. Н. Гуммеля постійно були в концертних програмах як самого Ф. К. Моцарта, так і його титулованих учениць. З вищезгаданої теоретичної праці Гуммеля дізнаємось також про трактування ним педагогіки як особливого мистецтва, що вимагає не лише професійних знань і навичок, але й тонкого розуміння психології. Його індивідуальний підхід і увага до виховання музичного мислення не лише посприяли появі та розвитку фортепіанної педагогіки в Галичині в XIX столітті, але й частково стали основою багатьох сучасних підходів до викладання, адже на сьогоднішній день можна провести чимало паралелей між його педагогікою та сучасним підходом до навчання гри на фортепіано, що свідчить про тривалу актуальність його підходів.

Поряд з Гуммелем до віденської школи на зламі XVIII-XIX століть належить ряд піаністів, серед яких зустрічаємо більш відомі сучасному поціновувачу фортепіанного мистецтва імена, так і прізвища майже забутих піаністів, серед яких були: Йоганн Медеріч Галлюс (Johann Mederitsch detto Gallus, 1752-1835), Леопольд Кожелух (Koželuh, 1747-1818), Іґнац Плеєль (Pleyel, 1757-1831), абат Йозеф Ґелінек (Gelinek, 1758-1825), Марія-Терезія Парадіз (Paradis, 1759-1824), Антон Еберль (Eberl, 1765-1807), Йозеф Вьольфль (Wölfl, 1773-1812) та низка інших. «Повноправним представником віденської школи був також Франц Ксавер Моцарт (1791-1844), який окрім того, що гастролював Європою, зробив відчутний внесок до музичної культури Галичини своєю працею у Львові протягом 1808-1838 рр. Це й стало початком мистецьких контактів між віденською та українською піаністикою, і знаменно, що він освячений ім'ям Моцарта.» [23, с. 22].

В контексті дослідження питання фортепіанної педагогіки Львова і Галичини, слід зупинитись на детальному аналізі діяльності двох постатей – Й. Галлюса і Ф. К. Моцарта не лише тому, що обоє вони безпосередньо працювали у Львові протягом довгого періоду (Й.Галлюс – 20 років, Ф.К.Моцарт – 30 років), але й тому, що обидва підтримували дуже тісні дружні та професійні стосунки, живучи у тогочасній столиці Східної Галичини.

Уродженець Відня Йоганн Георг Антон Медеріч детто Галлюс був піаністом, композитором, педагогом, диригентом та копіювальником музичних творів. Він походив з родини театрального оркестрового музиканта, контрабасиста Антона Медеріча-Галлюса (1710-1774), який переїхав до Відня з Гетцендорфа. Незважаючи на ранню смерть його батька і крайню фінансову скруту осиротілої родини, він отримав ґрунтовну музичну освіту під орудою блискучого педагога, органіста, піаніста і композитора – Георга Крістофа Вагензейля (Georg Christoph Wagenseil, 1688 – 1777), у той час вельми престижного фахівця, навчання у якого коштувало вельми недешево. Адже сама імператриця Марія Терезія призначила цього

музиканта придворним композитором і музичним магістром імператорської родини, а пізніше наставником її дочок та ерцгерцогині.

Г. Вагензейль зберіг прекрасну виконавську форму і блискучу віртуозність до останніх років життя. Найбільші його здобутки як композитора, представника передкласичної ранньовіденської школи пов'язані саме з музикою для клавішних інструментів. Нечисленні з його творів були видані методом гравіювання і продемонстрували сприйнятливість тогочасних традицій, зокрема творчості Йоганна Адольфа Гассе, Доменіко Скарлатті та Жана Філіппа Рамо: «Suauis artificiose elaboratus concentus musicus, continens VI parthias selectas ad clauicembalum compositas.(«Ніжний, мистецьки складений музичний концерт, що містить 6 вибраних частин, написаних для клавесина» Бамберг 1740);«XVIII дивертисментів для гарпсихорда» op. 1-3 (Відень);«X симфоній для клавіру з двома скрипками та басом» op. 4, 7, 8; «II дивертисменти для клавіру з віолоном і басом», «Дивертисменти для двох фортепіано» op. 5 (Відень);«VI фортепіанні сонати з однією скрипкою» op. 6 (Париж) [210].

В його рукописному доробку є 27 клавірних концертів, 30 клавірних сюїт. Біографи композитора відзначають, що він поєднував у своїх фортепіанних творах оригінальність і тонке музичне чуття зі строгою композицією. Він був дуже затребуваний як вчитель у Відні, серед його відомих учнів, окрім Й. Г. А. Медеріча-Галлюса виділяють автора популярних зінгшпілів: Йоганна Шенка (Johann Schenk), братів Антона і Франца Тайберів (AntonundFranzTeyber), авторитетного празького музиканта Франца Ксавера Душека, музичного директора кафедрального собору св. Стефана у Відні Леопольда Гофмана [210].

Між 1803 по 1812 роками Й. Г. А. Медеріч-Галлюс перебував у Львові доволі регулярно, зупиняючись тут на тривалі періоди, а у 1817 році остаточно переїхав сюди та оселився у жіночому монастирі бенедиктинок, де присвятив себе переписуванню нот. Теодор Айгнер у своїй книзі «Тематичний довідник творів Й. М. Галлюса» порушує питання, яке

насправді актуальне для кожного музиканта, фортепіанна творчість якого є центральним елементом даного дослідження: «Що спонукало цю людину покинути місто його найбільших успіхів (Відень) та оселитися на решту життя саме у Львові?

Відомо, що професійний шлях таких митців як Й. Медеріч Галлюс, Ф. К. Моцарт, Й. Рукгабер та Й. Кесслер склався у Львові по-різному. Однак, на основі досліджених матеріалів можна зробити висновок, що їхня педагогічна діяльність у Львові стала спільною рисою для усіх чотирьох постатей і відігравала ключову роль у їхньому внеску в музичне життя міста. Це підтверджує також Т. Айгнер: «На мою думку, лише монастир міг надати старому диваку, яким, безсумнівно, став Галлюс, необхідне розуміння і можливість для подальшої творчої діяльності. Як органіст і вчитель музики цей відомий композитор, якому нелегко велося в житті, напевно, був добре прийнятий серед черниць» [131, с. 342]. З цього можна припустити, що Й.Медеріч давав уроки гри на клавішних інструментах або органі у школі при монастирі.

Відомо, що ще на початку XVI століття при монастирі бенедиктинок діяла школа, що стала першим у Львові навчальним закладом, де «черниці головну увагу звертали на виховання панянок-шляхтянок» [131, с. 342]. У 1784 році після першого поділу Речі Посполитої в ній було відновлено викладання для дівчаток німецькою мовою. Тобто освітня функція цього монастиря діяла ще з 1598 року, і очевидно протягом наступних століть завдяки діяльності фахових осіб забезпечувала надання освіти у різних сферах, і музика не могла бути винятком, адже в школі при монастирі знаходився орган – що є свідченням функціонування клавірного, а згодом і фортепіанного мистецтва тут: «На початку XIX століття у відносно невеликій церкві було вісім вівтарів, дерев'яний хрест з розп'яттям, західна емпора, два бічні балкони, на одному з яких був орган, проповідальниця, сповідальниця, лавки»[131, 343]. В радянські часи, як і можна було б здогадатись, у церкві влаштували склад, проте згодом на її території збудували школу №19, а на

сьогоднішній день у самому монастирі діє школа Святої Софії. Отже, при монастирі бенедиктинок у Львові Й. Медеріч Галлюс не лише виконував обов'язки копіювальника нот, але й викладав музику для шляхетних вихованок, сприяючи розвитку музичної культури міста.

Також слід згадати його заняття з Ф. К. Моцартом, під час яких він навчав юного музиканта техніці поліфонічного письма. Після чергового приїду до Львова у жовтні 1826 року Моцарт-син пише лист до своєї матері Констанції: «Відновилися мої заняття зі старим Галлюсом, і якщо все далі йтиме так, як я, за всієї очевидності розраховую, то вже за кілька років я матиму щастя знову жити неподалік тебе!» [216, с. 421]. Наступного року в черговому листі він знову згадує свого вчителя: «Друг Галлюс, нестримний у своїй завзятості, задоволений моїми успіхами і щоразу пророкує мені, що я складатиму добрі фуги – якби ж це було правдою!» [216, с. 438]. На той момент Моцарт відчував потребу у написанні творів в жанрі церковної музики, адже він наголошує, що вона «менш залежить від примх замовників і моди», тому творче спілкування з Й.Медерічем було необхідне юнакові для вдосконалення своїх знань у цій сфері.

Підсумовуючи діяльність Й.Медеріча у Львові варто виділити два основних види його діяльності –копіювальник нот, а також викладач гри на фортепіано. Тому це ім'я доречно згадувати при переліку музикантів, котрі долучались розвитку педагогічної сфери у Львові: адже будучи послідовником відомого музиканта, представника класицизму Вагензейля, Й.Медеріч очевидно міг передати свої найкращі навички учням, навчаючи їх мистецтву гри на цьому інструменті, а також ділився ґрунтовними знаннями в сфері контрапункційної техніки для досконалого володіння мистецтвом поліфонічного письма.

З іменем Ф. К. Моцарта пов'язано багато подій у Львові, проте у з'ясуванні значення його постатті для музичної педагогіки регіону варто передусім згадати тих учнів, котрі отримали найбільш широке визнання поза межами Галичини. І серед них беззаперечного успіху досягла Юлія Антоніна

Людовіка Бароні-Кавалькабо – наймолодша донька Йозефіни Марії Непомуцени графині Кастільйоні і Людвіга Каєтана Бароні-Кавалькабо. Її прізвище вже згадувалось в даному дослідженні, як першої жінки-композиторки Галичини початку XIX століття, що представила європейській аудиторії власні мистецькі твори.

Відомо, що причиною переїзду Моцарта-молодшого в Галичину стало запрошення графа Віктора Баворовського (Wiktor Baworowski) у 1808 році як викладача фортепіано для його дітей. Згодом свою викладацьку діяльність він продовжив в маєтку графа Томаша фон Янішевського (з 1811 року). Очевидно, його запросила саме дружина графа – Текля Янішевська, адже в жодному листі, котрі він писав, живучи в їхньому домі, Ф. К. Моцарт не вказував адресу до графа Томаша, а лише до графині Теклі Янішевської. Цей факт дає підставу вважати, що саме вона саме вона найняла Моцарта молодшого викладачем фортепіано для своєї доньки від першого шлюбу – Юлії Скарбек. Проте, не виключено, що юний педагог з Відня, котрий був усього на кілька років старший від своєї учениці, міг викладати і для інших дітей в родині, а саме – одинадцятирічної доньки та сімнадцятирічного сина графа.

Трьома роками пізніше він вчителював вже у Львові, в родині польських аристократів – князів Потоцьких, Чарторийських та Сапіг, а з 1822 року береться за навчання Юлії Бароні-Кавалькабо – наймолодшої доньки Йозефіни та Людвіга Бароні-Кавалькабо. Саме вона стала однією з найуспішніших учениць Франца Ксавера, про що доводить її активна концертна діяльність: «12 вересня 1827 року в Редутній залі відбувся її перший сольний публічний виступ у благодійному концерті Товариства св. Цецилії на користь погорільців з Коломиї, підготований силами титулованих оркестрантів-аматорів, де Юлія Бароні-Кавалькабо виконала 1 частину з концерту №2 ля мінор ор.85 Й. Н. Гуммеля [208, с. 43], а 12 січня наступного року вона взяла участь в урочистій академії з нагоди одруження львівського

губернатора князя Августина Лонгина Лобковіца і княгині фон Шварценберг, де виконала «Rondo Brilliante»A-dur op.56 Й. Н. Гуммеля.

Відомо також про її виступ у великій концертній програмі на підтримку львівських сестер милосердя за участю аристократів-меломанів, що входили до складу Товариства Друзів музики. Ю. Бароні-Кавалькабо постала перед публікою як солістка, а також супроводжувала виступ блискучого польського скрипаля К. Ліпінського. В програмі концерту, що складався з дванадцяти номерів, зустрічаємо виступ юної піаністки, якій на той момент було сімнадцять років: «Анрі Герц, Шарль Філіпп Лафон. Варіації для піано-форте і скрипки (ймовірно, Grand Duo Concertant sur une Cavatina Favorite dela «Niobe», op. 110), виконали Юлія Бароні-Кавалькабо (піано-форте) і Кароль Ліпінський (скрипка)» [215, с. 78].

Цікавим фактом є те, що у цьому концерті взяли участь всі члени родини Бароні-Кавалькабо, а також їх учитель – Ф. К. Моцарт, який супроводжував як піаніст усі вокальні та інструментальні номери. Той факт, що графиня неодноразово виконувала доволі складну концертну програму, свідчить про високий рівень її виконавської майстерності та професіоналізму. Це також підкреслює педагогічну майстерність самого Франца Ксавера Моцарта, який успішно розвивав інтерпретаційні здібності своїх учнів. Вибір технічно складних творів для публічного виконання вказує на його прагнення продемонструвати результативність спільної роботи з його ученицею, водночас підкреслює доволі високі стандарти тогочасної музичної освіти.

Ще однією яскравою подією у виконавському житті піаністки стала її концертна подорож разом з матір’ю та Ф. К. Моцартом містами Європи, що тривала протягом червня-вересня 1835 року. Їхній маршрут проходив через аристократичні салони таких міст як Прага, Ляйпціг, Дрезден, Зальцбург, Відень. Саме під час цієї подорожі вона познайомилась з Р. Шуманом, з яким встановила теплий міцний зв’язок, про що говорять його численні відгуки в своєму журналі «Нова музика» (Neue Zeitschrift für Musik) за 1836-1837 роки.

Р. Шуман проаналізував і вивчив кілька її творів. За його рецензіями, її Капріччіо №2 (Capriccio No. 2 op.12 in A major) – «свіже і ритмічне, сповнене життя і жвавості та вишуканого таланту. Її фантазія «L'Adieu et le Retour» складається з двох частин, які є дуже оригінальними, характерними і навряд чи мають слабке місце» [215, с. 189].

Також відомий музичний критик використав у своїх записав використав вишукану метафору: «Імена усіх жінок-композиторок можна було б легко написати на пелюстці троянди». Ця поетична фраза не лише підкреслює рідкість таланту жінок-музикантів, але й особливу їх цінність. Серед таких мисткинь Шуман виокремлює Юлію Бароні-Кавалькабо, наголошуючи на її вагомому внеску в музичне мистецтво свого часу. Очевидно, він не оминув увагою і її вчителя – Ф.К.Моцарта, про що свідчить лист останнього до композитора, в якому той висловлює подяку за отримані від нього теплі слова: «Дякуючи Вам за Ваші приязні вітання, вважаю за необхідне додати, що бажання моєї учениці дати публічний доказ обожнення безцінної Клари, присвятивши їй додані до листа етюди…» [215, с. 461].

Таким чином бачимо, що розпочата в Галичині викладацька діяльність Ф.К.Моцарта знайшла втілення в успішних виступах найкращої учениці далеко за її домом. Окрім цього, його педагогічний вплив поширювався інших учнів, котрі, хоч і не здобули високого визнання в західноєвропейському музичному просторі, проте демонстрували свій рівень в місцевих аристократичних колах, підкреслюючи високу якість навчання, яке вони отримували. Це є цілком закономірно, адже мати Ф.К. Моцарта – Констанція, свого часу забезпечила сила першокласною музичною освітою, що дало йому в майбутньому можливість самому якісно і натхненно передавати власні музичні здобутки.

Проте варто згадати імена інших музикантів, які також активно працювали в сфері фортепіанної педагогіки, зокрема Й. Рукгабера – провідну постать музичного життя Львова. Він протягом усієї творчої діяльності майстерно поєднував кілька важливих ролей: будучи директором

ГМТ, музикант нерідко виконував обов'язки диригента оркестру та хору, піаніста-виконавця, а також педагога, чиї учні неодноразово з'являлись на сцені організованих товариством концертів, зокрема у газеті «Галичина» повідомлялось, що "третього травня 1841 року Й. Рукгабер разом зі своїм вихованцем, піаністом Євгенієм Колачковським виконав дует для двох фортепіано Ф.Калькбреннера в рамках концерту ГМТ" [202, с. 15]. Пізніше, він цілковито сфокусувався на двох улюблених сферах музичної діяльності, залишивши за спиною ряд інших професійних обов'язків: «врешті Й. Рукґабер цілком відмовився від посади диригента, віддаючись близькій йому праці піаніста і педагога, що позитивно вплинуло на діяльність ГМТ.» [73, с. 177].

Серед його найкращих учнів був талановитий піаніст і композитор Марцелі Мадейський (Marceli Madeyski) [73, с. 174], чия постать заслуговує на окрему увагу в контексті даного дослідження, з огляду на багатовекторність діяльності митця в рамках музичного життя Львова. Попри те, що провідною сферою його професійної реалізації була юриспруденція, зокрема, у 1846 році він здобув ступінь доктора права у Львівському університеті – М. Мадейський обіймав низку високих посад у юридичних та фінансових структурах міської влади Львова. Він двічі виконував обов'язки віце-президента міста, а згодом був призначений до Державного трибуналу у Відні: «До 1855 р. працював адвокатом у старшого львівського повіреного Міхала Тустановського. Наступні три роки працював у районному суді м. Самбора. Після повернення до Львова провадив власну адвокатську контору. У 1861 р. почав діяльність у міській раді, з 1866 р. став членом міської управи. Тричі обирався віце-президентом Львова (1873, 1877-79, 1885). 19 січня 1871 р. Мадейський отримав почесне громадянство Львова. Обраний до Крайового Сейму від Самборського округу 29 жовтня 1872 р. У 1877 р. обраний від курії менших маєтків Бережансько-Перемишлянського повіту. У 1882 р. обраний президентом Львівської колегії адвокатів. У 1883 році був

нагороджений орденом Залізної корони 3-го ступеня і призначений членом Державного трибуналу у Відні» [45, с. 13].

Втім, активна діяльність у правничій сфері не стала на заваді його глибокій зацікавленості музикою: М. Мадейський присвятив значну частину свого життя розвиткові музичного життя Львова. Незважаючи на те, що він не був професійним музикантом, а належав до кола аматорів, рівень його залученості, відданість мистецтву, а також вагомий внесок у культурну атмосферу міста засвідчують особливу роль цієї постаті у формуванні локального музичного середовища: «В 1840-х – в першій половині 1850-х рр., він належав до найактивніших діячів, що розбудовували Галицьке музичне товариство та консерваторію» [45, с. 14]. У цьому контексті особливу увагу заслуговує його діяльність як піаніста, яка має ключове значення для даного дослідження. Формування виконавської майстерності М. Мадейського тісно пов’язане з особою Й. Рукгабера, під керівництвом якого музикант здобув фахові фортепіанні навички.

Якщо звернутися до хронології, то бачимо, що після призначення Й. Рукгабера директором Галицького музичного товариства в 1838 році, він одразу розпочав активну роботу над організацією регулярного концертного життя у Львові. Саме в цей період фіксуються не лише його публічні виступи, а й перші згадки про концертну діяльність його учнів. Зокрема, М. Мадейський згадується в джерелах німецькомовного видання «Мнемозина» у 1839 року, коли йому було лише 17 років, а вже у 1841 році з’являються письмові згадки про виступи ще одного учня – Є. Колачковського. Очевидно, що кількість учнів, які виступали публічно, могла бути значно більшою. Ці факти свідчать про те, що Рукгабер системно підтримував і заохочував своїх вихованців до активної концертної практики, що, без сумніву, сприяло становленню зокрема М. Мадейського, як професійного піаніста, виконавця й композитора.

Аналіз його композиторської спадщини засвідчує, що провідне місце в ній посідають твори для фортепіано – сольні, а також вокальні композиції

для голосу і фортепіано. Така жанрова орієнтація свідчить не лише про глибоке знання особливостей інструмента, але й про внутрішню потребу композитора висловлюватися саме через фортепіанну фактуру. Цілком імовірно, що зацікавлення цим інструментом виникло під впливом його вчителя Й. Рукгабера, який, будучи видатним піаністом і педагогом, зумів сформувати в учня особливе ставлення до фортепіано, що в подальшому визначило напрям його творчого розвитку: «Такий особливий акцент на партії фортепіано можна пояснити ще й тим, що, як було сказано вище, Мадейський був хорошим піаністом, навіть концертуючим на великій сцені. У цьому випадку поєднуються два взаємодоповнюючих стимули: особистісний і загальнохудожній, що репрезентують естетичні вимоги часу. Фортепіанна партія трактувалася в піснях Мадейського по-різному, становлячи не тільки необхідний і дуже важливий фактор виразності, але іноді перевершуючи вокальну партію з точки зору віртуозності і художнього навантаження» [45, с. 17].

Серед фортепіанних творів, виданих у Львові зустрічаємо чимало зразків танцювальної музики, серед яких: 4 мазурки для фортепіано, мазурка до мінор, 6 кадрилів, Вальс ор. 21 До мажор; Полонези: Ля мажор, до мінор, Мі бемоль мажор, Фа мажор; «Жалобний марш» присвячений С. Монюшкові, романс для фортепіано Ля бемоль мажор та інші.

Проте окремої уваги заслуговує цикл «Les fleurs animées» («Живі квіти»), що репрезентує один з найпоетичніших зразків фортепіанної творчості М.Мадейського. Цей твір вирізняється не лише жанровою специфікою, але й особливою образністю: шість вальсів об’єднані спільною програмною ідеєю, а кожна п’єса має назву, що асоціюється з певною квіткою — La violette (Фіалка), Le muguet (Конвалія), Le lierre (Плющ), La réséda (Резеда), Le bleuet (Волошка) та La perce-neige (Підсніжник). Цикл вражає витонченістю музичних образів і засвідчує здатність автора чуттєво передавати поетичні настрої природи засобами фортепіанного письма.

Видання цих творів здійснювали відомі львівські музичні видавництва, зокрема: Г. В. Калленбах (H. W. Kallenbach), Ґубринович і Шмідт (Gubrynowicz & Schmidt), Франсуа Галінській (François Galiński), Кароль Вільд (Charles Wild), Зейфарт і Чайковський (Seyfarth & Czajkowski). Це свідчить про значний рівень професіоналізму композитора та його інтеграцію у львівське музичне середовище середини XIX століття.

Узагальнюючи спостереження над фортепіанною спадщиною М. Мадейського, варто насамперед звернути увагу на очевидний паралелізм між його творчими принципами та естетикою його вчителя – Й. Рукгабера. Як і в Рукґабера, в жанровій структурі фортепіанної музики М. Мадейського переважають п’єси танцювального характеру – мазурки, вальси, полонези, кадрилі, що свідчить про безпосередній вплив педагога, а також про відповідність цих жанрових моделей запитам часу та суспільної музичної практики. Салонна танцювальна мініатюра, популярна серед міської публіки середини XIX століття, була платформою для прояву як композиторської, так і виконавської майстерності. Окремі твори Мадейського містять присвяти визначним постатям епохи, що може свідчити про персональні знайомства автора з представниками інтелектуальної та мистецької еліти Львова, а також про затребуваність його музики в актуальному культурному середовищі.

Ще одним важливим аспектом спадкоємності між учителем і учнем є вияв програмності та образності, притаманних ранньоромантичній стилістиці. У творах М. Мадейського простежується схильність до поетичного осмислення природи, до емоційної виразності, що, безперечно, перегукується з інтенціями раннього романтизму, характерними і для Рукґабера. На це звертають увагу й дослідники вокальної творчості композитора, зокрема Л. Кияновська зазначає: «Ще одне джерело, яке відносимо в цьому контексті до полікультурних впливів на вокальний стиль Мадейського: ранньоромантична пісня, особливо її шубертівський різновид. Композитор сприйняв цей вплив безпосередньо від свого вчителя Рукгабера, у творах якого ранній віденський романтизм виступає в найвиразніших

формах. Романтичні новації в піснях Мадейського пов'язані не тільки з формальною свободою чи синтезом кантиленно-декламаційних елементів у вокальній партії кращих його пісень, а й з розгалуженою фортепіанною партією як рівноправним виражальним засобом із розвиненою фактурою та самостійним тематичним матеріалом. Часто партія фортепіано містить елементи звуконаслідування, алюзії на поетичний зміст.» [45, с. 20]. Таким чином, творчість М. Мадейського постає як органічне продовження лінії, закладеної його викладачем та наставником, проте з індивідуальним емоційним забарвленням і виразним відчуттям часу.

В свою чергу Й. Кесслер також активно займався педагогічною діяльністю, незважаючи на насичене концертне життя. Про його викладацьку практику свідчать численні джерела, які згадують виступи його учнів на публічних концертах. Часто Й. Кесслер виступав разом зі своїми вихованцями, що підтверджує його залученість у процес музичного навчання. Хоча імена учнів не завжди подаються прямо як "учнів Кесслера", факт їхньої співпраці легко простежити. Так, наприклад, у відомостях про один із концертів зазначено виконання твору для чотирьох рук, де партію поряд із Кесслером виконувала Кароліна Колінська: «В академії прозвучали секстет для струнних Й. Майзедера, "Ave Maria" Ф. Шуберта (Піршнер), декламація (актор Реттіх), Варіації І. Мошелєса та Ф. Мендельсона на тему циганського "Марша" з опери "Преціоза" (Вебера) для фортепіано в 4 руки (Кароліна Колінська та Й. Х. Кесслєр), декламація (актриса Реттіх), пісні Б. Ляхнера "Завжди ти" і Ф. Ляхнера "Лісова пташка" [73, с. 546].

Це ім'я, ймовірно, належить представниці аристократичної родини, для якої фортепіанна освіта була необхідним атрибутом виховання, що відповідало культурним і соціальним стандартам тогочасного галицького середовища. Той факт, що у творчості Й. Кесслера зустрічається значна кількість присвят саме жінкам з вищих кіл – представницям знаті, свідчить не лише про характер його особистих і професійних зв'язків, а й про активну діяльність представниць тогочасної інтелігенції у музичному житті Львова.

Це дозволяє припустити, що багато з них могли бути як меценатками Й. Кесслера, так і його безпосередніми ученицями. У цьому контексті спільний виступ із Кароліною Колінською набуває особливого значення, адже, навіть без прямої вказівки на її статус як учениці, сама форма дуетного виконання з педагогом у публічному просторі є характерною ознакою учнівсько-викладацької співпраці.

Звісно, тогочасна преса не могла охопити усіх представниць аристократії, які навчались у Й. Кесслера, чи брали участь у концертах під його наставництвом. Однак, в окремих випадках у газетних все ж згадуються конкретні особи, які зуміли неабияк привернути увагу критиків. Очевидно, що така зацікавленість була зумовлена декількома факторами, серед яких – регулярна присутність виконавців на сцені, що в свою чергу сформувало їхню впізнаваність в музичному середовищі. Не менш важливим чинником був репертуар, адже відомо, що тогочасна публіка високо цінувала технічно-яскраві віртуозні композиції, які, завжди створювали атмосферу захоплення та святковості. В цьому контексті доречно навести фрагмент рецензії на один з концертів в рамках ГМТ, в якому відомий педагог виступив в дуеті зі своїм учнем – Емілем Пфайфером: «Програма цього вечора охоплювала п’ять творів, що вельми потішили численну мистецьку аудиторію. Найблискучішим пунктом того вечора був четвертий номер: «Hommage a Haendel», великий дует для двох фортепіано, написаний Мошелесом виконаний п. Кесслером та його учнем, дванадцятилітнім Емілем Пфайфером. Ця приємна п’єса була виконана великим маестро Кесслером та його не по літах обдарованим учнем із ясністю, почуттям і довершеністю, що захопило аудиторію і успішний виконавець разом із своїм дивовижним учнем тричі виходили на сцену. На завершення у виконанні оркестру Товариства прозвучала Увертюра Онслова до опери «Alcade de la Vega» [73, с. 474].

Такий відгук свідчить про дуже добрий рівень підготовки молодого піаніста, який, очевидно, зумів продемонструвати високий рівень технічної майстерності в поєднанні артистизмом та сценічною переконливістю. В

іншому випадку, як ще можна пояснити настільки теплий прийом публіки, котра неодноразово викликала обдарованого учня разом зі своїм наставником «на біс»?

Регулярна концертна діяльність Е. Пфайфера, без сумніву, сприяла закріпленню імені музиканта в публічному просторі. Його виступи, особливо у співпраці з відомими виконавцями або ж під час важливих мистецьких подій, створювали молодому піаністу репутацію активного учасника музичного життя міста. Показовою в цьому контексті є одна з концертних програм ГМТ, опублікована у 1854 році в журналі «Музичний рух» (Ruch Muzyczny): «програма у квітні: композиція Й. Х. Кесслера для чоловічого хору у супроводі духових інструментів, Симфонія ля-мінор Ф. Мендельсона, увертюра місцевого композитора Карла Геслінгера (Karl Geslinger) (диригент Ю. Промінський), фортепіанний дует С. Тальберга на теми з опери "Норма" В. Белліні (солісти Лідль та Е.Пфайфер), концертні варіції Ж. Д. Арто для сопрано, скрипки і фортепіано (виконавці Рідель, Т. Яхімовський і Й. Х. Кесслер) [73, с. 475].

Щоб доповнити уявлення про концертну діяльність учнів Й. Кесслера та їхнє залучення в мистецький простір тогочасного Львова, доцільно звернутись також до програми осіннього концерту 1854 року, репертуар якого охоплював твори провідних європейських композиторів. На сцені прозвучала Симфонія №4 Л.Бетовена, Фантазія С. Тальберга на теми опери "Німа з Портічі" Ф. Обера, фантазія А. Ж. М. Арто (A. J. M. Artut) на теми опери "Лючія ді Ляммермур" та ноктюрн Ф. Шопена, котрий виконав п'ятнадцятирічний С. Дунецький – учень Й. Кесслера. Будучи вихідцем зі Львова він розпочав музичну освіту саме в рідному місті, а інтерес до фортепіано сформувався завдяки ініціативі матері хлопця, що була «вправною піаністкою» та, ймовірно, відіграла ключову роль у його ранньому музичному становленні [99].

У низці джерел зазначається, що спочатку він навчався грі на фортепіано та композиції у Й. К. Кесслера, що дає підставу вважати його першим

учителем майбутнього музиканта [99]. З огляду на те, що Й. Кесслер від 1835 до 1855 року був почесним членом Галицького музичного товариства і мешкав у Львові ще до народження Дунецького (1839), цілком імовірно, що їхня співпраця розпочалася в ранньому віці музиканта. Попри відсутність точних даних щодо початку занять, можна припустити, що навчання тривало не один рік, адже сам факт участі юного піаніста в публічних концертах ГМТ свідчить про ґрунтовну фахову підготовку, технічну досконаліть та сформовані виконавські навички.

Наступним етапом його професійного зростання стала блискуча європейська освіта: після навчання в Й. Кесслера у Львові він продовжив фахову підготовку в найпрестижніших музичних осередках тогочасної Європи: «з 1854-1858 роках – у Королівській музичній консерваторії в Лейпцигу, а далі відбув короткотривалі композиторські студії у Відні, Брюсселі, а також осягнув науку інструментування під керуванням славетного Г. Берліоза в Парижі. Незадовго до приїзду у Львів, у 1863–1864 роках С. Дунецький займав посаду диригента оркестру польської сцени в Чернівцях» [120, с. 40].

Хоча початкова фортепіанна освіта відіграла вагому роль у його професійному становленні, подальші студії в європейських музичних центрах позначилися зміною творчих орієнтирів – Дунецький усе більше звертається до композиторської діяльності. Після повернення до Львова він активно працює як диригент, а з часом звертається до жанру оперети, започаткувавши новий етап у музичному житті міста. І хоча у його композиторському доробку зустрічаємо низку творів для голосу з фортепіанним супроводом, зокрема пісні «Остання квітка», «Золота рибка», «Як моїй музі може бракувати змісту?», – втім, провідне місце у творчості композитора посів музично-театральний жанр – оперета, до якої Дунецький підійшов із винятковою послідовністю та індивідуальністю.

Серед його найвідоміших творів – оперета «Пажі королівни Марисеньки», створенню якої передувала дослідницька експедиція

фольклорного матеріалу поблизу Олеська та Підгірців, здійснена разом із братом Павлом. Відомий публіцист В. Анчиц у Літературному журналі підкреслював: «Станіслав Дунецький виробив свій власний стиль, оригінальний настільки, що Дунецького можна упізнати серед тисячі інших; і у нього є в творчості характер чисто слов'янський». Сучасні дослідники також наголошують на його ролі у становленні жанру, зазначаючи: «Так львів'янин, представник української полонізованої шляхти (він стверджував, що прізвище його предків було "Дунець"), став першим зі слов'ян, хто написав оперету». У 1866 році потужним творчим імпульсом для композитора стало «Слово о полку Ігоревім» – саме цей твір надихнув його на створення масштабної музичної поеми «Ігор». Робота над нею обговорювалася на Європейському з'їзді музичних критиків у Відні, де була сприйнята з особливою увагою: «Задум молодого львівського композитора – шлях до нової школи, що найближчим часом стане епохальним у музичному житті». Висновки з'їзду були оприлюднені у львівському «Літературному журналі» (Dziennik Literacki), який акцентував на несподівано високій оцінці композитора, що «порушив театральний спокій» [16, с. 73].

Таким чином, навіть попри зміну свого виконавського фаху, С.Дунецький утвердився не лише як активний диригент і композитор, а як яскравий представник національного музичного життя Львова другої половини XIX століття. Його внесок у жанрове розширення львівського театрального простору, поглиблення слов'янської музичної ідентичності та спроба поєднання традиції з новаторством дозволяють говорити про нього як про одного з найперспективніших композиторів свого покоління, чия діяльність знайшла визнання як на локальному, так і на міжнародному рівнях. І в цьому контексті вагомим видається педагогічний внесок Кеслера, у якого С.Дунецький здобув ґрунтовну фортепіанну освіту. Саме навчання у видатного наставника стало важливим поштовхом до подальшого професійного самовизначення композитора та виходу на широку європейську орбіту.

Висновки до 2 розділу:

У даному розділі окреслено основні чинники формування фортепіанної культури Львова першої половини XIX століття в контексті естетики романтизму. З’ясовано, що стиль brillant, як вияв віртуозної виконавської практики, не лише виконував функцію художньої репрезентації, а й відображав соціокультурні потреби міського середовища, формуючи репертуарні запити галицької публіки.

На тлі цього стилістичного та жанрового розвитку простежено, як романтична образність і технічна віртуозність почали інтегруватися у локальну композиторську мову, зокрема у творчості тих митців, чия діяльність була пов’язана з Галичиною.

Окрему увагу приділено фортепіанній педагогіці Львова, що в цей період демонструвала стабільну інституційну присутність. Мистецька діяльність Й. Медеріча, Ф. К. Моцарта, Й. Рукгабера, Й. Кесслера та їхніх учнів репрезентують високий рівень професійної підготовки, який був не лише передумовою подальших творчих звершень окремих виконавців і композиторів, але й засадничим у формуванні професійного музичного середовища міста.

Таким чином, у межах окресленого періоду Львів постає як осередок активного музичного життя, в якому педагогіка, концертна практика та композиторська творчість взаємно збагачували одна одну, сприяючи утвердженню регіональної мистецької традиції.

РОЗДІЛ 3.
ХАРАКТЕРИСТИКА ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ ПРОВІДНИХ АВСТРІЙСЬКИХ І НІМЕЦЬКИХ МУЗИКАНТІВ ГАЛИЧИНИ ВКАЗАНОГО ПЕРІОДУ

3.1. Класицистичні засади індивідуального стилю Й. Медеріча детто Галлюса (на прикладі фортепіанної сонати на варіацій для фортепіано)

.

Так як в попередньому розділі було встановлено впливи віденської фортепіанної школи на розвиток мистецтва Галичини, наступним кроком є детальніший розгляд обраних артефактів з фортепіанної спадщини тих композиторів і музикантів, котрі відіграли ключову роль у формуванні місцевої музичної культури. Особливий інтерес викликають постаті, творчість яких залишається недостатньо дослідженою, а значна частина їхніх музичних творів досі не було предметом глибокого виконавсько-аналітичного розгляду.

Враховуючи наведені предиспозиції, доцільно буде почати аналітичні студії з творчості Йоганнеса Медеріча Галлюса – найстаршого з композиторів-піаністів, що тривалий час був пов’язаний зі Львовом. Його фортепіанні твори становлять цінний матеріал для розуміння індивідуального стилю митця, а також його внеску в розвиток фортепіанної культури Галичини, зокрема в контексті поширення професійної виконавської та педагогічної традицій, що формувались під впливом європейських музичних течій.

Про постать Й. Медеріча – композитора, педагога, піаніста та диригента, а також про його перебування в Львові та про активну просвітницьку діяльність дізнаємось зі свідчень та спогадів його сучасників, що були зафіксовані в листуваннях, а також із записів в архівних документах та пресі. Досліджуючи їх, можна реконструювати цілісну життєтворчість

музиканта, його характер, композиторську спадщину, педагогічну діяльність і навіть умови життя, зокрема у Львові.

Враженнями про свого викладача фортепіано поділився його віденський учень відомий літератор Франц Грільпарцер, зафіксувавши їх в «Автобіографічних дослідженнях», а Франц Ксавер Моцарт в свою чергу, неодноразово згадує ім'я Медеріча у власних листах. Він називає його своїм другом, вчителем, «найвидатнішим контрапунктистом нашої епохи, а також найвідомішим композитором, чия музика до трагедії Шекспіра «Макбет» має бути відомою кожному, адже скрізь викликала великий резонанс». І хоча сучасні дослідники пишуть, що в цих словах багато що перебільшене, їх не варто недооцінювати, адже у записах Й. Гуммеля чітко знаходимо відповідь на запитання звідки у Моцарта-сина стільки трепету до свого друга: «З Й. Медерічем, який досконало знав всі аспекти музичної теорії, Моцарт старанно надолужував те, чого не отримав у минулому. Він понад усе цінував Галла, і знайшов в ньому батька…» [130, с. 9].

На жаль, не всі так однозначно висловлювались про цього загадкового музиканта та композитора, зокрема його сучасник Густав Гугіц пише: «Зараз Джованні Медерічу 60 років, і його творчі сили, здається, добігають кінця. Він так і не зробив собі імені серед музичного життя Відня» [130, с. 7].

Можливо саме факт невизнання його творчості в австрійській столиці змушує Й.Медеріча остаточно переїхати до Львова. Рік його приїзду в тогочасну столицю східної Галичини трактується дослідниками по-різному. Зокрема, австрійський музикознавець Т.Антонічек стверджує, що «Й.Медеріч прибув до Лемберга у 1811 році» [134]. Натомість, дослідники Т.Агнер та Г.Рейттеррер вважають, що композитор вперше відвідав Львів у 1817 році [238]. Проте, незважаючи на розбіжності в датах, саме період початку 1810-х років окреслюється як час усталення музичної діяльності Й.Медеріча в місцевому музичному середовищі.

Це місто у новоприєднаній провінції імперії йому вже доводилось відвідувати неодноразово, починаючи з 1803 року, про що свідчать архівний

документ – газетне оголошення, в якому повідомлялось про те, що під керівництвом Й.Медеріча в 1803 році у Редутному залі Міського театру, де часто проводились карнавальні бали та інші концертно-розважальні заходи, вперше була виконана ораторія Гайдна «Пори року» [73, с. 153]. В цьому виступі брали участь як професійні музиканти – солісти німецької сцени, так і аматори, а кількість виконавців коливалась від восьмидесяти до ста осіб. Через дев'ять років ораторія була виконана вдруге в концерті на користь потребуючих, про що засвідчила «Львівська газета»: «З метою найкращого виконання «Пір року» з'єдналося 80 шанувальників музики і у цей найшляхетніший спосіб догодило намірам комісії Інституту бідних» [73, с. 154].

Для формування цілісного уявлення про діяльність Й.Медеріча у Львові варто згадати один з найдавніших документальних матеріалів авторства Теодора Айгнера, котрий пише: «У віці 65-ти років він переїхав не для того, щоб бути старим зневіреним чоловіком, розчарованим митцем, що занепав духом. Адже те, що дійшло до нас із тих років свідчить про незламну життєву силу: Й. Медеріч написав понад 6000 сторінок копій творів композиторів XVII-XVIII століть. Надзвичайно ретельні та точні копії викликають захоплення у кожного музиканта». Твори, такі як «Мистецтво фуги» (BWV 1080) і «Музична пожертва» (BWV 1079) Йоганна Себастьяна Баха, «Adoramus te, Christe» (KV6 Anh. A 10) Квіріно Гаспаріні, знаходяться поруч із унікальними творами його вчителя Георга Крістофа Вагензейля; цілі опери, такі як Egeria, Festa Theatrale і Alcide al Bivio Йоганна Адольфа Гассе, поруч із ще невідомими композиціями Георга Фрідріха Генделя. У підсумку: близько 400 творів 32 композиторів.» [130, с. 18].

Дивовижно, що немолодий вже, самотній чоловік зумів знайти стільки енергії для виконання цієї величезної роботи, проте виникає запитання: для кого він це робив і звідки Медеріч мав ноти, які копіював? Відповідь на це можна знайти в самих копіях музичних творів. Там неодноразово згадується ім'я Кірнбергера як композитора та редактора. Йоганн Філіп Кірнбергер

(1721–1783) до середини XVIII століття був капельмейстером і музичним директором у монастирі сестер бернардинок у Львові [130, с. 19]. Отже, можна припустити, що Медеріч працював у львівському середовищі у подібній ролі, як і Кірнбергер.

Його любов до клавірних творів композиторів барокової доби, і та унікальна можливість мати доступ до багатьох зразків музичних шедеврів, над переписуванням яких він працював з «особливою ретельністю» говорить про характерну йому сумлінність та увагу до деталей, що вже стає помітно при аналізі фортепіанних творів, що були написані задовго до його переїзду у Львів. В зразках його клавірної музики простежується структурна витриманість, вражаюча ясність форми і повна відповідність традиціям, що були властива тогочасній європейській фортепіанній школі, котрій характерним стало поєднання досконалої технічної майстерності і виразності музичної мови.

І хоча окремі дослідження заперечують причетність Медеріча до музичної столиці Галичини, наполягаючи на тому, що він оселився тут лише за 10 років до смерті, маємо інший яскравий факт, який дозволяє спростувати цю недостовірність: «Близько двадцяти років тут (у Лемберзі) живе відомий композитор Медеріч, на прізвисько Галл, я не сумніваюсь, що ви знайомі з його музикою…», - пише Франц Ксавер Моцарт у листі до Ігнаца Мошелеса. Цікавим залишається зміст цього листа: «Зараз цей 73-річний чоловік, який все ще тішиться справді міцним здоров'ям, і дух якого по-молодечому жвавий та бадьорий, внаслідок цілої низки огидних і безкарних підступів опинився у такому сумному становищі, що йому, чи не найвидатнішому контрапунктистові сьогодення, доводиться боротись з несусвітньою нуждою, і до того ж його гнітить цілковита самотність. Моїм гарячим бажанням є по змозі допомогти цьому другові, який мені як батько…» [64, с. 441]. Далі Моцарт-син вказує список творів, написаних Й.Медерічем, пропонуючи наступне: «Тож прошу Вас, шановний Пане, чи не змогли б Ви спричинитися

до того, щоб шляхетні англійці купили ці прекрасні музичні твори, а ті, які ще не завершені, замовили?» [64, 442].

Йоганн Георг Антон Медеріч детто Галлюс (Johann Georg Anton Mederitsch detto Gallus, 1752–1835) народився 26 грудня 1752 року у Відні. 27 грудня 1752 р. він був охрещений у Сент-Штефані з іменами Йоганн Георг Антон Галлюс; «Галлюс» було одним із його імен при хрещенні. Пізніше композитор вважав за краще використовувати його у багатьох примітках, і на деяких титульних сторінках його творів з'являється лише ім'я Галлюс, тобто без його прізвища Медеріч. Походив він з родини театрального оркестрового музиканта, і саме батько –контрабасист Антон Медеріч Галлюса (1710-1775), став його першим вчителем музики. У 1757 році Галлюс-старший займає посаду другого контрабасиста в оркестрі «Німецької комедії» («Teutschen Comoedie») в театрі Кернтнертор (Kaerntnertortheater) – для якого як композитор у 1751-1759 роках працював Й. Гайдн [130, с. 7].

Йоган Медеріч детто Галлюс, як вже згадувалось вище, був учнем Георга Крістофа Вагензейля [130, с. 8]. Серед учнів Г. Вагензейля були також інші відомі свого часу композитори – Йоган Баптист Шенк, а також Ф. К. Дюссек – майбутній вчитель Ф. К. Моцарта. Таким чином Йоганн Медеріч, «detto Gallus», тобто званий Галлюсом, як він сам любив себе називати, міг пишатись тісними стосунками з найважливішими представниками віденської виконавської та композиторської школи.

Його часто називали «вільним артистом», що жив переважно з уроків музики, адже він немав стабільної посади ні як придворний музикант у когось з аристократів, ані при будь-якій поважній музичній інституції, його ім'я не фігурувало в жодному списку віденських театрів. Проте збереглась певна кількість його рукописів, зокрема фортепіанних творів.

У віці 27 років він вперше представив публіці свої композиторські спроби у популярному жанрі зінгшпіля. У 1779 році у Відні відбулася прем'єра його зінгшпілів «Чесний управитель» та «Так карається жорстокість». Мабуть ці музичні вистави зробили його ім'я відомим, адже

через два роки він зайняв посаду музичного керівника театру в чеському місті Ольмюці. А відкриття театру у Леопольдштадті під керівництвом Карла фон Марінеллі в 1782 році дало можливість 30-тирічному Медерічу представити аж три прем'єри його зінгшпілів: жовтень 1782 р. – "Мореплавці", листопад 1782 р. – "Слюсар", грудень 1782 року – "Рекрути". У рукописних записках капельмейстера театру в Леопольдштадті зафіксовано, що деякі з цих зінгшпілів були в репертуарі протягом дванадцяти років. [130, с. 9].

Після такого успіху Медеріч наважився на наступний крок: у лютому 1783 року в Національному придворному театрі у Відні відбулась прем'єра його зінгшпіля «Роза або обов'язок і любов у суперечці» ("Rose oder Pflicht und Liebe im Streit"). Проте, на жаль, цього разу його музика отримала дещо інший вердикт з уст Вольфганга Амадея Моцарта: "Післязавтра буде новий витвір молодого юнака Медеріча, він мабуть вам не дуже сподобається, але всеж краще, ніж попередній"...[130, с. 10]. Той факт, що зінгшпіль Медеріча не мав успіху, змушує його звернутись до інших музичних жанрів. І з 1784 року він присвячує себе камерно-інструментальній музиці. З цього моменту він концентрується на цій творчій сфері протягом трьох наступних десятиліть, а також і в останні львівські роки.

Між 1786-1787 роками Й. Медеріч працював придворним музикантом у дворі польського короля Станіслава II Августина Понятовського, а вже у 1789 році у Відні були опубліковані його два фортепіанні квінтети у видавництві Ф.А.Гофмейстера [130, с. 11]. Окрім цього дане видавництво надрукувало ще два зразки творів фортепіанної музики Й. Медеріча – Сонату для фортепіано Сі бемоль мажор (plate 259) та 24 варіації на тему «Танець ведмедя» (24 Variations on «La danse de l'ours») (plate 262), точна дата виходу яких, на жаль, невідома. Проте, завдяки унікальним номерам, котрі видавці музики присвоювали для кожного твору (platenumber), можна визначити приблизний час їхньої публікації. Видавництво Гофмейстера досягло каталогу з 293 позицій на початку 1793 року, отже номерні знаки творів 259

та 262, що потрапляють в цей діапазон, свідчать про їх публікацію до початку 1793 року. Ймовірно, вони були опубліковані в 1792-1793 роках, адже варто зазначити, що після 1793 року активність видавництва Hoffmeister значно знизилась, і до кінця десятиліття було випущено лише близько 10 нових творів. Цей факт дає підставу вважати, що твори під номерами 259 та 262 були опубліковані між 1790 та 1793 роками.

Дослідник творчості Т.Айгнер також зазначає, що на початку 1800-х було надруковано багато його творів, серед яких: «фортепіанні сонати у Трага, у Едера та Молло» [130, с. 17]. З контексту речення стає зрозуміло, що мова йде про видавництва, в яких були надруковані або продавались твори Й. Медеріча.

Беручи до уваги той факт, що після перебування композитора на посаді придворного музиканта у дворі польського короля Станіслава II Августина Понятовського з'явилось чимало зразків фортепіанної музики можемо зробити висновок, що їх поява була зумовлена потребою задовольнити зростаючий інтерес до цього інструменту в аристократичному та світському середовищі. Відомо, що останній король Польщі активно підтримував мистецтво і освіту, а його двір був важливим осередком культурних подій, що мало вплив на музичне середовище в Галичині, хоч і в меншій степені, ніж після її приєднання до Австрійської імперії. Тоді інтерес до мистецтва став настільки високим, що це змушувало тогочасних митців з західноєвропейського простору переїжджати сюди для втілення власної творчості, адже Галичина стала важливою частиною європейської музичної карти.

Власне потреба в кваліфікованих музичних кадрах у Львові, як культурній столиці Східної Галичини, була надзвичайно актуальною на початку XIX століття. Підвищений попит на музичну освіту і розвиток культури загалом, створював умови для залучення талановитих митців. У цьому контексті переїзд Й.Медеріча до Львова був закономірним: композитор та педагог, котрий мав вже значний досвід і репутацію у Відні,

з’являється в новому для себе середовищі, щоб втілити власні підходи у виконавстві чи педагогіці. Його діяльність в Галичині сприяла поширенню музичної традиції, зокрема фортепіанної, тому варто звернути увагу на його вже сформований композиторський доробок, яскравим зразком є Соната для фортепіано Сі бемоль мажор. Її виконавсько-аналітичний аналіз необхідний для подальшого встановлення зв’язку між творчістю Й. Медеріча детто Галлюса та розвитком фортепіанного мистецтва в Галичині, а також для розуміння впливу композиторського доробку на формування місцевих музичних традицій.

Соната для фортепіано написала в тональності сі бемоль мажор. Головна партія, що охоплює десять тактів, одразу вводить слухача у світлий, радісний та дещо грайливий настрій, що буде притаманний усій першій частині. У індивідуальному письмі Медеріча часто зустрічаються характерні пунктирні ритми в мелодиці тем, що додають в першу чергу відчуття динаміки руху, підкреслюючи активність та енергійність музики. Використання пунктирного ритму в мелодії головної партії створює відчуття пружності, що робить тему більш виразною та жвавою.

Також відомим є факт, що у музиці доби класицизму, не лише фортепіанній, пунктирний ритм асоціюється з активністю, енергією, урочистістю. Він часто нагадує про риторичні прийоми бароко, додаючи мелодії величі або піднесеності, навіть якщо твір загалом залишається легким та грайливим. Проте в контексті даної сонати пунктирний ритм сприймається все ж більше як прийом зображення грацiйності та витонченості, аніж урочистої настроєвості.

У поєднанні з класичною ясністю форми, яку можемо спостерігати впродовж усієї першої частини, використання пунктиру у головній партії викликає відчуття аристократичної легкості, і навіть гумору. Цей нібито непомітний прийом, на перший погляд, може не викликати особливої уваги, але саме він, а також подальше розгортання музичної тканини в головних

темах сонати чудово відображають світлий, грайливий, та навіть дещо по-дитячому безпосередній характер композитора.

Після основної теми головної партії, композитор, завдяки своєрідному містку, робить перехід між двома основними темами в сонаті. Сполучна партія тут доволі розгорнута та складається з тридцяти тактів, що зумовлено потребою більш інтенсивного гармонічного розвитку, для підкреслення майбутнього контрасту між головною та побічною партіями. Це типовий класичний прийом.

Прикладами, де можна спостерігати об'ємні сполучні партії, можуть служити твори віденських класиків Моцарта, Гайдна чи Бетовена. Зокрема у Сонаті №16 До мажор К.545 В. А. Моцарта головна партія триває лише 8 тактів, в той час, коли сполучна розширена до 16-ти. Її більший масштаб продиктований потребами автора не лише приготувати тональність для нової теми, але й додати ритмічну енергію через секвенції і мотивний розвиток. Це саме бачимо у Сонаті Й. Медеріча, де композитор використовує сполучну партію як простір для створення контрасту, за допомогою таких технічних засобів як арпеджіо, октавна техніка, паралельні інтервали, рясне використання хроматичних ходів, готує слухача до побічної партії. На перший погляд, усі ці технічні труднощі, завдяки простоті фактури, виглядають доволі доступними у плані виконавського аспекту, проте все ж вимагають від піаніста володіння певними навичками, зокрема рівного звуковидобування та чіткої артикуляції.

Поняття артикуляції у творах віденських класиків є надзвичайно важливим, тому що саме вона визначає чіткість музичної фрази, характер кожного елементу та достовірність виконання, створюючи баланс між легкістю звучання та виразністю деталей. Як в музиці, так і в мові «артикуляція» – це характер вимови, що є необхідним для розуміння змісту найменших елементів музичної чи словесної думки. У творах композиторів це поняття втілюється в музику за допомогою позначення в нотному тексті різноманітних штрихів, а також способів звуковидобування, наприклад

крапки чи клиночки для позначення staccato, чи ліги для legato. Проте, варто пам’ятати про інше, не менш важливе поняття для класичного виразу - «фразування», що також часто позначається авторами в тексті, зокрема за допомогою довших ліг [137, с. 319].

Як відомо, ліги, котрі записували у своєму тексті музиканти класичної доби, зокрема В. А. Моцарт, можуть мати двояке трактування: по-перше, вони можуть вказувати, що за допомогою способу гри легато, виконавець прагне передати слухачеві відносно довшу мелодичну лінію – фразу. (Наприклад, В. А. Моцарт, який опирався на класичні традиції, записував ліги лише потактно). По-друге, такі ліги можуть означати, що два чи три звуки потрібно об’єднати, при чому останню ноту заграти коротко, відчленувавши від наступної. Такі ліги часто стоять над нотами коротких тривалостей, ми називаємо їх «артикуляційними лігами».

У першій частині Сонати B-dur Й. Медеріча, одразу після проведення головної партії у десятому такті вводиться виразна наспівна мелодія, у виконанні якої слід особливо підкреслити її плинність. Вона проводиться під лігою, але в даному випадку трактується виключно для забезпечення цілісності фразування.

Побічна партія (від такту 46), що розгортається на тлі «альбертієвих басів» в лівій руці, привертає увагу своїм контрастним розвитком і до головної партії, і до попередньої наспівно-ліричної теми. Спершу її висхідна мелодія, котра супроводжується артикуляційною позначкою staccato, створює відчуття легкості, граційності та тендітності. Воно досягається завдяки руху вісімкових тривалостей вгору, водночас наступний низхідний хроматичний рух шістнадцятками у правій руці, немовби заперечує початковий граційний настрій теми.

Він є тим «рішучим жестом», котрий не дає ніжному початковому мотиву повністю розчинитись у настроєвій легкості та безтурботності, натомість надаючи їй структурної опори, та більш чіткої енергійної спрямованості. Ця невимушена гра двох інструментальних «персонажів» за

допомогою музично-інтонаційних знаків-символів ніби зображує жартівливий діалог, переносячи слухача в атмосферу живого спілкування. Це не просто стилістична особливість цієї музики, а втілення у ній власної натури композитора: варто згадати його дитячий та безпосередній характер, про який писали сучасники Й. Медеріча, називаючи його «великою дитиною».

Згадаймо враження від уроків гри на фортепіано Медеріча з відомим свого часу австрійським поетом і драматургом Францем Грільпарцером. Під час дослідження біографічних даних, цей відгук про роботу Й.Медеріча на перший погляд викликає лише негативні відчуття. Грільпарцер пише, що «Коли ми повернулись до міста (до Відня — Н. Я.), до нас прийшов вчитель музики. На жаль, моя мати не мала щастя у виборі (педагога). Вона обрала Йогана Медеріча, званого Галлюсом, який, як довелось мені згодом переконатись, був першорядним контрапунктистом, але через легковажність і лінощі не осягнув належної позиції в мистецтві. Ніхто не міг отримати від нього вчасно замовленої роботи, почату оперу повинен був закінчити капельмейстер Вінтер, більше того, на службі в останнього короля Польщі (йдеться, очевидно, про Станіслава Аугуста Понятовського — Н. Я.) він одразу ж біг до задніх дверей, коли королівська карета під'їжджала до парадного входу, так що король врешті його звільнив, незважаючи на успіхи в грі.

Щоби не померти з голоду, йому довелось викладати фортепіано, хоча він цього і не переносив. Мені він дуже подобався, хоча його викладання нагадувало швидше дитячі витівки. Пальці він називав смішними іменами: цей брудний, той незграбний і т.д. Ми більше лазили під фортепіано, аніж на ньому грали. Моя мати, жінка сучасних поглядів, виправдовувала його тим, що в другій половині уроку, і навіть поза ним, він так фантазував і імпровізував у формі фуги, що в неї серце тріпотіло в грудях. Замість того, щоби добиватись від мене вправності і біглості пальців, йому приносило задоволення навчати мене грати по цифрованому басу, а одного разу він, хоч

і був ледачим, скомпонував для мене концерт з усіма інструментами, який я повинен був виконати у його помешканні, при чому мені нічого не доводилось робити, оскільки фортепіано видобувало лише окремі тони, а все решта доручалось іншим інструментам. На тому, що давало йому задоволення, він міг зосередитись, для чогось серйознішого — не ворухнув і пальцем. Проте він не був типовим жартівником, видавався більше дитячим, ніж дотепним» [170].

Можливо ця наївність свого часу не дала можливості дійсно талановитому композитору та музиканту пожинати ті успіхи, які були в його сучасників. Проте, якщо Грільпарцер називає його роботу «серією дитячих витівок», де вчитель проводив уроки в так званій ігровій формі, наприклад, придумуючи імена для пальців, – то сьогодні можемо оцінити цю ситуацію з дещо іншого кута зору. Така безпосередність, а подекуди й наївність композитора є характерною рисою його особистості, яка знаходить відображення не лише в його музиці, котра просто переповнена світлими, радісними мотивами безтурботності та грайливості, але й у його педагогічній діяльності. Це не свідчить про його непрофесійність, чи лінощі, а навпаки, демонструє його унікальний підхід, який віддзеркалює його внутрішній світ і спосіб взаємодії з учнями.

Тому, повертаючись до аналізу побічної партії, що складається з двох контрастуючи елементів, можемо зробити наступний висновок: перший мотив – світлий та радісний, у подальшому своєму розвитку несподівано зіштовхується з наступним мотивом – рішучим, навіть дещо категоричним. Останній, у вигляді стрімкого низхідного руху шістнадцятими тривалостями вниз, сприймається як своєрідна відповідь на безтурботне і радісне перше висловлювання. Ці два протилежні елементи демонструють внутрішній світ Й.Медеріча, в якому емоційне переживання далеко не завжди врівноважується розсудливістю. Композитор ніби стримує своє природне прагнення до легкості та безтурботності, не дозволяючи їм повністю домінувати над земними, реальними потребами. За допомогою виразових

засобів у музиці він досягає потрібного контрасту, який повинен передати виконавець задля того, щоб чітко відобразити зміну характеру між двома мотивами та підкреслити їхню емоційну протилежність.

Окрім цього, композитор й надалі протягом усієї побічної партії цікаво розвиває музичний матеріал, збагачуючи його рясними пасажами у правій руці. Згодом він використовує незвичний фактурний прийом: права рука виступає в ролі акомпанементу, тоді як у лівій проводиться тема у вигляді восьмих тривалостей (такти 63-68). Особливістю цього фрагмента є те, що вперше у творі композитор вводить детальні динамічні вказівки для відображення контрастів настрою в темі лівої руки. Зокрема, динаміка будується на чергуванні: один такт вісімками виконується на piano, наступний – forte октавами.

Цей принцип повторюється ще один раз протягом двох наступних тактів і дуже наближений по характеру до першої теми побічної партії, де контраст відчувався шляхом виконання стрімкого низхідного руху по хроматизму шістнадцятими тривалостями донизу, на противагу початковому висхідному рухові восьмими тривалостями. Саме такий принцип контрастів є визначальною рисою усієї побічної партії, яка вирізняється багатством художніх засобів. Це значно відрізняє її від більш одноманітних у структурному та виразовому плані головної та сполучної партій, де подібні контрасти майже не помітні.

Несподіване рішення композитора завершити розвиток побічної партії половинною тривалістю До# і Ре спершу можна сприйняти як хроматичний натяк на подальшу модуляцію до ре мінору (77 такт). Цей перехід дає відчуття гармонічної незавершеності, яке затримує остаточне розв’язання і підсилює напругу. Воно фактично обриває музичну думку, не дозволяючи їй закінчитись традиційним чином. Це створює ефект невизначеності, який лиш підсилюється наступною заключною партією, що, немов відновлює хід музичної ідеї, готує кадансів зворот у Фа мажорі, відновлюючи в музиці новий напрямок і стабільність (79 такт).

Її активний розвиток вражає завдяки постійному нарощуванню ритмічної та технічної інтенсивності, що проявляється через швидкі пасажі, хроматичні висхідні та низхідні рухи ламаними октавами в обох руках, гамоподібні пасажі. Використання безпервного чергування різних видів технічних прийомів у цій партії є необхідним для створення відчуття постійного руху та стрімкості до утвердження нової домінантової тональності, а також для підсилення кульмінаційного ефекту, надаючи йому яскравості та виразності.

Утверджуючи тональність Фа мажор, композитор намагається плавно здійснити перехід для розвитку музичного матеріалу розробки, що звучить у тональності субдомінанти – Мі бемоль мажорі (143 такт). Тут окрім появи нової теми, що розгортається на типовому даній епосі виду акомпанементу – альбертієвих басах, помічаємо динамічні вказівки (forte), а також артикуляційні: висхідні мелодичні звороти мають виконуватись на staccato. Цим прийомом гри композитор вкотре хоче наголосити на артикуляційній виразності мелодичної лінії. Автор підкреслює окремі ноти у висхідному русі, роблячи кожну з них більш чіткою та виразною, що в свою чергу створює відчуття легкості та польотності.

Це не лише збагачує характер мелодії, але й надає їй енергійності та життєрадісності. У контексті виконавської інтерпретації такі артикуляційні позначки набувають особливого значення. Для піаніста вони є ключем до розуміння задуму композитора, адже саме через дотримання таких нюансів відтворюється стильова автентичність твору. Як відомо, у сонатах віденських класиків надзвичайно важливими є прозорість фактури, витонченість звучання та гармонічна врівноваженість. Виконавець, звертаючи увагу на staccato в головній темі розробки, повинен не лише технічно точно виконати кожну ноту, але й інтерпретувати їх як органічну частину загальної драматургії, зберігаючи природність і легкість звучання. Цей елемент робить музику більш промовистою, додаючи чіткості та характеру музичного висловлювання.

Після проведення нової теми в початковому матеріалі розробки, що звучала 10 тактів, протягом наступних шести тактів можемо спостерігати за типовими у класичній музиці секвенційними зворотами: спершу у лівій руці висхідного типу, а потім у правій – низхідного. Дані пасажі створюють відчуття руху завдяки своїй послідовності та розвитку, формуючи певну ритмічну і структурну лінію музичного матеріалу. Вони збагачують музичну тканину, слугуючи засобом розгортання тематичного матеріалу та забезпечують його варіативність. Як наслідок – вони приводять слухача до вже знайомої теми головної партії, проте в даному розділі вона звучатиме у тональності субдомінанти – Мі бемоль мажорі, що створює м'який гармонічний відтінок і розширює емоційний спектр твору.

Цей прийом є характерним для розробки у класичній сонатній формі, адже композитор, переосмислюючи знайомі слухачеві мотиви, збагачує їх новими інтонаційними у гармонічними відтінками. Відхилення в тональність субдомінанти дозволяє Й. Медерічу уникнути передчасного повернення до основної тональності, даючи можливість інтенсивнішого драматургічного розвитку.

Особливої уваги заслуговує подальший для дослідження музичний матеріал, в якій композитор демонструє майстерне володіння технікою поліфонічного письма: тема з головної партії з'являється у вигляді стретти. (170 такт). Як відомо, стретта – це канонічне проведення тем у фузі, де кожен голос, що імітує тему вступає до того, як вона закінчилась в попередньому голосі. І хоч стретта є технікою, яка була більш характерною для барокової музики, все-ж її елементи зустрічаємо як в творах Моцарта, так і в сонатах та симфоніях Бетовена.

Будучи відомим свого часу контрапунктистом, Й.Медеріч просто не міг не використати цей прийом у власній класичній сонаті. Він додає твору динамічності, створюючи враження наростаючого руху. Вплетення стреттного проведення у розробку свідчить про майстерність композитора не лише в поліфонічній техніці, але й в роботі з тематичним матеріалом. Адже її

поява продиктована прагненням перевести слухача в іншу тональність, зберігаючи при цьому тематичну єдність та логіку музичного розвитку. Завдяки використанню секвенцій, імітацій на накладання голосів, стретта виступає не лише як засіб динамізації розробки, але й як органічний перехідний елемент, що плавно вводить слухача в новий тональний простір, готуючи повернення основної тональності Сі бемоль мажор.

Це повернення стає остаточно зрозумілим, коли знову звучить вже знайомий мотив з головної партії і одразу після його завершення – інший, представлений раніше у побічній партії експозиції. Сама тема побічної в репризі з'являється в дещо видозміненому вигляді, адже контрастуючий елемент у вигляді хроматичної гами в експозиції виконувався у правій руці у низхідному русі, тепер він з'являється у лівій руці у висхідному хроматичному напрямку.

Заключна партія репризи містить в собі вже всі знайомі слухачеві технічні прийоми та мелодичні звороти, серед яких можна відзначити позиційну гру в унісон обома руками – нею розпочинається заключна партія репризи, а також октавні ходи по хроматизму у лівій руці та ламані октави у правій. Ці виконавські прийоми використовуються для підготовки яскравого каденційного звороту, який має закріпити в свідомості слухача відчуття радості, святкової урочистості, підкреслюючи загальний світлий, оптимістичний характер першої частини твору та його емоційну піднесеність.

Після проведення каденційного звороту та яскравого утвердження Сі бемоль мажорної тональності, композитор, здавалося б, міг поставити крапку, проте на цьому він не завершує. Натомість Й. Медеріч додає останній восьмитактовий епізод, у якому пунктирно проводить тему у правій руці на фоні типово класичних акордових послідовностей у лівій руці: D– T– D2– VI –K6/4– D7–T. Ця несподівана вставка, котру, як зазначає автор, потрібно виконувати якомога тихше, на pianissimo (pp), ніби відтягує фінальне завершення твору, створюючи додаткове очікування. Лише після

цього, композитор кардинально змінює тон висловлювання, і на двох останній заключних акордах D7–T ставить динамічну позначку fortissimo (ff), що підсилює відчуття завершеності та ставить вагому і яскраву крапкув музичній думці. Для слухача це стає визначальним акцентом, який викликає почуття тріумфу, підкреслюючи урочистість і радість фіналу першої частини сонати.

Друга частина являє собою тему з десятьма варіаціями, що слугують яскравим закінченням музичного твору. Вибір варіаційної форми для другої – і водночас фінальної – частини сонати є вельми винахідливим рішенням для композитора, адже традиційно для композиторів класичної доби друга частина часто виконувала функцію контрасту, де переважає повільний, ліричний характер, що врівноважує динамічніші крайні частини. Натомість у сонаті Й. Медеріча Галлюса цей принцип порушується, що ставить питання про можливі причини такого вибору. Це могло бути пов’язано як із загальною тенденцією до розширення виразових можливостей варіаційної форми, так і з бажанням композитора привнести елемент технічної демонстративності або навіть імпровізаційності в другу частину циклу, котра стала фінальною – всупереч традиційній тричастинній будові сонатного циклу. Крім того, цей підхід міг бути продиктований впливом блискучого стилю, характерного для того часу, коли варіації використовувалися як засіб віртуозного вираження й ефектних прийомів.

Тема, що стає основою для подальшого варіаційного розвитку, написана в темпі Moderato, що надає їй спокійного та врівноваженого характеру. Її проста прозора мелодична структура в дводольному метрі створює відчуття легкості і танцювальності. В ній композитор використав елементи старовинного французького танцю гавоту, котрий часто використовували у своїх творах композитори епохи бароко, зокрема і Й. С. Бах у своїх «Французьких сюїтах». Зрідка однак до нього звертались і сучасники Й. Медеріча, передусім якраз австрійські композитори Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Ф. Шуберт та інші.

Сама тема складається з 16-ти тактів, як це і характерно для гавоту, що зазвичай містив два восьмитактові періоди, контрастні за образним строєм: друга частина, яка мала назву мюзет, була ліричніша, наближена до пасторалі. Плавність ритму та виразність фразування надають темі елегантної простоти та невимушеності, підкреслюючи танцювальність в музиці.

Це створює атмосферу легкості, котра органічно переходить у варіаційний розвиток, та видозмінюється відповідно до нових музичних контекстів та задумів автора. Вже в першій варіації ми помічаємо її розвиток шістнадцятими тривалостями в правій руці на фоні акордових послідовностей у лівій половинними тривалостями. Розуміючи прагнення композитора у кожній новій варіації ускладнити її фактуру, прикрасити орнаментальне ведення мелодії, показати більше технічних можливостей виконавця, можемо констатувати, що у своїй першій видозміні тема не повинна викликати в піаніста жодних труднощів, адже техніка позиційної гри –це базовий навик, котрим володіють усі піаністи середнього рівня. Тому перехід до варіації №2 є цілком логічним і плавним та не вимагатиме додаткових зусиль, а навпаки, дає можливість зосередитись на виразності та динаміці виконання.

З перших тактів у варіації №2 можна відчути елементи з вокальної техніки, де стрибки між октавами подібні до стрибків голосу вокаліста в різні регістри, після яких композитор завжди плавно завершує музичну думку лінійними фразами – тобто плавним переходом між нотами на легато. Саме цей поступенний рух збалансовує музичну картину даної варіації, створюючи контраст до стрибкових ходів, що переважають у мелодії, і забезпечує її гармонійне завершення.

Й. Медеріч недаремно вдається до елементів вокальної техніки, адже його багатий досвід в жанрі зінгшпіллю та опери, очевидно, вплинув на його музичну мову, дозволяючи доцільно використовувати вокальні прийоми навіть у фортепіанних творах. Згадаймо, зокрема, успіх постановки першої

дії його великої героїко-комічної опери «Вавилонська піраміда», або постановку зінгшпілів «Мореплавці» та «Слюсар» на сцені театру «Леопольдштадт» – першого приміського театру Відня. Їх прем'єра відбулась в 1782 році і протягом наступних 12-ти років залишилась в репертуарі цієї сцени. Тому багатий досвід композитора в цих жанрах дозволяє майстерно втілювати вокальні техніки у фортепіанній музиці, ефективно адаптовуючи їх до інструментальної палітри та надаючи кожній фразі виразності і природної плавності.

У варіаціях №3 та №4 композитор не одразу проводить тему, вона з'являється лише у другому епізоді, і то у партії лівої руки. При цьому її виразність збагачується за рахунок щільного фактурно-ритмічного пласта, утвореного за рахунок швидких тривалостей (32-х і 64-х). У четвертій варіації цей прийом набуває нових відтінків завдяки октавному викладу у правій руці, що ущільнює фактуру і підносить «градус експресії». Очевидно, виконання октавних пасажів 32-ми тривалостями вимагає доволі високого технічного рівня володіння інструментом, і саме тут вперше в творчості Й. Медеріча помітними стають риси «блискучого стилю» (stile brillante), як одного з провідних виконавських стилів початку XIX століття. На тлі октавної техніки тема звучить особливо рельєфно і вагомо, не втрачаючи проте своєї ясності і класичної стриманості.

У варіації №5 відбувається своєрідний перерозподіл ролей між руками: тема переходить тепер у праву руку, в той час як ліва виконує стрімкі октавні та гамоподібні пасажі, що є також неабияким викликом для піаніста. Дана варіація вимагає не лише технічної майстерності, але й бездоганного відчуття стилістичних нюансів, оскільки у прозорій фактурі кожен елемент прослуховується дуже ясно і чітко, що не дає жодної можливості навіть для найменшої похибки, яка може порушити цілісність звучання і вплинути на враження від виконання.

Варіацію №6, умовно можна назвати «хроматичною», через постійне використання композитором висхідних та низхідних фрагментів хроматичної

гами в ній. Ці ходи додають варіації особливих колористичних відтінків, немовби тема проявляється тепер «у кольорі». А водночас піаністові необхідно підкреслити її шарм і витонченість, які на «кольоровому тлі» виявляються особливо виразно.

У варіації №7 Й. Медеріч вперше використовує арпеджіо для правої руки, тоді як проведення теми доручається лівій. На тлі «бісерної» техніки, у поєднанні з короткими гамоподібними вставками, мелодія у нижчому регістрі звучить задушевно і по-особливому виразно, а прозора фактура викладу забезпечує рельєфне виразне звучання кожного елемента музичної тканини.

Варіація №8 суттєво відрізняється по звучанню від усіх попередніх, що спричинено застосуванням у ній густої акордової техніки, що створює відчуття об’ємності та надає звучанню об’ємності і широкого просторового виміру. Тут одразу на думку спадають фінали з симфоній Й. Гайдна, де елементи урочистості і величавості підкреслюються за допомогою компактної, але водночас виразної фактури без надмірного драматизму, як це було характерне, зокрема, для Л. Бетховена. Застосування акордової техніки дає відчуття значно більшої масштабності, яка не була притаманна попереднім варіаціям.

Це пояснюється традиційним принципом побудови варіаційного циклу, де поступове ускладнення тематичного матеріалу за рахунок використання все більш складних технічних прийомів, із залученням елементів «крупної техніки» забезпечує природний збалансований розвиток музичного матеріалу по типу крещендуючої драматургії. Такий підхід дозволяє досягнути більшої виразності та драматургічної насиченості, підводячи кожну наступну варіацію до логічного кульмінаційного завершення циклу. Застосування акордової техніки змінює функцію теми, трансформуючи її з танцювально-граціозної мелодії на більш урочисту та піднесену. Такі настроєві зміни надають їй нового сенсу, дозволяють сприймати її в нових масштабах, котрі

часто асоціюються з монументальними фіналами симфоній класичного періоду.

У варіації №9 Й. Медеріч ефектно розгортає тему у правій руці, використовуючи так звані «альбертієві баси», котрі вже знайшли своє втілення в тематичному розвитку першої частини сонати сі бемоль мажор. Вони, як відомо, є ознакою стилю композиторів класичного та ранньоромантичного періоду, для створення ритмічної стабільності та гармонічної ясності, водночас зберігаючи елегантність і прозорість музичної фактури. Візуальне сприйняття дев'ятої варіації також підкреслює її інтенсивність: фактично вся фактура заповнена 32-ми тривалостями, що створюють враження безперервності руху. Оскільки в початковому вигляді тема другої частини викладена за допомогою чотирьох вісімок і четвертної+пауза, у варіації №9 композитор повністю заповнює простір, де була четвертна нота, стрімкими 32-ми тривалостями, надаючи фактурі особливої щільності й динамічності. Це дозволяє досягти кульмінаційного ефекту, що посилює відчуття цілісності циклу та робить перехід до останньої варіації максимально виразним та емоційно насиченим, логічно впроваджуючи слухача у фінал.

Фінальна варіація №10 відкривається слухачеві цікавим ритмічним та мелодичним малюнком у лівій руці, що дуже нагадує орнаментальну прикрасу ґрупето. Цей мелізм часто зустрічається не лише в музиці бароко чи класицизму, а навіть у творчості пізніх романтиків, де набуває нового значення: ґрупето стає елементом більш складної фактури, інтегруючись всередину розгорнутої мелодичної лінії. Таким чином, цей орнаментальний елемент втрачає виключно декоративну функцію і стає важливим виразовим прийомом, допомагаючи виявити деякі експресивні акценти. Цікаво, що у фіналі своєї сонати Й. Медеріч також інтегрував зворот ґрупето у мелодію лівої руки, адже при відсутності конкретної позначки «ґрупето» в нотному тексті, структура мелодичного руху чітко вказує на використання ним цієї

прикраси, з характерним оспівуванням основної ноти, що нагадує барокову фігуру circulatio.

В даній варіації цей хід не просто виконує декоративну функцію, а стає яскравим елементом виразовості, на якому побудовані наступні ходи: спершу звучить оспівування головної основної ноти у вигляді послідовності «сі-до-сі-ля-сі» з подальшим октавним стрибком від ноти, що є останньою у т.зв. «мелізмі», далі ці самі ходи секвентно повторюються від ноти «фа», як основної, відповідно після її оспівування, октавний стрибок також буде до ноти «фа» малої октави. Такий виклад створює цікаву ритмічну насиченість і додає фактурі вишуканої витонченості, створюючи цікаву взаємодію з тематичним матеріалом у правій руці.

Оскільки ця варіація є фінальною, композитор прагне закріпити відчуття масштабності, використовуючи вже знайому з попередньої варіації акордову та октавну техніку. Особливо яскравим є проведення сі бемоль мажорної гами в паралельному русі обома руками, що є продовженням другого мотиву овновної теми, що на початку твору втілювався восьмими тривалостями в правій руці, і містив в собі лише п’ять нот, натомість у фіналі цей мотив трансформується у висхідний рух 32-ми тривалостями в обох руках таким чином значно динамізується. Такий прийом загалом характерний для ефектного завершення концертних творів композиторів різних епох, адже будь-які віртуозно-технічні моменти у фактурі підсилюють емоційну складові твору, створюючи повну кульмінаційну завершеність композиції.

Після такого масштабу висловлювань та навіть експресії, Й.Медеріч міг би поставити крапку, але композитор не квапиться завершити цикл. Замість остаточного урочистого завершення вводяться додаткові вісім тактів цілковито контрастного характеру. У чистій і прозорій фактурі як далеке нагадування з’являються алюзії на основні звороти теми, ніжні, рефлексійні, як далекий спогад. І тільки останні два акорди на основних гармонічних

функціях D-T на гучності forte немовби повертають слухача до реальності і врешті ставлять необхідний знак оклику.

Цей прийом надає композиції завершеності, водночас зберігаючи ідею поступового розвитку виразності, що з приходом кожної нової варіації реалізувалась через все яскравіші і технічно-складніші прийоми. Від початкової простоти до все більш фактурно насиченого викладу музичного матеріалу композитор будує свою драматургію таким чином, щоб втілити найяскравішу кульмінаційну розв'язку твору у варіації №10, а у останніх восьми тактах створює своєрідний «епілог», з одного боку підкреслюючи важливість розвитку попереднього музичного матеріалу, а з іншого – дає відчуття цілковитої завершеності твору.

Виконавсько-теоретичний аналіз фортепіанної сонати Й. Медеріча дозволяє глибше зрозуміти не тільки основні індивідуально-стильові засади творчості композитора, але й звернути увагу на його вплив на розвиток музичної культури Галичини початку XIX століття. Адже Й. Медеріч, що походив з Відня та сформувався там як музикант, зберіг глибокий зв'язок з європейськими музичними традиціями, зокрема з віденською фортепіанною школою, у Львові прагнув якомога активніше передати свій досвід і свої естетичні ідеали не лише Ф. К. Моцарту, з яким саме тут його пов'язала щира дружба, але й своїм учням та ученицям.

І хоч етап його найвищого кар'єрного розквіту припадає на час перебування у Відні та його околицях, про що свідчать його успішні постановки опер та зінгшпілів на сценах театрів в Пешті, Оломоуці, Відні, а також посади, які він там обіймав, проте не можливо заперечити того факту, що повернувшись наприкінці життя на Галичину, де він вирішує прожити до останніх днів, композитор перестає продовжувати започатковану ним діяльність в сфері фортепіанного мистецтва.

Те, що саме в Галичині він став великим авторитетом для Ф. К. Моцарта, який переймав глибокі знання в сфері вивчення контрапунктичної техніки і надалі винахідливо втілював у своїй музиці,

зокрема у своїх фортепіанних творах, чимало зразків котрих були створені саме в Галичині, свідчить про позитивну роль Й. Медеріча у галицькому музичному процесі. З іншого боку припущення Т. Айгнера про те, що в монастирі бенедиктинок Й. Медеріч міг викладати гру на інструменті є цілком обгрунтованим, адже заглиблюючись в історію міста, довідуємось, що ще на початку XVI століття при монастирі була школа, що стала першим у Львові навчальним закладом, де черниці головну увагу звертали на виховання панянок-шляхтянок.

З огляду на детальний теоретико-виконавський аналіз Сонати для фортепіано Сі бемоль мажор можна стверджувати, що його композиторська творчість, за час перебування у Львові, могла накласти відбиток на формування музичного світогляду як аматорів, що цікавились музикою та любили її, так і професійних музикантів. Він неодноразово заявляв про себе як композитор в рамках концертів Товариства друзів музики, про що говорила преса: «Ми б мріяли, щоб пан Медеріч, цей високий митець, скоро знову порадував шанувальників своєї музики подібним коштовним твором» [190, с. 68].

Факт його дружнього творчого спілкування з Ф.К. Моцартом, що тривало з перервами протягом десяти років, не виключає можливості його просвітницької ролі як композитора та педагога для ширшого кола людей, можливо менш привілейованих. Адже його музична спадщина, зокрема фортепіанна, свідчить про високий рівень професійності та глибоке розуміння шляхетних завдань мистецтва, що знайшло відображення у виконавській, педагогічній діяльності, поширення власного репертуару та формування музичних смаків в середовищі, де він працював. Як музикант, тісно пов’язаний з віденською музичною традицією, Й. Медеріч не міг залишатись осторонь від природного прагнення митця поширювати власну творчість, що могло проявлятися як у безпосередньому наставництві (як у випадку з Ф.К.Моцартом), так і в участі в концертному житті міста (неодноразово заявляв про себе, а отже – мав потребу), збереженні та

копіюванні нотних матеріалів, що належало до його прямих обов'язків, а також у формуванні місцевих виконавських традицій, здатних знайти втілення в діяльності наступних поколінь.

Фортепіанна творчість Й.Медеріча успішно поєднує в собі як продовження усталених класичних традицій, так і новітні композиційні техніки, зокрема характерні прийоми блискучого стилю. Його музична мова відображає сучасні на той час тенденції, демонструючи обізнаність із виконавськими й композиційними новаціями доби, проте водночас він не відступає від власної індивідуальності. Це проявляється, зокрема, у побічній партії сонати, де відчутні елементи жартівливості та по-дитячому наївного характеру, що додає твору особливої виразності та емоційної багатогранності.

Фортепіанна творчість Й. Медеріча стала яскравим прикладом продовження класичних традицій у фортепіанному мистецтві кінця XVIII – початку XIX століття. Будучи сучасником В. А. Моцарта, у своїй клавірній творчості він природно наслідує традиції віденського класицизму, а його музична мова явно перегукується з творчістю найвідоміших представників віденської фортепіанної школи. Це дає змогу припустити, якби не певні життєві труднощі та обставини, сьогодні цей практично забутий музикант свого часу міг би стати одним з яскравих та визнаних майстрів свого покоління, значніше вплинувши на розвиток музичної культури цілої Європи.

Проте в контексті даного дослідження стверджуємо, що його роль для музичного краю Галичини все ж є винятковою. Адже проаналізувавши життєвий шлях музиканта, його освіту, а також найкращі зразки фортепіанної музики, котрі приваблюють професійною довершеністю форм, винахідливим застосуванням елементів поліфонічного розвитку, завжди гармонійними тональними переплетіннями, що чітко відповідають усім засадам класичної музики можна зробити висновок, якого професійного рівня був цей педагог, котрий, як було доведено у попередньому розділі,

останні роки свого життя працював не лише як копіювальник нот барокової музики, але й навчав гри на інструменті.

Його діяльність ще більше укріпила, а можливо навіть й заклала традиції віденської фортепіанної школи у Львові, адже зв'язки майбутньої української піаністики з нею стали дуже міцними особливо в ХХ столітті, коли українські піаністи гастролювати в Європі як представники свого народу, а базою для їхньої міжнародної кар'єри стала в першу чепргу Віденська фортепіанна школа: «Впливи Відня були різноплановими і не зводились до вузьких рамокодного певного стильового напрямку. Найвідчутнішими вони були в Галичині, де охопили різноманітні сфери регіонального музичного життя – форми концертного виконавства (сольні речиталі, монографічні, тематичні концерти), репертуарвиконавців, систему музичної освіти.» [23, с. 21].

Аналізуючи творчість Й. Медеріча варто зазначити, що, хоча подальші композитори, що були тісно пов'язані з Львовом репрезентуватимуть вже характерні риси романтизму, його постать залишається важливою для розуміння музичної культури цього періоду. Будучи композитором, котрий творив на зламі епох, він поєднував у своїй музиці традиції пізнього техніки блискучого стилю. Також у виражальній манері його музичних висловлювань можна помітити емоційну насиченість окремих фрагментів, які, подібно до пізніших романтичних тенденцій, передають тонкі відтінки настрою та внутрішнього стану композитора. Попри загальну прив'язаність до класичних традицій, у деяких епізодах його музики можна простежити прагнення до безпосередньої свободи у висловленні емоцій, це особливо помітно завдяки виразовим нюансам, котрі яскраво демонстують грайливий та деколи по-дитячому щирий характер Й.Медеріча, котрий він вдало втілював у своїх творах.

Водночас його діяльність мала особливо позитивне значення для розвитку музичного життя Львова: він не лише активно долучився до формування освітнього процесу, але й спряв збереженню та поширенню

музичного репертуару. Саме його присутність заклала передумови для подальшого розвитку цього середовища та певною мірою була втілена у діяльності інших музикантів, що працювали у Львові, зокрема в творчості Ф.К.Моцарта.

3.2. Синтез класицистичних і ранньоромантичних рис у фортепіанній творчості Ф. К. Моцарта

Постать Франца Ксавера Моцарта на сьогоднішній день є найбільш помітною та впізнаваною в культурному житті Львова. Його ім'я нерозривно пов'язане з містом не лише через багаторічне перебування у ньому, а передусім через активну роль у розвитку музичного середовища: від педагогічної діяльності та композиторських пошуків до організації роботи, яка сприяла утвердженню Львова як важливого музичного центру першої половини XIX століття. Завдяки своїм європейським контактам, а також авторитету, який він здобув своєю багаторічною діяльністю в цьому місті, він став засновником поважної музичної інституції в Галичині – Товариства святої Цецилії.

Таким чином Ф. К. Моцарт не тільки зміг поширити та зміцнити міжнародні культурні зв'язки Львова з іншими регіонами австрійської імперії, але й репрезентувати його музичні досягнення в загальноєвропейському мистецькому контексті. Ініціативи австрійського маестро заклали підгрунтя для подальшого розвитку в регіоні професійної музичної освіти та виконавських традицій, які знайшли плідне продовження і до сьогодні становлять важливий артефакт історичної пам'яті у діяльності музикантів-піаністів та дослідників.

Музична обдарованість молодшого сина геніального класика, що проявилась ще в дитинстві, не лише окреслила його подальший професійний шлях, але й запустила процес художнього самовизначення, що сформував основу його творчого розвитку. Будучи від природи вельми музикальним, він

досить швидко опанував гру на фортепіано, тому його мати Констанція почала залучати маленького вундеркінда до участі в концертах. У п’ять років Франц Ксавер заспівав у концерті в Празі пісню Папагено з опери “Чарівна флейта”, чим викликав у слухачів захоплення. У семирічному віці він вже виконував менш складні фортепіанні сонати і варіації свого батька, а з одинадцяти років розпочались перші композиторські спроби юного Моцарта-сина.

Його перші збережені твори датуються 1802 роком, серед яких: Пісня «Троянда» (Di Rose), створена з нагоди іменин Констанції Моцарт; Rondo і Allegretto F-dur для фортепіано, яке він також присвятив своїй матері та фортепіанний квартет G-dur, що вперше був надрукований у Відні і пронумерований опусом 1, присвячений графові Станіславові Шанявському, котрий з цієї нагоди подарував молодому композитору кишеньковий годинник. «Це знайомство з польським аристократом дозволяє припустити, що воно в певній мірі вплинуло на поїздку Моцарта до Галичини та на його службу в родинах польських магнатів» [69].

Блискучу музичну освіту Ф. К. Моцарта забезпечували відомі на той час віденські композитори та педагоги. Протягом 1796-1798 років, тобто вже у п’ятирічному віці, він розпочинає заняття гри на фортепіано у німецького та австрійського піаніста, композитора та співвласника фірми з виробництва піанофорте «Брат і сестра Штайни» Йоганна Андреаса Штрайхера [64, с. 11]. Його уроки з композиції відбувались під керівництвом одного з улюблених учнів Й. Гайдна – Зигмунда фон Нойкомма, а пізніше продовжились у відомого німецького композитора, органіста, теоретика музики Георга Йозефа Фоглера [64, с. 13].

З 1805 року Ф. К. Моцарт бере уроки фортепіано у Й. Н. Гуммеля, а з 1806 року навчається композиції в одного з найвидатніших органістів свого часу Йоганна Георга Альбрехтсберга, який був також одним з вчителів Л. Бетховена. Саме в цей період він пробує себе у різних видах музичної діяльності: композиції, фортепіанного виконавства, та навіть робить перші

кроки у сфері музичної педагогіки [64, с. 14]. Уроки співу Ф. К. Моцарт брав у А. Сальєрі – італійського композитора і диригента, автора чисельних опер, які користувались неабиякою популярністю в той час, і якому довший час легенда приписувала суперництво з В. А. Моцартом.

Його перший фортепіанний концерт був написаний у Відні у березні 1808 року, а вже у жовтні, у віці сімнадцяти років, він приїхав в Галичину. Через кілька тижнів Ф. К. Моцарт вже опинився у Львові, про що свідчать архівні документи: «10 листопада зустрівся у Львові зі своїм кузеном, випускником Віденської академії мистецтв, театральним художником і пейзажистом Антоном Лянге. Кузени разом відвідали бал у графів Потоцьких у так званому палаці Бєсядецьких на площі Галицькій, 10, який у цей час належав польському магнатові, генерал-майору коронних військ, барському конфедератові, графу Теодорові Потоцькому та його другій дружині Кордулі Потоцькій, з Коморовських» [64, с. 18-19].

Природно виникає питання про причини переїзду музикантів до Львова на початку XIX століття. Якщо у випадку з Й. Медерічем-Галлюсом висувались припущення щодо мотивів його переїзду, то подібна ситуація постає і з Ф. К. Моцартом: що спричинило переїзд сина уславленого композитора з Відня – столиці, де життя було насичене культурними подіями, на східні землі Галичини? У листі його матері Констанції до старшого сина Карла Томаса знаходимо той факт, що молодшому сину в Галичині запропонували досить високу плату за його працю – «1000 гульденів, а також помешкання, опалення та світло» [113, с. 501]. З цього можна зробити висновок, що оскільки жоден з Моцартів ніколи не був надто заможним, Франц Ксавер просто отримав із земель тогочасної Австрійської імперії вигідну пропозицію.

Вже з 1808 року Моцарт-син починає працювати вчителем музики в родині графа Віктора Баваровського (Wiktor Baworowski) у Підкамені, недалеко від Рогатина. В листах до своєї матері він писав, що спершу був “не надто задоволений своїм переїздом і несамовито нудився”, проте,

незважаючи на “поганий папір та фортепіано” Франц Ксавер все ж створює тут концерт для фортепіано з оркестром, який згодом був виданий у Ляйпцігу. Але, “несприятливий для здоров’я клімат і нудна одноманітність буденного життя” змушує Моцарта-сина у 1811 році прийняти запрошення від цісарського шамбеляна графа фон Янішевського навчати його дітей музики у місті Бурштині на Покутті. [69; 113, с. 508). «Від вересня 1811 до кінця 1812 року навчає гри на фортепіано юну графиню Юлію Скарбек…Внаслідок інфляції оплата його послуг була більш, ніж у 10 разів вищою, ніж у графа Баворовського»[64, с. 23]. Вартим уваги також буде той факт, що в липні 1811 року він вперше виступив у Львові як піаніст, виконавши свій перший фортепіанний концерт [64, с. 22].

З 1813 року він вчителював вже у Львові, в родині польських аристократів – князів Потоцьких Чарторийських, Сапіг, а також у домі головного урядового радника Людвіга Каетана фон Бароні-Кавалькабо та його дружини – меломанки, співачки та піаністки Йозефіни Бароні-Кавалькабо. Саме цей рік стає знаковим у житті Ф. К. Моцарта: він позначений не лише початком його педагогічної діяльності в аристократичних колах, але й переїздом у Львів – до міста, що відіграло значну роль в його творчому становленні та стало домівкою на наступні кілька десятиліть.

Причиною того, що Франц Ксавер отримав високооплачувану роботу і почав викладати у домах найбагатших в той час представників цісаря, стала його ґрунтовна музична освіта, яку з самого дитинства забезпечила мати Констанція Моцарт. Саме вона подбала про якнайкращу підготовку сина до музичної діяльності, залучивши до його навчання найкращих педагогів, завдяки чому він не лише оволодів виконавською та композиторською майстерністю, а й отримав підготовку, яка дозволила йому успішно розпочати педагогічну кар’єру серед еліти Львова.

Паралельно з педагогічною діяльністю Ф. К. Моцарт він час від часу відвідував європейські міста з гастролями. Окрім Києва та Житомира

композитор навідався у Люблін, Варшаву, Гданськ, Берлін, Кенінгсберг, Дрезден, Ляйпціг, Відень, Прагу та Грац; його концертне турне охопило міста Австрії, Італії. Швейцарії та Німеччини. Під час однієї з таких подорожей, він зауважив, що в деяких німецьких містах існують музичні товариства Святої Цецилії зі школами при них, це неабияк зацікавило його. У 1819 році у Бремені він відвідав композитора, піаніста і органіста Вільгельма Фрідріха Ріма (Wilhelm Friedrich Riem), який ще у 1814 році заснував Співочу Академію (Singakademie), де проводив заняття гри на роялі для шістдесяти членів. У своєму «Мандрівному щоденнику», де Ксавер описував власні гастрольні поїздки, він зафіксував своє захоплене враження від репетиції хору, що розучував ораторії і кантати Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя: «Спало мені на думку влаштувати щось схоже у Львові, але одразу забулося…» [64, с. 156].

«5 грудня 1820 року, в річницю смерті батька, Моцарт-син був присутній на виконанні «Реквієму» Товариства Святої Цецилії у Франкфурті-на-Майні, після чого він залишив у щоденнику такий запис: «Все вийшло так добре, що в мене виникло бажання створити в нас щось схоже». Його вітчим і водночас біограф В. А. Моцарта Георг Ніколаус фон Ніссен у 1826 році написав: “Він виїхав із Зальцбурга сповнений рішучості якнайшвидше заснувати у Львові Інститут Співу” [64, с. 157].

Таким чином, в жовтні 1826 року були зафіксовані перші репетиції хору новозаснованого Інституту Співу «Товариства св. Цецилії» у Львові, а вже в грудні 1826 року відбувся Вечір пам’яті Вольфганга Амадея Моцарта, в якому, під орудою відомого польського скрипаля Кароля Ліпінського і самого Франца Ксавера, в греко-католицькому соборі св. Юра, було виконано «Реквієм» В. А. Моцарта. Про успіх цього концерту, до якого було залучено близько чотириста участиків хору та оркестру, писала тогочасна львівська та віденська преса: “В Редутному залі відбувся концерт, організований Товариством за участю Пансіону вдів та сиріт, в якому звучали 103-ій псалом Й. У. Ноймана, кантата Моцарта «Вічний змилостивиться над тобою», дует

для двох фортепіано Фердинанда Різа і ораторія Гайдна “Створення світу»”. Наступний концерт за участі хору відбувся у травні 1827 року, де був виконаний “Реквієм” Л. Керубіні. Цього разу концерт був присвячений Л. ван Бетовену [40, с. 41]. Загалом Моцарт-син в організованих ним концертних програмах часто звертався до творів сучасних композиторів, і, що може видатись дивним, не так часто виконував твори свого батька, як можна було очікувати. Такі правила диктувало тогочасне музичне життя, яке вимагало виконання творів сучасних композиторів, в тому числі і самого Франца Ксавера, а не тих, хто вже пішов з життя.

По-справжньому вражає кількість учасників, які були залучені до концертних дійств (їх число сягає понад 400). Переважно це були аматори – як чоловіки, так і жінки, з дуже красивими голосами, більшість з яких мало початковий рівень підготовки, знало нотну грамоту, проте траплялись і професійні музиканти. Очевидно, що вони підтримали своєю діяльністю новостворений інституту співу тому, що відчували велику потребу у популяризації музичного мистецтва Галичини, і звісно, бажали з користю втілити власний музичний потенціал. Моцарт-син також з великою відповідальністю віднісся до нового музичного товариства, замовивши у маляра герцога Ангальт-Кетенського картину із зображенням патронеси хору, котрий завершив роботу на початку 1827 року [64, с. 43].

4 квітня 1828 року відбувся черговий концерт Товариства Святої Цецилії, що виконав твір Йогана Медеріча детто Галлюса “Stabat Mater” для хору та оркестру, під орудою диригента Августа Брауна, що на той час керував оркестром львівського театру [64, с. 45].

Після розпуску Товариства св. Цецилії, котрий був пов’язаний з від’їздом зі Львова «багатьох членів-чоловіків та заміжжя юних членкинь» [64, с. 46]. Ф. К. Моцарт продовжував багато концертувати: «14 жовтня 1834 року він керує програмою благодійного вокально-інструментального концерту у Редутовій залі для збору коштів для погорільців з міст Лежайськ, Риманів, Дембіца Сенява, Нємерув…разом з ученицею Ю. Бароні-

Кавалькабо виконав Концерт для двох фортепіано Ф. Калькбреннера, у цій же програмі відбулось перше виконання другої редакції кантати «Перший день весни» ор. 28. Крім цього прозвучали фрагменти з опер В. А. Моцарта, Дж. Россіні, В. Белліні, Дж. М. Меркаданте, Й. Медеріча» [64, с. 47-48]. Проте, в межах даного дослідження увага буде зосереджена на його першому сольному виступі в цьому місті, оскільки він позначив перехід митця до виконавської діяльності в нових соціокультурних обставинах, а також репрезентував його індивідуальні риси композиторського стилю письма.

З огляду на той факт, що у своєму першому публічному концерті у Львові Ф. К. Моцарт виконав саме фортепіанний концерт №1 ор. 14, цей твір набуває особливого значення не лише в контексті становлення його як піаніста-виконавця, але й прокладає символічний початок усієї творчої діяльності на теренах Галичини. Обраний для дебюту твір яскраво окреслює індивідуальні риси музичного мислення Франца Ксавера Моцарта, поєднуючи притаманну юному авторові емоційну відкритість, котру спостерігаємо як у піднесених, імпульсивних темах, сповнених внутрішньої енергії, так і в, ліричних епізодах, що вирізняються щирістю й чуттєвістю виразових засобів – із високим рівнем композиційної майстерності. Усе це зумовлює актуальність звернення до даного концерту як об’єкта теоретико-аналітичного аналізу, адже він дозволяє простежити ключові риси раннього романтизму в письмі автора у момент його активного входження в музичне життя Галичини.

Концерт написаний у трьох частинах:

- Allegro maestoso
- Adagio
- Rondo. Allegretto

Перша частина написана у сонатній формі,проте з певними структурними та тематичними особливостями. Вона розпочинається розгорнутим оркестровим вступом – експозицією, де композитор репрезентує кілька музичних тем. Надалі він розвиватиме їх впродовж цілої частини,

проте вони будуть відмінні від тематичного матеріалу в партії соліста. Саме ця контрастність тематизму становить одну з концептуальних ідей побудови першої частини.

Головна партія у до мажорі вирізняється піднесеним, урочистим характером, що підкреслюється контрастним зіставленням регістрів. Її активність зумовлена ритмічною організацією, яка задає відповідний імпульс, що створює відчуття пружного руху вперед. Водночас мелодична виразність не є домінантною, що відрізняє її від побічної партії.

Побічна партія в оркестрі, у порівнянні з головною, суттєво об'ємніша за обсягом музичного матеріалу. Також вона контрастує з нею за характером – відзначається співучістю, м'яким ліризмом і мелодичною розгорнутістю. Тематичний розвиток реалізується через послідовність модуляцій у тональності ля мінору та соль мажору. Після чого відбувається повернення до основної тональності – до мажор, що вказує на тональний розвиток. Її основна тема спершу з'являється у струнних, а після ряду модуляцій – звучить в партії духових інструментів (такт 44). Її завершення у вигляді тріольного руху оркестру в унісон переходить у каденційний зворот в до мажорі (такти 58-60) і готує вступ до заключної партії, яка вирізняється грацією та вишуканістю звучання.

Її легка, прозора фактура та переважання стакато спершу в партії духових, а згодом струнних інструментів, підкреслюють витончений характер музичного образу. Водночас початкове відчуття делікатності поступово трансформується у цілеспрямований рух, що активно веде до кадансового завершення. Стрімкі низхідні пасажі, які звучать у різних оркестрових групах, послідовно порушують гармонічну стабільність, сприяючи природному переходу до логічного завершення оркестрового вступу, а звершальні стверджувальні акорди в тональності до мажор створюють відкритий простір для партії соліста.

Головна партія в соліста побудована на звуках тонічного тризвуку, розгортається у висхідному русі, що створює відчуття нестримної

польотності та енергійного піднесення. Проте одразу після цього спостерігаємо низхідний рух, який врівноважує загальний жест теми. Її завершення (такт 91) має віртуозний характер: тут композитор використовує мелодичне оспівування звуків тонічного тризвуку за допомогою техніки позиційної гри та гамоподібних пасажів, що розвивають матеріал головної партії у соліста. Впродовж цілого твору Ф. К. Моцарт демонструє сталість підходу до функції і характеру заключних епізодів у фортепіанній партії. Адже кожен тематичний розділ він завершує яскравим віртуозним фрагментом, який виконує як структурну так і виразову функцію, слугуючи засобом розкриття технічної майстерності виконавця. Така тенденція є однією з провідних ознак його індивідуального концертного стилю, оскільки систематичне використання віртуозних завершень не лише підкреслює роль соліста, але й надає драматургії твору особливої динамічної спрямованості до вершини та виразності.

Одразу після завершення сольного викладу (такт 106) тема знову звучить в оркестрі, дослівно демонструючи свій початковий вигляд з першого такту вступу. Така відповідність підкреслює цілісність форми та надає структурної визначеності подальшому розгортанню музичного матеріалу. Проте цього разу вона оточена фігураційними пасажами соліста, що побудовані на класичних формулах техніки позиційної гри. Тут спостерігаємо модуляцію в соль мажор (такт 115) та можемо визначити функцію даної теми в оркестрі, адже вона являється орієнтиром для слухача, котрий плавно підводить його до зв’язуючої партії, готуючи зміну тематичного матеріалу.

Вражаючою композиційною знахідкою є несподіваний початок зв’язуючої партії в далекій тональності мі бемоль мажору, (такт 124), що звучить без попередньої підготовки. Це надає музичній драматургії свіжості та створює ефект несподіваного звучання. Саме нею композитор вперше відкриває слухачеві сферу ліричних образів, що досі була відсутня в експозиційному матеріалі концерту. Її звучання вирізняється особливою

ніжністю та інтонаційною м’якістю, а завершення – як і в попередньому випадку, має віртуозний характер.

Проте цього разу, віртуозність набуває драматичного забарвлення: епізод розпочинається в світлій тональності мі бемоль мажору, що ніби осяює композицію зсередини, а в подальшомунастрій музики стає схвильованим та напуженим, за допомогою тонального рішення композитора здійснити модуляцію в соль мінор. Саме в цьому фрагменті піаніст знову демонструє свою виконавську майстерність: гамоподібні пасажі, елементи ламаних октав, а також позиційна техніка формують віртуозно насичену фактуру, що приводить слухача до кадансового завершення на домінантовому звуці у басу (такт 141).

Цей момент логічно викликає очікування розв’язки у соль мінорі, однак композитор несподівано переводить слухача до одноіменної тональності соль мажору, в якому розпочинається побічна партія у соліста. Таке рішення є надзвичайно доречним з огляду на тональну логіку твору, адже перехід в соль мажор гармонійно наближає появу і подальший розвиток музичного матеріалу в рамках, що є близькі до основної тональності концерту – до мажору.

Побічна партія продовжує розвиток ліричної сфери, яку перед тим вже експонована у зв’язуючій партії. Як друга тема, що належить до сфери ліричних образів, вона має ще більш виражений інтимно-співучий відтінок. Її характер вирізняється м’якістю, задушевністю та ніжністю. Мелодія плавна, з тонкою динамічною градацією та виразовими відтінками, що надають їх особливо чуттєвої глибини. Відповідно до загальної стилістичної тенденції твору, побічна партія завершується розлогим віртуозним епізодом, що насичений технічними труднощами. Тут переважає дрібна техніка: гамоподібні пасажі, а також пасажі в терцію, позиційна гра та арпеджійовані ходи.

Таке яскраве завершення природно підводить до вступу заключної партії соліста (такт 173), що знову таки репрезентує цілковито новий

тематичний матеріал, котрий відрізняється від оркестових проведень партій. Для партії фортепіано Ф. К. Моцарт створює нові тематичні лінії та мелодичні звороти, котрі мають власну виразову природу і не пов'язані інтонаційно з матеріалом, що звучить в оркестрі. У цьому випадку заключна партія соліста має підсумовуючий характер і водночас дозволяє солістові продемонструвати свою віртуозність. Її фактура насичена стрімкими пасажами й елементами дрібної техніки, які підводять до каденційного звороту, що приводить утвердження тональності соль мажору. Протягом наступних 12-ти тактів в невеликому оркестровому програші, котрий передує появі нового розробкового розділу, композитор використовує тематичний матеріал зі вступу, що дозволяє яскраво та стверджувально завершити експозицію.

Розробка відкривається новим тематичним матеріалом у тональності соль мінор. Ця тема має елегійний характер, відтінки жалю та внутрішньої зосередженості, виражені у зітхаючи, завмираючих мелодичних зворотах і промовистих паузах, надають їй особливої виразності. Важливою ознакою розділу є діалогічна форма викладу: почергові репліки соліста та оркестру формують музичну взаємодію. Так в 203 такті тема вперше з'являється у у фортепіанній партії, а в 210 такті її підхоплює оркестрова група духових інструментів, що продовжують діалог з солістом. Після проведення музичного матеріалу в партії оркестру композитор неочікувано передає ініціативу фортепіано, подаючи яскраву віртуозну репліку, що змінює характер звучання – від стримано-ліричного до рішучо-активного. Протягом одного такту відбувається стрімкий гамоподібний злет (такт 214), якому в наступному такті (т. 215) відповідає м'якший низхідний рух ламаними октавами.

Ця контрастна формула повторюється кілька разів: черговий енергійний висхідний пасаж знову змінюється спадом, створюючи ефект хвилеподібного руху з чітко окресленою драматургічною напругою. Діалогічний принцип залишається актуальним і для цього епізоду, адже

першу репліку врівноважує наступна, ніби згладжуючи її ініціативно-активний тон та збалансовує загальний емоційний жест. Це дозволяє зберігати відчуття діалогу не лише соліста та оркестру, але й внутрішній діалог у самій партії фортепіано, котрий демонструється за винахідливим використанням віртуозної фактури.

У 224 такті з'являються елементи заключної партії соліста у формі віртуозних висхідних і низхідних пасажів, в яких переважає октавна техніка та прийоми арпеджіо. Саме співставлення низхідного та висхідного руху лежить в основі драматургічного розвитку розробки, адже їхнє чергування і контраст формують динаміку тематичного розгортання та внутрішній розвиток цілого розділу.

Цей тематичний матеріал органічно переходить у тріольний епізод, що триває протягом наступних восьми тактів. Оскільки подібний тріольний виклад уже звучав в експозиції, це дозволяє простежити ритмічну взаємопов'язаність обох розділів та провести своєрідну арку між відповідними фігураціями. Ще одним спільним елементом є тональність: у розробці знову з'являється мі-бемоль мажор — тональність, яка вперше прозвучала у зв'язуючій партії експозиції. Таким чином, формується не лише ритмічний, а й тональний зв'язок між розробкою й експозицією.

Після перебування в тональності мі бемоль мажор композитор за допомогою низки модуляцій повертається до фа мажору. Гармонічний рух відбувається через каданс у соль мінор, після чого через сібемоль мажор здійснюється перехід до фа мажору. Саме в цій тональності в партії фортепіано знову з'являється мелодія побічної партії, вперше представленої в експозиції, що виконується солістом. Таким чином, відбувається не лише тематичне нагадування, а й поступове наближення до репризи. У подальшому модуляційний процес спрямовується до головної тональності, що супроводжується появою характерних елементів головної партії – зокрема, низхідного мотиву, який відкривав її оркестрове проведення на початку твору (такт 261).

Особливо ефектним є сам вихід до репризи: починаючи з 264-го такту, в партії фортепіано спостерігається своєрідна перекличка між руками – мелодична лінія в правій руці перегукується з подальшою відповіддю в лівій. Такий прийом не лише збагачує фактуру, а й підсилює динамічне розгортання, створюючи відчуття стрімкого наближення до репризи. У ній знову звучить яскрава тема головної партії, вже знайома зі вступу оркестру в експозиції, що утверджує відчуття повернення до тонального і тематичного центру твору.

Реприза розпочинається впевненим проведенням головної партії, що вперше звучала в оркестровому вступі експозиції. Однак, коли ініціативу переймає соліст, у фортепіанній партії відсутнє буквальне повторення його головної теми. Натомість з'являється віртуозна фактура, насичена різноманітними пасажами – арпеджійованими, гамоподібними, а також мелодичні лінії з елементами хроматизму. Таким чином, увесь технічний аспект цього епізоду зосереджено саме на правій руці, що фактично безперервно виконує віртуозні елементи шістнадцятими тривалостями. Попри відсутність точного повторення теми, окремі її фрагменти впізнаються у варіаційному викладі, що дозволяє зберегти зв'язок із первинним тематичним матеріалом і водночас надати йому нової інтерпретаційної якості в межах репризи.

У 294-му такті з'являється нова тема, яка вперше вводиться в оркестровій партії, а згодом, після її проведення, звучить і в соліста. Цей тематичний матеріал є цілковито новим для слухача: до цього моменту композитор жодного разу його не використовував. Тема базується на чергуванні тоніко-домінантових співставлень, що надає їй гармонічної простоти, однак водночас і виразної впізнаваності та виконує функцію зв'язуючої. Її виразовий характер – благородно-ліричний, і він органічно продовжує лінію ліричних образів, що вперше виникалив експозиції. Таким чином композитор вибудовує ще одну арку, яка, подібно до тональної і

ритмічної, з'єднує відповідні розділи, в даному випадку експозиції і репризи, зберігаючи логіку образного розвитку.

Як і раніше, саме зв'язуюча і побічна відкривають новий простір образності та переносять слухача в іншу сферу – тонкої ліричної виразності, з її характерними рисами: мелодичною пластикою, співучістю, задушено-ніжним, м'яким характером. Водночас, якщо порівнювати зі зв'язуючою партією експозиції, яка звучала ніби віддалено, у напівпрозорій фактурі, створюючи ефект розчинення у звуковому просторі, її відповідник у репризі має більш чіткі контури, предметність і відчутну граційність, що надає цьому епізодові більш конкретного звучання, позбавленого надмірної абстрактності, що водночас зберігає ліричну виразність.

Побічна партія цього разу звучить в основній тональності до мажор. Вона знову вражає винятковою ніжністю, що передається через м'якість інтонацій, плавність фразування і особливу теплоту мелодичного висловлювання. Її розвиток в подальшому забезпечують різноманітні віртуозно-технічні елементи, такі як тріольний рух у висхідному та низхідному напрямках, а також арпеджіо та терцієві ходи, що ведуть до кадансового завершення.

Цей короткий, але виразний фрагмент у фортепіанній партії стає особливо значущим як фінальний штрих сольного висловлювання. Рух шістнадцятими тривалостями в лівій руці на домінантовій гармонії створює пульсуючу основу, на тлі якої впродовж двох тактів звучить трель у правій руці, що підводить до яскравого утвердження світлої основної тональності До мажору.

Завершальний фрагмент вирізняється урочисто-піднесеним настроєм і логічно підсумовує музичне висловлювання соліста перед останньої появою оркестрової репліки заключної партії першої частини концерту. Вона, як і в експозиції, вирізняється виразно граційним характером. Її початкову репліку виконують духові інструменти, після чого вона проводиться в партії струнних. Завершується розділ ефектним пунктирним висхідним рухом, що

спрямований до домінантового звучання, яке згодом розв’язується в тоніку. Фінальні акорди в до мажорі звучать масштабно й урочисто, підсумовуючи драматургічний розвиток репризи та утверджуючи головну тональність твору.

Таким чином, уже перша частина концерту демонструє значне відхилення від усталених канонів класичної сонатної форми та виявляє індивідуальні риси композиторського стилю Франца Ксавера Моцарта, щовиявляє прагнення до художньої свободи і розширення формальних меж. Він не обмежується буквальним повторення усталених конструкцій, а натомість шукає нові шляхи виразності: співставлення оркестрових і сольних розділів із різним тематичним наповненням, застосування розширеного тонального плану з виходами у віддалені тональності – усе це свідчить про переосмислення ним класичних формотворчих принципів. Важливу роль у драматургії відіграють мотиви висхідного й низхідного руху, що послідовно вибудовують внутрішню напругу та цілісність форми. Сукупність цих рис дозволяє розглядати концерт як твір, у якому вже на рівні форми, тональної організації й образної логіки проявляється ранньоромантичне мислення композитора.

Друга частина концерту написана у тричастинній формі з варіаційними змінами тематичного ядра, де послідовна презентація тематичного матеріалу здійснюється завдяки почерговому діалогу між партією оркестру та соліста. Перша тема – 16-ти тактовий період, де музичний матеріал звучить в оркестрі, після чого додається чотиритактовий фрагмент, що виконує функцію своєрідної постлюдія. Цей короткий епізод підкреслює каденційну завершеність теми, а також виконує структурну роль – підготовку до вступу соліста. Така модель чергування тематичного матеріалу з наступним каденційним програшем простежується й у подальших варіаціях, створюючи відчуття архітектурної цілісності варіаційного циклу. Характер теми ліричний і наспівний, наближається до типових ранньоромантичних рефлексій. Її інтонаційна природа тяжіє до елегійного вислову, що задає

загальний настрій усієї часнити – світлої скорботи, тихої туги та задумливого споглядання.

Далі, починаючи з такту 21, спостерігаємо образно-емоційні видозміни тематичного матеріалу в соліста. Уже з перших нот партія фортепіано вирізняється щемливою, неспішною мелодією, у якій відчувається відгомін події, що ніби вже відбулася; цей інтонаційний жест наповнений глибоким сумом і внутрішнім жалем, що задає особливо зосереджений і споглядальний емоційний настрій.

Інший важливий елемент, котрий привертає увагу – це використання композитором техніки поліфонічного письма. Зокрема, починаючи з 24-го такту з'являються елементи підголоскової поліфонії, які істотно збагачують фактуру і надають звучанню структурної багато вимірності. Цей прийом свідчить про зацікавлення молодого композитора поліфонічними засобами виразності вже на ранньому етапі творчості, адже концерт був написаний, коли Францу Ксаверу Моцарту ще не виповнилось й 17-ти років. Такий фаховий підхід до фактурної організації, особливо в контексті варіаційної форми, є промовистим доказом його глибокої музичної ерудиції та стилістичних орієнтирів. У цьому контексті не видається випадковим і той факт, що, перебуваючи у Львові, композитор звертався по поради до Йоганна Медеріча Галлюса – знаного майстра поліфонії. Використання підголоскової фактури в юнацькому концерті може опосередковано вказувати на глибший інтерес Моцарта-сина до цієї техніки та її подальшого розвитку в його фортепіанному доробку.

Після проведення лірично наповненої, зворушливо витонченої варіації в партії фортепіано спостерігаємо восьмитактовий оркестровий епізод, в якому особливо виразним є соло гобоя, що збагачує темброву палітру звучання. Другу половину програшу оркестру знову-ж таки можна сприймати як «міжкуплетний» елемент, що сприяє чіткішому структурному розчленуванню варіацій та готує появу соліста, роблячи її ще більш виразною та очікуваною.

Друга фортепіанна варіація вирізняється блискучим віртуозним настроєм, характерним для стилю brillante, що в даному контексті може розглядатися як прояв ранньоромантичних тенденцій в письмі юного Ф.К.Моцарта. Основу фактури становлять тридцять другі ноти, які створюють ефект безперервного руху та технічної легкості. Водночас варіація не позбавлена поліфонічних рис: у її фактурі спостерігаються імітаційні перегуки між руками – короткі мотиви, що передаються з однієї партії в іншу, формуючи динамічний діалог. Така комбінація блискучої віртуозності з елементами поліфонічного письма демонструє складність художнього задуму та свідчить про високий рівень композиторської майстерності. У другому реченні варіації до партії соліста приєднується оркестр, що збагачує фактуру та посилює динамічний розвиток. Така зміна створює передумови для появи нової теми, зберігаючи логічну послідовність музичного розгортання.

Середній розділ розпочинається з 61-го такту, в якому представлено нову тему у ля мажорі. Її характер разюче контрастує з початковою темою в одноіменній мінорній тональності: замість хвилюючого, щемливого настрою з відтінками суму й жалю тут панує атмосфера світла, ніжності та внутрішньої піднесеності. Оркестр проводить нову тему впродовж перших чотирьох тактів, причому характер її звучання позначено авторськими ремарками dolce, piano, що підкреслюють делікатність і витонченість інтонації. Після цього в музичному полотні органічно з’являється партія фортепіано, яка у формі коротких висхідних шістнадцяток на стакато ненав’язливо вступає в діалог з оркестром. Ці легкі рухи надають фактурі жвавості і граціозності, відтак асоціюються з прозорими весняними краплями, що створюють образ, який посилює загальну ідею оновлення та ясності в музиці.

Після таких ненав’язливих вкраплень партії фортепіано в звучання оркестру, котре сприймалось як делікатний натяк на майбутній розвиток, у 71-му такті соліст вже повноцінно виступає з розгортанням власного

тематизму, котрий протягом чотирьох тактів ведеться в тісному діалозі з духовими інструментами. Такий умовний дует з гобоєм, флейтою та кларнетом створює вишукане багатобарвне звучання, наповнене ліричною прозорістю та камерною інтонаційністю.

Епізод вирізняється надзвичайною музичною красою й тембровою витонченістю, що посилює загальний піднесений настрій середнього розділу. Він збагачує музичний розвиток новим колористичним відтінком, водночас набуваючи ідейного значення: саме цей світлий тональний простір згодом стане фінальною тональністю всієї частини. Таким чином, мажорне звучання в середньому розділі не є лише контрастом до попереднього матеріалу, а радше передчуттям тієї внутрішньої трансформації, що здійснюється на завершальному етапі.

Після проведення теми в ля мажорі, яка вирізняється надзвичайно світлим і прозорим звучанням, спостерігається типовий для даного концерту чотирьох тактовий програш, що виконує функцію завершення попереднього матеріалу і водночас підводить до появи нової теми. Її подальший виклад повертає до основної тональності частини – ля мінору, що засвідчує тональну цілісність задуму композитора. У цьому епізоді знову виринають настрої легкої туги й стриманого суму, властиві початковій темі. Мелодика фортепіано сповнена внутрішнього зосередження, а супровід оркестру підтримує загальну атмосферу задумливості. Саме ця тема поступово приводить до репризи, завершального етапу частини.

Її початок позначений дослівним повторенням першої теми в оркестрі, що звучала на початку другої частини концерту. Протягом 16-ти тактів звучить матеріал, котрий вже добре знайомий слухачу: він знову з’являється в оркестровій партії без будь-яких мелодичних, ритмічних чи фактурних змін. Після завершення даної теми, в партії соліста відбувається модуляція в світлу тональність ля мажору, котра вже була представлена в середньому розділі.

У заключному епізоді музика набуває виняткової ясності та світла, а її звучання в партії фортепіано вирізняється особливою ніжністю та делікатністю. Мелодична лінія розгортається плавно й природно, у гармонійному співзвуччі з прозорим оркестровим супроводом. У звучанні відчувається стан спокою й умиротворення. Саме цей епізод підводить до завершення другої частини концерту, залишаючи по собі відчуття спокою й завершеності.

Третя частина концерту написана у формі рондо-сонати. Розмір шість восьмих зумовлює її ритмічну гнучкість і надає музиці легкості руху. Провідною рисою частини є танцювальний характер: звучання сповнене грайливості, пластичності й польотної легкості, що створює настрій невимушеності й витонченого музичного жесту.

Рефрен з’являється спершу в партії соліста (А) у вигляді короткого восьмитактового епізоду, що задає головний тематичний образ частини. Після цього рефрен повторюється вже в оркестровій партії (А1), де отримує більш розгорнуту форму. У цьому викладі теми з’являються додаткові чотири елементи, які збагачують її структуру та розширюють простір для подальшого розвитку.

Після завершення цього розділу з’являється перший епізод (В), представлений у партії соліста. Це нова тема до мажорі, яка зберігає загальний танцювальний характер частини. У цьому епізоді помітні мелодичні звороти, запозичені з оркестрового програшу: зокрема, у такті 67 можна впізнати другий елемент рефрену. Наприкінці епізоду відбувається модуляція в домінантову тональність соль мажору, яка відкриває простір для появи ще одного тематичного розділу. Цей епізод (С), що умовно може трактуватися як побічна партія, відзначається ніжнішим характером і м’яким ліричним забарвленням. Його поява розширює виразову палітру частини, підкреслюючи контрастність тематичних образів. Лише після цього перед слухачем постає вже знайома тема рефрену, яка відновлює початковий настрій частини та формує відчуття цілісності музичного руху. Саме її поява

умовно може позначати початок розробки, оскільки в подальшому викладі з’являються нові мотивні елементи, що згодом відіграватимуть значну роль у репризі.

Після проведення рефрену спершу в партії фортепіано, а згодом в оркестрі, спостерігаємо тональний розвиток, котрий втілюється у ряді модуляцій. Зокрема в такті 136 соліст розпочинає свою репліку домінантою до соль мінору, а вже в такті 138 –здійснює модуляцію у фа мажор, в якій звучить нова тема, що побудована на безперервному русі шістнадцятих тривалостей в обох руках в зустрічному русі в межах акордових послідовностей (D). Такий тип викладу утворює характерну техніку позиційної гри, при якій мелодія прихована у верхньому голосі з опорою на бас, та виділяється завдяки ритмічному акцентуванню початкових нот кожного фрагмента.

Після завершення 8-митактного періоду композитор здійснює наступну модуляцію в тональність до мажору, де подає ще один розробковий матеріал. Його характер істотно відрізняється від попереднього: тема звучить особливо м’яко й задушевно, вона позначена внутрішньою ніжністю та ліричним спокоєм, але в процесі свого розвитку вона набуває віртуозних рис, котрі роблять її більш динамічно розгорнутою. Після цього з’являється коротке вкраплення рефрену – лише кілька тактів, які функціонують радше як інтонаційне нагадування. Одразу за ним у тональності ля мажор представлено фінальний епізод розробки, що відіграє особливу роль у загальній драматургії частини, поступово наближаючи слухача до повернення рефрену та репризи.

Вже на початку в лівій руці з’являється мотив основної теми, викладений октавами, що створює відчуття інтонаційної близькості до початкового матеріалу. На його фоні права рука розгортає гамоподібні віртуозні пасажі, які хвилеподібно охоплюють клавіатурний простір. Весь епізод позначений особливою технічною насиченістю: тут поєднуються позиційна гра, стрімкі висхідні та низхідні пасажі, терцієві ходи – все це

створює справжній виконавський виклик для соліста. Цей кульмінаційний спалах віртуозності завершує розробку й веде безпосередньо до репризи, яка знову ж таки розпочинається спершу рефреном в соліста, а згодом в партії оркестру.

Після граційного, легкого та польотного за характером рефрену, позначеного танцювальним звучанням, партія фортепіано знову насичується яскравими низхідними та висхідними пасажами, а також октавною технікою, що ніби відтворює тремоло (такти 230, 232). Ці віртуозні елементи у виконують сполучну функцію до наступної теми (D), створюючи динамічний зв'язок між рефреном і подальшим інтонаційним варіантним розвитком музичного матеріалу.

У 248-му такті в основній тональності до мажор знову звучить тема з розробкової частини (D), яка в репризі набуває нової функції. Її розвиток поступово веде до каденції – очікуваного в концертній формі моменту кульмінації сольної партії. Подібні каденції були типовим явищем для концертів доби класицизму та раннього романтизму: вони надавали виконавцеві можливість продемонструвати не лише технічну майстерність, а й індивідуальність музичного вислову, часто в імпровізаційній формі. У фортепіанному концерті Франца Ксавера Моцарта каденція не позначена автором, однак її поява в цьому місці є традиційною та очікуваною в межах жанру – сучасні виконавці, зокрема український піаніст Андрій Драган, реалізують її у вигляді власної фортепіанної імпровізації.

Після цього рефрен востаннє з'являється у партії соліста, а згодом його підхоплює оркестр, завершуючи частину з особливою енергією та урочистістю. Заключний епізод вирізняється яскравим звучанням: рух у фінальних тактах відбувається по основних звуках тонічного тризвуку, що підкреслює стійкість тонального центру та веде до впевненого завершення на яскравих акордах, насичених концертною ефектністю. Такий фінал остаточно утверджує головний образ частини – життєрадісний і танцювальний, що сповнений внутрішнього світла та енергії. Структуру третьої частини можна

представити за допомогою формальної схеми з використанням літер для позначення тематичних розділів:

A (A орк.) + B (тема в C-dur) + C (G-dur) + A (A орк.) + D (F-dur; розробка на ел. A (A-dur) + A (A орк.) + D (C-dur); каденція + A і закінчення на елементах з A (орк).

Незважаючи на те, що концерт для фортепіано з окестром №1 ор. 14 написаний ще до приїзду до Львова, а його рукопис юний автор вперше надіслав у видавництво «Брайткопф і Гертель» в Ляйпцигу, саме перша поява Ф.К.Моцарта на публіці з цим твором ознаменувала початок нового етапу в культурному житті галицького регіону, сприяючи формуванню професійної концертної діяльності та започаткувала тривалу присутність митця в локальному музичному просторі. Цей виступ не лише позначив зміну вектору його творчої біографії, а й став важливим імпульсом для розвитку виконавської традиції в регіоні. Таким чином, концерт опус 14 виступає не лише як мистецький дебют композитора у Львові, а й як символічна точка входу європейської музичної думки у галицький контекст початку XIX століття.

У ньому юний музикант яскраво демонструє новаторські риси композиторського стилю, що полягають в адаптації нових ранньоромантичних ідей в музиці. Його новаторські тенденції виявляються як на рівні драматургії твору, так і в особливостях композиційного письма. Однією з яскравих ознак є вільніше трактування тонального плану: композитор свідомо відходить від класичного принципу тоніко-домінантового співставлення. Так, у зв’язуючій партії першої частини концерту, написаного в до мажорі, несподівано звучить тональність мі-бемоль мажору, що надає музиці свіжого колористичного ефекту та розширює традиційну гармонічну палітру, властиву класицизму.

Структура першої частини також засвідчує тяжіння Ксавера Моцарта до індивідуалізованого підходу: замість чіткої канонічної побудови сонатного алегро спостерігається вільніше розгортання музичного матеріалу.

Оркестр і соліст презентують різні тематичні ідеї вже в експозиції, що порушує класичні уявлення про цілісність експозиційного розділу. У репризі, замість звичної репродукції попередніх тем, з'являється цілковито новий тематичний матеріал, що свідчить про прагненнення композитора до вільнішого трактування класичних форм і надає музиці відтінку особистісного висловлювання.

Особливу увагу привертають побічні партії першої і третьої частин, які виявляють нові якості музичної виразності. Ліричність, співучість, тонка нюансованість настроїв надають цим темам внутрішньої задушевності, властивої романтичному мистецтву. Вони вражають своєю емоційною щирістю, багатством настроєвих відтінків, інтонаційною делікатністю, що органічно розширює художній простір твору, поглиблюючи його емоційний зміст.

Ще одним характерним проявом нової стилістики є винахідливе використання елементів стилю brillante: партія фортепіано в концерті насичена пасажами, арпеджіо, октавними ходами. Особливо виразно ця риса проявляється перед появою кадансів, а також в окремих епізодах з різних частин концерту, як, наприклад, в розробці I частини чи у другій варіації II частини твору.

Для виконавця інтерпретація цього концерту становить непросте завдання. Піаніст повинен зберігати відчуття стилістичної міри, враховуючи, що твір постає на межі класичної традиції та нових романтичних тенденцій. Важливо уникати як надмірної поверхової «романтизації», тобто афектації, особливо в побічних темах концерту, так і надмірної строгості у виконанні, зберігаючи природність художнього висловлювання. Окремої уваги потребують чуттєво-ліричні епізоди: виконавець має тонко відчути їхню емоційну насиченість і ніжність, подібно до художника, який додає теплі відтінки у палітру картини. Важливо також забезпечити прозорість фактури й технічну віртуозність: велика кількість дрібної техніки, рясно представлена у фортепіанній партії, вимагає від піаніста досконалого володіння

інструментом і здатності органічно вплітати віртуозні пасажі в загальну художню тканину концерту.

Звернення у попередньому розділі до жанру фортепіанної сонати у творчості Й. Медеріча, а тепер – до жанру фортепіанного концерту у доробку Ф. К. Моцарта зумовлене прагненням виявити характерні стильові риси фортепіанного письма в діахронічній перспективі – від зразків із виразно класицистичними засадами до зразків, у яких окреслюється синтез із ранньоромантичними тенденціями. У цьому контексті соната Й. Медеріча поставала як показовий приклад стабільної, традиційно вивіреної форми, пов'язаної з академічною школою та освітніми потребами середовища. Натомість фортепіанний концерт Франца Ксавера Моцарта, обраний для аналізу, не лише засвідчує нову жанрову і виразову парадигму, а й історично маркує появу автора у львівському музичному просторі. Така структура дозволяє не лише простежити еволюцію композиторської мови, а й виявити зміну естетичних орієнтирів у фортепіанній культурі Галичини першої половини XIX століття.

На сьогоднішній день ім'я Моцарта-сина, на відміну від інших музикантів, що працювали у Львові на початку XIX століття (Юзеф Ельснер, Йоганн Медеріч Галлюс, Карл Ліпінський тощо) є більш впізнаваним як серед культурної спільноти регіону так в ширшому міжнародному контексті. Очевидно, що цьому значною мірою сприяв його історичний зв'язок із постаттю батька – одного з найвидатніших композиторів світової культури. Проте, незважаючи на тяжіння до слави батьківського імені, Франц Ксавер Моцарт зумів утвердитися як самобутній митець, залишивши вагому творчу спадщину.

Його музика виявляє глибоку індивідуальність, витонченість художнього мислення та прагнення до пошуків нових виразових засобів. Саме ця художня цінністьйого доробку продовжує викликати інтерес у сучасних піаністів та дослідників, відкриваючи простір для нових виконавських інтерпретаційта наукових переосмислень. Зокрема, важливим

фактором популяризації імені Ф. К. Моцарта стала виконавська діяльність піаніста Андрія Драгана, який здійснив запис творів композитора, повертаючи їх до активного концертного репертуару.

Крім того, постать митця свого часу привернула увагу диригентки Оксани Линів, яка ініціювала створення міжнародного фестивалю класичної музики на його честь – LvivMozArt, котрий відбувався у Львові – місті, де музикант тривалий час мешкав, працював і сприяв розвитку культурного життя цілого регіону. Фестиваль поєднує сучасну академічну музику та класичні твори у виконанні музикантів з різних країн Європи та США. Події фестивалю включають концерти, майстер-класи, наукові презентації та мистецькі виставки, спрямовані на популяризацію творчості композитора та зміцнення культурних зв'язків між Україною та Європою. Це дозволяє Львову не лише вписати себе в європейську музичну традицію, а й сформувати власний унікальний культурний наратив, що поєднує локальну історію з глобальною музичною спадщиною.

3.3. *Риси stile brillante і бідермаєру у фортепіанному доробку Й. Рукгабера*

Протягом тривалого часу постать Йоганна Рукгабера залишалася поза увагою музикознавців, а окремі автори, нп. В. Токарчук чи Л. Кияновська, характеризували його як незаслужено забутого композитора. Проте останніми роками спостерігається стійка тенденція до зростання зацікавлення його творчістю: ім'я композитора дедалі частіше з'являється в наукових розвідках, а його доробок стає об'єктом предметного аналізу, що зумовлено не лише об'єктивною мистецькою вартістю його творів, а й масштабністю особистості Рукгабера, який увійшов в історію музичної культури краю як композитор, піаніст, педагог та один з провідних організаторів мистецького життя.

Проте перед тим як вдаватись до аналізу його композиторського доробку та усвідомити роль в діяльності тогочасних музичних товариств,

варто з’ясувати, яким чином син французьких емігрантів-аристократів опинився у Львові і розгорнув настільки активну музично-просвітницьку діяльність. Народився Йоганес (Ян) Рукгабер у Відні у 1799 році, а його справжнє ім’я – Жан де Монтальбо [202, с. 6], проте після смерті батьків, десятирічного Жана усиновив його вихователь – австрієць Йозеф Рукгабер. Він одразу помітив у хлопця музичний талант і подбав, щоб той отримав найкращу музичну освіту спершу під керівництвом Й. Гуммеля – відомого австрійського композитора, учня В. А. Моцарта, а згодом у Паризькій консерваторії. Як зазначають дослідники його творчості, на той період до навчання не допускали іноземних студентів, тому, очевидно, він був змушений навчатись приватно. Цікаво, що юнак поступово почав використовувати прізвище Рукгабер як сценічне, а згодом вирішив остаточо зберегти за собою це ім’я. Свій перший концерт у Львові він дав у січні 1818 року, будучи ще студентом, проте відомо, що у 1815 році він вже відвідував це місто. Саме тоді, в шістнадцятирічному віці, він створив свій перший твір – фортепіанний квінтет op. 37 [202, с. 7].

Діяльність Й. Рукгабера у галицькому краї впродовж понад сорока років детально аналізує Т. Мазепа у монографії «Соціокультурний феномен європейський музичних товариств XIX – початку XX століття на прикладі Галицького Музичного Товариства», на основі цього фундаментального дослідження виокремимо деякі найважливіші досягнення музиканта, концентруючись на фортепіанній сфері його доробку.

Піаніст швидко здобув популярність на галицьких землях, а його виступи користувались неабияким успіхом, і вже в першому номері “Газети львівської” було опубліковане коротке повідомлення про приїзд та виступ молодого музиканта з Відня – пана Рукгабера [202, с. 8].Таким чином, він, як соліст і концертмейстер, починає гастролювати містами Галичини, що зовсім скоро стане новою Батьківщиною юного музиканта. У 1820 році Й.Рукгабер провадив активну концертну діяльність, про що свідчать численні публікації з його іменем у пресах: в сьомому випуску газети “Rozmaitości” (1822 рік)

зазначалось, що “відомий артист – пан Рукгабер, чудово супроводжував на фортепіано постановку опери “Дзвін” на музику З. Герольда” [202, с. 9].

Ця ж газета (№ 62 за 1822 р.) повідомляє про “великий вокально-інструментальний концерт за участі митця з унікальними здібностями – Йоганеса Рукгабера”. У випуску газети “Rozmaitości” (№ 25 за 1825 р.) фіксується його виступ в концерті, організованому Йозефом Башни, де піаніст виконав варіації Ф. Калькбренера. Остаточно переселившись до Львова у 1826 році, він продовжує концертувати як соліст, долучаючи до своїх програм власні твори для фортепіано, переважно варіації, мазурки та полонези, написані під впливом польського середовища у тогочасній модній салонній манері. Саме відбиток польського фольклору став чи не головною особливою прикметою в його творах, які видавались у Відні, Парижі, Лондоні, Брюсселі, Варшаві, Берліні, Майнці, Лейпцизі, Львові, Станіславові і Тернополі. Таке широке розповсюдження композицій Й. Рукгабера по найбільших містах Європи свідчить про їх високий професійний рівень, художню цінність для своєї епохи та інтерес до творчості їхнього автора [73, с. 174].

Згідно із звичаями того часу, майже всі його твори мають присвяти. Багато з них були написані на замовлення аристократичної публіки, яка добре знала ім’я Рукгабера, що тісно співпрацював з відомими музикантами міста – Ф. К. Моцартом, Й. Башни та іншими, виступав як концертмейстер на одній сцені з найвидатнішими скрипалями того часу, пов’язаних зі Львовом, – Каролем Ліпінським та Станіславом Сервачинським. Судячи зі значної кількості спільних концертних акцій, Ліпінський був добрим другом Рукгабера. Й. Рукгабер блискуче виступав як акомпаніатор видатного виконавця, що вважався одним з провідних скрипалів світу, заслужив титул «Північного Паганіні» та й справді нерідко виступав на одній сцені з відомим італійським віртуозом. Відомо, що на знак поваги і дружби Н. Паганіні присвятив К. Ліпінському свої Варіації на тему італійської народної пісні, відомої під назвою «Венеційський карнавал» (ор.10), а К. Ліпінський, в свою

чергу, віддячив Н. Паганіні, присвятивши йому «Три каприси для скрипки» у 1827 році [33]. Отож, можна припустити, що Й. Рукгабер також міг особисто знати Паганіні, адже він розпочав спільну концертну діяльність з К. Ліпінським з 1824 року, якраз в той час, коли між обома скрипалями зав'язалась творча співпраця.

У 1825 році Рукгабер і Ліпінський дають ряд концертів у Львові та Києві. Відомо, що дохід від одного концерту становив 500 дукатів, що на той період вважалась досить солідною сумою. Такий тісний контакт з К. Ліпінським, засвоєння репертуару славетного скрипаля та знайомство з його власними творами, суттєво збагатило творчу палітру Й. Рукгабера, яка, окрім творів для фортепіано соло, почала урізноманітнюватись інструментальними творами камерної музики. Натхненний спільним музикуванням, він присвятив польському скрипалеві свій перший фортепіанний концерт op. 20 [202, с. 9].

Не лише завдяки плідній виконавській та композиторській праці, але й через свої неабиякі організаторські здібності Й. Рукгабер зумів долучились до існування "Товариства Друзів Музики", яке, за твердженням Т. Мазепи, діяло ще з 1810 року. Саме він став його першим художнім директором: «Діяльність цього Товариства в нашій столиці добре відома завдяки виконанню класичних музичних творів, з якими публіка може знайомитися щотижня. Число його членів складає понад сто аматорів, на чолі яких стоїть директор музики п. Рукгабер, відомий своїми музичними творами і майстерним їх виконанням» [73, с. 163].

Відомо, що тривалий час товариство не мало офіційно затвердженого статуту (і отримало його аж 1838 року), а отже, не мало дозволу на офіційну діяльність. Проте це не завадило його представникам сприяти активній організації концертів та інших культурних заходів. Як приклад, можна згадати Товариство Св. Цецилії, яке, в порівнянні, було затверджене значно швишде, і на це є пояснення: до складу останнього входили суто австрійські представники, на відміну від Товариства Друзів Музики, а з 1835 року –

Галицького музичного товариства, яке презентувалось як багатонаціональне. І все ж, завдяки спільним зусиллям низки ентузіастів, серед яких фігурує і Рукгабер, «14 серпня 1838 року у Відні був затверджений “Статут Музичного Товариства у Львові, дозволеного найвищим рішенням Його Величності та декретом Високої Придворної Канцелярії від 25 серпня 1838 року” [73, с. 163].

Протягом тривалого часу засновники товариства наполягали на тому, щоб до загальної назви нової організації було додано прикметник «галицьке». В цьому вони вбачали глибокий сенс, адже завданням товариства було, «щоб його вплив поширився на всі терени Королівства Галичини і Лодомерії». Забігаючи наперед, додамо, що своєї мети організатори досягли: ГМТ стало прикладом для інших музичних товариств Львова та інших міст (Станіславів, Тернопіль, Луцьк, Рівне…). Основною метою ГМТ була розбудова музичного життя Львова, репрезентація досягнень перед мешканцями міста та на гастрольних виступах» [73, с. 171].

На посаді художнього керівника ГМТ Рукгабер пробув 4 роки (1838-1842), і за цей час здійснив ряд організаційних нововведень: «однією з найважливіших ініціатив Товариства було заснування музичної школи (званою “Інститутом”). Вона почала працювати в травні 1839 року, а в 1840/41 навчальному році мала “школу скрипки”, “школу співу” і “школу духових інструментів”, з 1842 року – “школу віолончелі” і “школу контрабаса”.» [73, с. 176].

Отже, Й. Рукгаберу вдалось дуже добре налагодити регулярну концертну та освітню діяльність товариства, притому він сам успішно продовжував виступати як піаніст з сольними номерами та концертмейстер у камерно-інструментальних вечорах, про що свідчить тогочасна преса. Зокрема в газеті «Галичина» повідомлялось, що “третього травня 1841 року Й. Рукгабер разом зі своїм вихованцем, піаністом Євгенієм Колачковським

виконав дует для двох фортепіано Ф.Калькбреннера в рамках концерту ГМТ" [202, с. 15].

Окрім виступів з фортепіанними речіталями та в камерно-інструментальних концертах Й. Рукгабер освоїв диригентську професію, під його орудою були виконані великі оркестрові полотна: симфоніїї В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, І. Мошелеса, оперні увертюри К. М. фон Вебера, Л. Керубіні, Г. Спонтіні та інших.

Загалом, жанровий репертуар концертів ГМТ за час артистичної дирекції Й. Рукгабера був настільки широкий, що я дозволю собі упустити ряд симфоній, увертюр, ораторій та кантат, а зосередитись лише на списку фортепіанних творів, які з ініціативи Й.Рукгабера були представлені тогочасній публіці, серед них: Л. ван Бетховен: Соната для фортепіано cis-moll, Соната для ф-но d-moll; Ф.Калькбреннер, фортепіанний концерт №2, ч.1; К.М. Вебер «Запрошення до танцю»; Й.Н.Гуммель: Варіації для фортепіано, Фортепіанний септет; Ф. Шопен: Фантазії, Мазурки, Етюди; Ф.Ліст:«Серенада», Фантазія на теми оп. В.Белліні «Лючія ді Ляммермур», «Еспаньйола», транскрипція пісень Ф.Шуберта «Юнак», Лісний король, Фантазія на теми з оп. «Роберт-Диявол» Дж.Мейєрбера; І. Мошелес – Ф. Мендельсон: Варіації для ф-но на тему з опери К.М.Вебера «Преціоза», «Пісні без слів», Капріччіо для ф-но; С. Тальберг: Фантазія для ф-но на теми опери «Мойсей», Каденція та Етюд для ф-но, Ноктюрн, Фантазія на мотив из оп. Дж.Россіні «Мойсей в Єгипті», Andante для скрипки і ф-но, Фантазія на теми оп. Дж.Мейербера "Гугеноти", Фантазія на теми оп. "DonnadelLago" для ф-но, "Експромт", Фантазія на теми оп. В.А. Моцарта "Дон Жуан", Campanella; Й.Рукгабер Варіації на теми з опери "Роберт Диявол" Дж.Майєрбера для скрипки і ф-но; Й. Х. Кесслер:Етюд As-dur, Етюд cis-moll, Фантазія на теми з опер "Отелло" Дж. Россіні та "Роберт-Диявол" Дж.Мейєрбера, Фортепіанна Фантазія, AndanteiEtude, Romancevariee, а також інші твори композиторів, що на сьогоднішній день є менш відомими: К. Вінклер (Variationsbrillantesдля фортепіано, «Варіації на оригінальну

німецьку тему» для фортепіано), А. В'єтан (Каприз для скрипки і ф-но "LesArpeges" – виконували Кесслєр і В'єтан), А. Гальм (Етюд Ges-dur, Фантазія для ф-но), М. Гаузер: (Фантазія для ф-но); Г. Герц: (Варіації для двох фортепіано, Рондо, Дивертисмент для скр. і ф-но, Варіації для двох фортепіано на тему "Alexandermarsch" (Марш Олександра), фортепіанні Варіації á la militaire), Я. Калівода (Варіації для ф-но), Л. ф. Майєр (Фантазія на теми опери Г. Доніцетті "Лукреція Борджіа" для ф-но, Фантазія на теми опери Дж. Мейєрбера "Роберт-Диявол" для ф-но, Adagio і Galoppe de Bravour для ф-но), К. де Мероде: твори для ф-но, Осборн: Фортепіанна фантазія, Ф. Пехачек: Варіації для ф-но, І. Тедеско: Фантазія для ф-но, Тауберт: Етюд "Дзвіночки" для ф-но; А. Феска: Фантазія для ф-но, Варіації для ф-но [73, с. 472-473].

Такий об'ємний репертуарний список доводить те, що Й. Рукгабер, перебуваючи на посаді художнього директора ГМТ, з невичерпною енергією працював для розвитку інституції та задоволення потреб львівських меломанів, котрі дуже позитивно оцінювали зусилля керівників Товариства: «Якщо йдеться про публічні концерти, належить зауважити, що в цьому році спостерігається значно багатший репертуар, а також більш сумлінне їх виконання. Добір музичних творів підтвердив витончений смак, а їх співставлення – елегантність та значне розмаїття. Попри класичні твори німецької, італійської та французької школи, як Моцарта, Вебера, Бетховена, Спонтіні, Россіні,Обера і Меркаданте, ми мали можливість почути новіші твори таких композиторів, як Мендельсон, Мейєрбера, Маршнера, Керубіні, Річчі та ін., ознайомитись з вдалими композиціями, що постали на рідному грунті» [73, с. 177-178].

Ще одним важливим досягненням в діяльності Й. Рукгабера було залучення широкого кола знаменитих європейських музикантів до виступів на концертах в рамках ГМТ: «Товариство запрошувало у Львів видатних гастролерів: тут концертували польські та зарубіжні митці (скрипалі Улє Булль, Тереса Оттаво (Teresa Ottavo), Антоні Парис (Antoni Parys), піаніст

Антон Герцберг (Anton Gerzberg), співаки Бруначчі (Brunacci), Щепанський (Szczepański), Ауміллєр (Aumiller), віолончеліст Самуель Коссовський, флейтист Вітовський (Witowski) та ін.). Проте найбільшою подією в житті ГМТ стали організовані Товариством концерти Ференца Ліста у 1847 році.» [73, с. 180].

Як відомо Ф. Ліст, до поїздки на Галичину вже виступав на польських землях, але не на східних теренах, а на заході – у Варшаві, Кракові та Познані. Проте, за спогадами тогочасної преси, піаніст-віртуоз був чимось невдоволений, і «даремно знатні панове та вельмишановні дами прибули до готелю "Ризький", і чекали на появу піаніста – він так і не вийшов до них" [202, с. 17].

Зовсім іншим настроєм відзначене перебування Ф. Ліста на Східних землях, зокрема у Львові, куди він прибув на запрошення художнього керівника ГМТ: "Члени та студенти Галицького музичного товариства зібралися перед готелем "Русь", де він зупинявся. Вони співали дві кантати на його честь, які, ймовірно, склав Рукгабер, директор Товариства. У відповідь Ліст з'явився на балконі, потім він спустився, потиснув руку всім і подякував їм за вияв симпатії, а протягом наступних трьох днів гуляв містом, вивчаючи його" [202, с. 18]. Дещо пізніше він описав свої емоції в листі до Кароліни Вітгенштейн: "Моє перебування у Львові було дивовижним у всіх відношеннях. Ви не уявляєте, наскільки дружній прийом я отримав, перебуваючи тут протягом цілого місяця" [202, с. 18].

На знак вдячності Ліст залишив особливий подарунок для бібліотеки Галицького музичного товариства – партитуру для чоловічого хору, що називалась «Пісня вершника». Її копія була опублікована в Ляйпцігу, на якій Ліст особисто вказав присвяту – хору ГМТ. [202, с. 19]. Також "на знак дружби Ліста і Рукгабера була створена сюїта в чотири руки сюїта під назвою Tańce Galicyjskie (3 Danses Galiciennes op. 2, Берлін, 1880), заснована на мотивах української народної пісні «Добрий вечір, дівчино, куди йдеш?»

Автором є Юліуш Зарембський, послідовник Ліста, який супроводжував його в концертних подорожах Галичиною" [202, с. 19].

Таким чином, Ліст дав чотири сольних концерти в рамках Галицького музичного товариства, що супроводжувались неймовірним захопленням публіки, яка щедро дарувала виконавцю гучні аплодисменти. Незважаючи на дорогі квитки, всі місця були продані, а зали «як ніколи раніше були заповнені вщент». Можу лише припустити, яку гордість і щастя відчував Рукгабер, адже саме він наполіг на тому, що віртуоз відвідав Львів на шляху з Києва до Чернівців, і фактично з його ініціативи відбувся історичний ряд концертів Ліста в тогочасній столиці Галичини [202, с. 18].

Відомо, що на посаді художнього директора ГМТ Рукгабер перебував два рази. Вперше – до 1842 року, другий раз – після революції «Весни Народів», протягом 1852-1856 років. Важливою подією цього часу стало заснування наприкінці 1853 року Консерваторії, директором якої було обрано Йоганеса Рукгабера. Ця подія одразу була зафіксована в тогочасній пресі: «Дирекція товариства не буде жаліти сил і праці, щоб підняти цей заклад на рівень досконалості відомих нам закладів цього роду в інших провінціях монархії. Навчати будуть добре відомі в цій професії педагоги. Школа кожного предмета поділена на три класи, до яких будуть скеровуватись учні чи учениці згідно з їхніми музичними знаннями» [73, с. 182-183].

Після відставки з посади директора ГМТ в 1856 році Йоганн Рукґабер займався приватною педагогічною діяльністю, даючи уроки фортепіано і композиції. Серед його найкращих учнів був талановитий піаніст і композитор Марцелі Мадейський. У 1862–1867 роках Й. Рукґабер виїхав на Волощину, де продовжував педагогічну працю. Однак стан його здоров'я погіршувався, і 1867 року він повернувся до Львова, в якому провів майже 60 років. Поселився у своєї доньки, проте і надалі приватно давав уроки

фортепіано. Помер Йоганес Рукґабер у віці 77 років, 5 січня 1876 році і був похований на Личаківському кладовищі. [73, с. 163].

Якщо визначити основні сфери художніх інтересів Йоганнеса Рукгабера як композитора, то, безсумнівно, помічаємо прихильність до типово «бідермаєрівської» тематики, виражені також і у фортепіанній творчості: це образи інтимної лірики («Любовний сумнів», «Ніжні пісні без слів»), особистісні рефлексії (ноктюрн «Меланхолія», «Захоплені почуття з Галичини»), мальовничі картини природи («Під зорями»), суб'єктивне переосмислення фольклорних першоджерел різних народів (польських танців мазурки і полонезу, у фортепіанному циклі «Угорські мелодії» - відповідно, угорських фольклорних мотивів. Спеціально підкреслимо, що у нього є ряд творів на українські теми: у циклі «Сувенір з Карпат» він спирається на мелодії гуцульських і бойківських пісень, для фортепіано написані також п'єси на тему української народної пісні «Біла зима ціла» та «Спогади з-над Серету»).

Жанрова палітра фортепіанних творів є надзвичайно різноманітною, проте найчисельнішою середних стала танцювальна музика, зокрема мазурки, польки, полонези, вальси. Як зазначалось раніше, практично всі вони мають присвяти – це ще одна характерна риса творчості Рукгабера. На початку мазурки, що має назву «Насолода» є запис: «Склав для своєї дочки Жанет Рукгабер. Червіцестіль, 19 грудня 1865 рік». Ще одна мазурка ор. 4 присвячена другові, що був одним з його найкращих учнів, адвокату і музиканту Марцелію Мадейському.

Вальс – популярний танець XIX-го століття, до жанру якого звертався Рукгабер. В його спадщині є шість вальсів ор. 85, що видані під назвою «Спогад із краю Молдови» і присвячені Наталі Мано. Є так звані «Блискучі вальси» - один з них має ще й назву «Мімі», і присвячений принцесі Марії Четвертинській, інший – ор. 73, присвячено Елен Виводзоф. «Твір написаний для середнього і доброго рівня підготовки: рух октавами на стаккато, блискучі пасажі», - зазначає З. Жмуркевич [31, с. 263].

Серед полонезів – придворних польських танців, є також чимало яскравих зразків, серед яких: Великий полонез для фортепіано ор. 68, Полонези ор. 2, ор. 3, Полонез ор. 16, на титульній сторінці якого вказано: «виконувався в Редутному залі Львова».

Відомо, що полька – найпопулярніший танцювальний жанр XIX століття чеського походження, знайомий для всієї Європи і навіть Америки. Тому Рукгабер, творчість якого завжди відповідала модним на той час музичним тенденціям, не міг залишити без уваги цей жанр, створивши ряд польок, що увійшли до циклу «Домброва», ор. 67, а також польки ор. 59, ор. 79 та інші.

У наступному підрозділі, де детально описуються вибрані для аналізу твори, значна увага буде приділена саме їхньому технічному оволодінню, адже Рукгабер, широко застосовує в них техніку brilliante. Тому, логічним є те, що протягом цілого життя композитор приділяв увагу вдосконаленню технічної майстерності, створивши етюди на різні види техніки (дрібну, акордову, арпеджіо, подвійні ноти). З. Жмуркевич знаходить на сторінках цих творів такі рекомендації: “Цей етюд вимагає дуже великої досконалості у тріолях”, або “У цьому етюді спів повинен бути акцентованим, супровід легким”, а також “Цей етюд вправляє пальці у подвійних нотах” – що свідчить про вимогливість Рукгабера як педагога. [31, с. 264].

Для популярного у той час музикування в чотири руки у спадщині композитора знаходимо переклади симфонічних та оперних творів – Увертюра до мелодрами “Спаситель” чи “Увертюра з комічної опери” Йозефа Ріттера. [30. с. 304]. Серед інших зразків фортепіанної ансамблевої музики в чотири руки знаходимо твори великої форми (Variationes an theme russe), а також настроєві мініатюри (Сюїта з шести вальсів ор. 85, що називається “Спогад з Молдови”, та “Вальс з кодою” ор. 81, під назвою “Спогад з Серету”, марші (ор. 13, ор. 17, ор.10), танцювальну музику, (Мазурка в 4 руки ор.75, “Сюїта з вальсів” ор. 85, Полька ор. 104),

транскрипції (на тему з опери Дж. Россіні “Зельміра” op. 59), зразки поліфонії (Чотириголосний канон f-moll) [30. с. 303].

Окрім фортепіанних дуетів Рукгабер писав твори для гри в 6 рук (Mazura 6 mains op. 56, де перша партія позначена Prima, друга – Seconda, і третя – Basso) та 8 рук (на двох фортепіано – збірка танців на польські теми «Melange sur different Themes polonaise» a 8 mains op. 29). [30. с. 305].

З. Жмуркевич вважає, що фортепіанні ансамблі Рукгабера належать до нового мистецького напрямку XIX століття – стилю бідермаєра, який на відміну від романтизму оспівував не незвичне, а буденне. В музиці він проявлявся завдяки композиціям, що були легкі та доступні для сприйняття – створені для широких верств любителів, нескладні для виконання, невибагливі за змістом, для яких характерна особлива сердечність висловлювання і навіть сентиментальність [30, с. 305; 36, с. 125].

Окрім фортепіанних мініатюр та настроєвих п’єс в творчості Рукгабера є твори великої форми: Сонати (Es-durop 89, та G-dur), Варіації (Варіації на руську тему op. 12, Великі варіації на тему балету “Ніна”, op.19, Варіації op. 30, Великі варіації для фортепіано з оркестром op. 18) та 1-ий фортепіанний концерт op. 20, присвячений Каролю Ліпінському [31, с. 258].

Така велика кількість фортепіанних творів, що Рукгабер створював протягом цілого життя, свідчить про те, що композитор найбільш природно відчував «душу» інструменту, як блискучий виконавець, прекрасно знав його можливості, а як активний організатор музичного життя, до того ж орієнтувався у запитах і потребах освіченої публіки краю, для якої призначав свої опуси. Тому ці твори заслуговують впровадження в навчальний та концертний репертуар, адже є невід’ємною частиною скарбниці культурної спадщини Галичини.

Окрім різноманітної жанрової палітри, слід виокремити характерні риси письма в творчості Рукгабера, які яскраво відображають його індивідуальну композиторську манеру. Перше, на що звертаєш увагу під час огляду найрізноманітніших фортепіанних творів – це застосування в них

характерних рис, притаманних стилю brilliant. Відбиток блискучого стилю у фортепіанних творах Рукгабера проявлявся у застосуванні ним ефектних фактурних прийомів – пасажів та фігурацій, які вимагали технічної готовності піаніста , і це цілком закономірно, адже головним критерієм у виконанні того часу стає “перлинна гра”, “бісерні пасажі”, володіння швидкими темпами і відтворення абсолютної чистоти тексту в найскладніших місцях. Окрім цього Рукгабер часто дотримується прийому розвитку музичного матеріалу способом орнаментування чи варіювання, що також є помітною рисою для стилю brilliant. Загалом його музика відрізнялась бравурністю, урочистістю, настроєвою піднесеністю, чим завжди притягувала тогочасну аристократичну публіку, яка просто обожнювала його мистецтво, адже чим ще пояснити той факт, що майже всі твори Рукгабера мають присвяти? Очевидно, він постійно писав на замовлення, а отже його музика була по-справжньому цінною і широко розповсюдженою в той час.

Наступна цікава риса у композиторській творчості Й. Рукгабера – це використання в усіх варіаційних циклах інтродукції. Така форма також часто зустрічається в інструментальній музиці його сучасників – К. М. Вебера та Дж. Россіні, а до прикладу можна навести наступні зразки з кларнетової музики цих композиторів: Концертіно для кларнету з оркестром, або Варіації ор. 33 К. Вебера; Інтродукція, тема та варіації для кларнету з оркестром B-dur Дж. Россіні.

Цікаву паралель можна провести з творчою манерою Й. Н. Гуммеля – вчителя Й. Рукгабера, про яку відомо наступне: «Особливо музикант славився своїми імпровізаціями: вони мали розгорнуту композицію, що містила звичайно інтродукцію, варіації на декілька тем, часто запропонованих слухачами, та фінальне рондо або фугу», - зазначає Н. Кашкадамова. Звідси стає зрозуміло, чому Рукгабер перейняв у власні варіаційні цикли нові елементи музичної мови, які виявляються в написанні інтродукції, а також в створенні розгорнутого фіналу, що вражає ефектністю

і застосуванням найрізноманітніших технічних прийомів, що вкотре підкреслює використання манери brilliant, яка в свою чергу втілювалась у тих жанрах, що були «найбільш придатними для демонстрації піаністичної віртуозності: варіації, рондо, фантазії» [36, с. 11].

Відповідно до того, що Й. Рукгабер передусім був виразником потреб і смаків суспільства, для якого призначав свою творчу, концертну і організаційну активність, більшості інструментальних творів композитора, включаючи фортепіанні, скрипкові, кларнетові, флейтові, притаманні риси салонності. Цей ухил у два «відгалуження» романтичного стилю – stile brillante і бідермаєр – цілком закономірний, адже середовище аристократичної та іншої освіченої публіки Галичини очікувало саме такої манери художнього виразу, з радістю сприймала і глибоко шанувала таку музичну продукцію.

В процесі опрацювання фортепіанної спадщини Рукгабера авторка ознайомилась з різноманітними опусами музики для улюбленого інструменту митця, серед яких були Варіації op. 28, Варіації op. 32, Експромт op. 65, рукописні ноти Анданте op. 48, “Melange sur different Themes Polonais” op. 29 (мікс на різні польські теми), «Танцювальні вправи» для фортепіано (Exercices de danses), а також розмаїті жанрові мініатюри – мазурки, вальси, галопи, романси та інші.

Проте для теоретико-аналітичного та виконавського аналізу були обрані найяскравіші зразки салонної музики композитора, що видаються більш самостійними і художньо вартісними заждя використаної в них музичної мови. Це цикл «Пам’яті Мирослави» і концертні Варіації op. 30. Їх об’єднують спільні риси, що виявляються у використанні танцювальних мотивів, застосуванні переважно класичної гармонії, типовому гомофонно-гармонічному викладі фактури, а також у використанні техніки стилю brillante. Але є ще суттєва відмінність – вони відрізняються за рівнем складності: якщо Варіації op. 30 можуть слугувати самостійним повноцінним твором для концертного виконання, і є доступними лише

високопрофесійному піаністові, то цикл «Пам'яті Мирослави» може виконуватись в програмі учнів старших класів спеціалізованої музичної школи, або студентами музичного коледжу, як яскравий зразок стилю бідермаєр в музиці.

Першим прикладом твору, що заслуговує на художнє втілення в концертній практиці, є невеликий фортепіанний цикл Рукгабера, який має назву «Пам'яті Мирослави» „Сувенір для Мирослави» (Souvenir de Miroslawa) op. 71, і містить в собі дві контрастні п'єси, об'єднані танцювальними мотивами: №1 – Scherzo і №2 – Mon desir ("Моє бажання")

У Рукгабера, це невелика інструментальна п'єса в блискучому стилі, якій характерна типова форма А-В-А з восьмитактовим вступом і дещо видозміненим третім розділом, який, у більшості випадків, повинен бути репризою першого. У даному випадку певна "довільність" полягає в тому, що хоча крайні частини містять однаковий тематичний матеріал, в репризі він представлений у дещо іншому вигляді (опорні точки, які припадають на певну гармонічну основу, оздоблюються новим мелодичним оспівуванням) і вцілому – вона розширеніша, аніж перший розділ. Власне спорідненості матеріалу крайніх частин додають інтонаційні елементи, які Рукгабер підкреслює в нотному тексті за допомогою ліг. Це не довгі багатотактові ліги (як у Шопена), вони поєднують лише дві ноти, але при цьому одразу надають характерності мелодії, увиразнюючи її. Вони є тим елементом музичної мови композитора, який створює інтонаційну подібність тематичного матеріалу 1-го і 3-ого розділів.

Таким чином, перед піаністом постає ряд завдань: по-перше, завдяки розумінню музичної форми, випукло представити кожний розділ, продумати динамічну хвилю розвитку, адже так як музика є надзвичайно піднесеною та урочистою, потрібно не перевантажувати її гучністю, а навпаки дуже поступово і логічно розвивати тематичний матеріал до найвищої кульмінаційної вершини.

Початкові десять тактів виконують роль вступу, який одразу повинен привернути увагу слухача, адже в ньому піаніст, за допомогою стрімких висхідних та низхідних октавних ходів в унісон, зможе продемонструвати своє віртуозне володіння т. зв. “крупною технікою”. Після чого з’являється новий елемент музичного твору, який дуже контрастує зі вступом, що відображається у зміні фактури, динаміки і відповідно настрою. Тут композитор використовує найбільш типову для усіх його творів гомофонно-гармонічну фактуру і одразу для виконавця постає ряд піаністичних завдань, виконавши які, він зможе передати в музиці ту легкість та невимушеність, яку задумав автор, адже не випадково Рукгабер вказує в нотах термін “amabile” – люб’язно, ласкаво. Належну увагу слід приділити вивченню лівої руки окремо, щоб досягти швидкого перенесення руки з одного регістру в інший.

Такі стрибки повинні бути добре напрацьовані, адже будь-яка похибка буде надзвичайно помітною при такій прозорій фактурі. Мелодія в свою чергу повинна бути виразно проінтонованою, серединне інтервальне заповнення слід грати легко, але при цьому дуже чітко, загалом не перевантажуючи динамічно, адже всі фрази розпочинаються з нюансу piano. Також в нотному тексті зустрічаються акценти, які виставлені в тих місцях, де відбуваються модуляції, таким чином автор підкреслює появу нової тональності і виділяє нові мелодичні вершини. У побудові музичних фраз для Рукгабера характерна квадратність – мелодико-гармонічні структури часто поділяються по 8, 10, 12 тактів. Для подолання деякої банальності такого поділу дуже важливо уважно віднестися до авторських позначень артикуляції і динаміки: їхня мінливість та гнучкість дозволяє почути більш тонкий та різноманітний підтекст музики.

Наступний розділ (такти 45-106) вражає несподіваною настроєвою перемінливістю, на що вказує авторська позначка “infernale”, що в перекладі означає страшний, жахливий, диявольський, пекельний. Вже з перших тактів для піаніста важливо буде виразно, але водночас дуже строго провести

низхідні октавні ходи, в лівій руці, які Рукгабер також виділяє, підкреслюючи штрихом staccato. Вони створюють відчуття беззаперечності та категоричності у висловлюванні – музика стає по-справжньому тривожною. За допомогою поступового динамічного наростання, відчувається неабияка напруга, що врезультаті виливається у масштабну кульмінацію розділу. Композитор ставить позначку ff, підкреслює акордові сплески клиночками ▼, а також на кожному з них виписує sforzato, тому саме в таких місцях піаніст повинен докласти максимальної сили в звучанні, щоб досягти тої ефектності та яскравості у виконанні, яка з самого початку була передбачена Рукгабером. Музика поступово втрачає свіій інфернальний відтінок, і знову стає бравурною та піднесеною. Прагнення композитора наділити цю тему експресивною відвертістю, продемонструвати сплеск емоцій за допомогою складних фактурних видозмін, продиктовані концертними вимогами того часу, тому цілком закономірно, що здобутки блискучого стилю він проектує на власні твори, що не в останню чергу забезпечувало неабияку їх популярність.

Із завершенням другого розділу зникають ті суворі та грізні образи романтичного inferno, які прагнув продемонструвати композитор, натомість повертаються вже знайомі мелодійно-танцювальні мотиви, а виконавська вказівка автора dolce e grazioso підказує потрібний характер інтерпретації. Ефектному закінченню усієї п’єси передують безперервні віртуозні пасажі в лівій руці, на фоні яких звучить вже знайома вишукана ніжно-лірична тема. Блискучий фінал забезпечують стрімкі октавні та акордові послідовності, вказівка con fuoco допоможе відтворити їх ще виразніше, «з вогнем», а поступове наростання напруги, визначене авторськими вказівками stringendo і crescendo дасть можливість піаністу досягти грандіозного динамічного сплеску і ефектно закінчити твір.

Наступна п’єса з циклу має назву Mon Desir, тобто з французького «Моє бажання», що одразу наштовхує на думку про певну інтимність висловлювання автора у цьому творі. Він стає яскравим втіленням ліричних

почуттів у типово бідермаєрівському ключі затишного і невибагливого виразу почуття. Музична мова п’єси ґрунтується на апробованих мелодичних зворотах і достатньо традиційна у фактурно-гармонічному плані, але при цьому не втрачається той безпосередній шарм «твору для домашнього музикування», який змушує слухача поринути в неї, і знаходитись в особливому стані рефлексії, який пропонує Рукгабер.

Незважаючи на переважаючу споглядальність, мрійливість образу, композитор не відмовляється від застосування в ній улюблених танцювальних мотивів, зокрема зворотів кув’яку, про що свідчить помірний темп Andante sostenuto, типовий розмір ¾, характерні акценти на третій долі. Вони написані для того, щоб передати своєрідні риси у танці: кроки в основному засновані на ніжній ході та обертах, лише на третій долі часу відбувається несподіване притупування ногами. Мелодична лінія виразна, в міру емоційна та дещо кокетлива, загалом вирізняється плавним спокійним рухом.

Рукгабер потурбувався про бездоганне прочитання його нотного тексту, залишивши багато вказівок щодо правильного розуміння написаного. Вже в перших двох тактах він пише conespressione, а також на акцентованих долях зазначає термін – sospirando (зітхаючи). Загалом ця п’єса має традиційну тричастинну форму з серединним контрастним епізодом Тріо. Крайні частини транслюють ідентичний музичний матеріал, без жодної зміни в тексті.

Основним завданням для піаніста постає виразне та плавне проведення мелодичної лінії у правій руці, майстерно виділити акцентовані місця, застосовуючи манеру rubato, яка також характерна танцеві куяв’як. Окрім цього слід буде правильно визначити динаміку для того, щоб урізноманітними п’єсу новими звучаннями, адже тематичний матеріал досить часто повторюється, тому під час виконання кожного з повторів слід обирати нові динамічні варіанти розвитку музики, щоб постійно зберігати увагу слухача, та не вдаватися до одноманітності.

Проте навіть в цьому дещо меланхолійному творі не обійшлось без вкраплень естетики “блискучого стилю”, і композитор на домінантовій гармонії до тональності Es-dur виписує стрімкий висхідний пасаж по основних звуках квінтсекстакорду, який охоплює діапазон від першої до четвертої октави. Він повинен бути заграний гнучко, рівно, на forte, адже саме таку динаміку виписав Рукгабер. Для цього слід уникати перебільшеної артикуляції, яка заваджає legato, адже пасаж не декламаційний, а віртуозний, і перш за все має виконуватись швидко. В таких випадках пальці варто майже не відривати від клавіш, а лише переміщувати без поштовхів руку у різні діапазони клавіатури.

На мою думку, для зацікавлення публіки такими зразком фортепіанної музики, під час виступу варто поміняти ці дві п’єси місцями, щоб спершу налаштувати слухача на більш спокійний характер твору, дати змогу відчути найтонші переживання душі автора, щоб у Скерцо відійти від будь-яких споглядально-меланхолійних настроїв, і мати змогу спостерігати за динамічним розгортанням музичного матеріалу, завдяки широкому використанню технічних прийомів, що в результаті дадуть змогу яскраво, виразно та “з розмахом” завершити цей фортепіанний цикл.

Наступний твір, що зацікавив авторку дослідження найбільше серед інших опусів Рукгабера, – варіаційний цикл для фортепіано ор. 30. Спершу можна подумати, що представлений твір складається з кількох самостійних музичних форм, адже спочатку своєрідною преамбулою постає Andante. На перший погляд, його можна трактувати як окрему музичну п’єсу. Але коли в процесі розгортання музичного матеріалу композитор представляє одразу два музичні образи, інтонаційні звороти яких в подальшому стають основою музичного тематизму у варіаціях, стає зрозуміло, що Andante виконує роль інтродукції. Це своєрідний вступ до більшої форми, який відрізняється певною фантазійністю, що є типовою рисою для ранньоромантичних зразків музичного мистецтва. В подальшому слухач зможе спостерігати за розвитком музичної тканини за допомогою різноманітних способів

варіювання, що не дадуть надовго заглибитись в конктерний емоційний стан, адже кожна наступна варіація стає все більш віртуозною, а отже – цікавішою у своєму розвитку.

Andante написане у простій тричастинній формі, у тональності фа мінор. Перший період охоплює 16 тактів, а кожен наступний – більший на 2 такти (2-ий – 18 тактів, 3-ій – 20). Після третього періоду Рукгабер впроваджує матеріал речитативного характеру (на це вказують композиторські позначки), який стає своєрідним "містком" до нової варіаційної форми викладу музичного твору. В гомофонно-гармонічній фактурі увагу привертає проведення мелодії на фоні остинато вісімок у лівій руці, що створює враження тріольного руху (адже в зазначеному розмірі 6/8 можна мислити по дві долі).

Акомпанемент такого плану композитори часто використовують в жанрі баркароли для того, щоб зобразити рух хвиль, або човен, що гойдається на нах. До прикладу можна навести дві «Пісні гондольєра» зі збірки «Пісень без слів» Ф. Мендельсона, а також побіжно згадати творчість Шопена і його Баркаролу ор. 60. Звісно, це зрілий музичний твір, що відрізняється складністю форми і демонструє розгорнуту драматичну дію, в якій тематичний матеріал постійно модифікується, а фактура в процесі розвитку насичується різноманітними прийомами, серед яких подвійні ноти та акорди.

В інтродукції Рукгабер використовує лише окремі прийоми цього жанру, його гармонічна мова – проста і лаконічна, що обмежується використанням лише декількох тональностей (переважно весь музичний розвиток відбувається в межах фа мінору та ля бемоль мажору. Саме ця тональність, у зв'язку з проаналізованим музичним текстом інших фортепіанних творів – Варіацій ор. 28, Експромту ор. 65, є однією з найулюбленіших і найбільш вживаних композитором). Проте, варто відмітити його винахідливість у застосуванні різноманітних жанрових

моделей, які композитор, згідно з вимогами аристократичної публіки, майстерно застосовує у власних творах.

У першому епізоді в правій руці, на фоні тріольного руху звучить мелодія, викладена спершу октавами. У нотах присутні виконавські вказівки, що стосуються динаміки та характеру: piano та dolente, тож зрозуміло, що тема має ліричний характер, але у виконавця може постати питання: який саме? Адже лірика може бути різною: спокійною, мрійливою, або ж навпаки – емоційно напруженою і трагічною. І хоч композитор вказав в нотах con espressione над октавним проведенням, це не дає можливості виконавцеві одразу демонструвати всю палітру емоцій.

На мою думку, ця тема дуже інтимна, споглядального характеру, в ній відчутні глибоко-внутрішні переживання, притаманні людині. Далі мелодія розвивається, поступово піднімаючись короткими мотивами вгору до найвищої ноти фа третьої октави, після чого на фоні спершу малого зменшеного квінтсекстакорду, а далі кадансового квартсекстакорду низхідним хроматичним рухом опускається до тонічного звуку (через D7). Загалом мелодична лінія є дуже виразною, наближається до ліричних народнопісенних зразків, уміщених зокрема у збірці Вацлава Залеського – Кароля Ліпінського «Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego». На жаль, достеменно невідомо чи Рукгабер орієнтувався на цю збірку, чи просто підхопив інтонаційну ідею з «інтонаційного словника» своєї епохи і регіону Адже народні польські та українські пісенні і танцювальні мотиви користувались неабиякою популярністю в творах представників “галицького романтизму”.

Наступний розділ твору (такти 17-34) містить нову мелодичну лінію, що надзвичайно контрастує з першою, і це цілком закономірно, адже за правилами музичної композиції, дві однопланові ліричні мелодії не можуть бути присутні в даній формі твору. Зазвичай, цілісність простої тричастинної форми проявляється завдяки подібності крайних частин, а середина – може містити новий тематичний матеріал. Саме за такими правилами слідує

Рукгабер, коли в новому розділі створює іншу мелодію, яка потім стане темою для варіацій.

В інтродукційній темі він починає користуватись технікою блискучого стилю, і оздоблює її численними поспівками, зазначаючи штрихову вказівку legato. Це означає, що композитор не просто ставить перед виконавцем певну технічну трудність, але вимагає завдяки вказаному штриху добитися на інструменті рівного, водночас проспіваного звучання кожної ноти, а як відомо, для піаніста штрих legato – один з найскладніших на інструменті. Новий тематичний матеріал написаний в тональності ля бемоль мажор, жанрово він перегукується з ноктюрном.

Відомо, що це твір, наділений ліричним характером, позбавлений яскравої емоційної напруги, і наповнений мрійливістю, споглядальністю, настроєвою м'якістю. Саме такий настрій створює новий епізод в інтродукції. В процесі свого розвитку, він містить динамічний підйом та кульмінацію, яку виконавець повинен майстерно підготувати в процесі її розгортання. Тут вперше композитор використовує штрих marcatoi динамічний нюанс ff, хоча в контексті даної музики він викликаний не стільки драматичною напругою музики, скільки інтенсивнішим розвитком фактури, в якій з'являються подвійні ноти, та стрімкі віртуозні пасажі, які стають віддзеркаленням техніки блискучого стилю.

Аналізуючи ці суто технічні прийоми, можна помітити, що часте використання такої техніки призводить до втрати образної суті, музичний матеріал не набуває жодного емоційного забарвлення, а лише збагачується технічно складними місцями, тому з'являється відчуття, що художній сенс неначе розчиняється у віртуозно бравурних ефектах. Але той факт, що композитор "розтягує музику" в часі, використовуючи своєрідну каденцію, де на фоні домінанти в лівій руці права демонструє віртуозність гри, за допомогою гам та арпеджіо, всього лиш сприяє ще яскравішому утвердженню тональності Ля бемоль мажор, в якій закінчується другий епізод і розпочинається третій.

Інтонаційно він повністю відтворює музичний матеріал першого розділу, спочатку протягом чотирьох тактів в межах ля бемоль мажору, а далі – в основній тональності фа мінору. Повертається також початковий жалібно-скорботний настрій. В цьому розділі, композитор розширює коло тональностей, використовуючи для урізноманітнення тематичного матеріалу перехід в тональність Ре бемоль мажор (такт 43), далі, за допомогою відхилення, в тональність субдомінанти – Соль бемоль мажор, і згодом знову на деяких час переходить в основну тональність, проте не закріплюється в ній, а після K6/4 D7 несподівано використовує зм. VII7 до сі бемоль мінору. Саме в цій тональності композитор впроваджує новий тематичний матеріал речитативного характеру, який значно драматизує плин інструментального віртуозного розвитку.

Змінюється розмір, а замість остинатного руху вісімок в лівій руці з'являються акорди, на фоні яких звучить одинока мелодія, ніби людський монолог. Тут вперше відчутна суттєва зміна емоційного стану, композитор завдяки своїй темповій вказівці lento під час низхідного руху четвертних тривалостей, змушує слухача поринути в стан одинокості і безвиході. Але як тільки несподівано з'являються віртуозні вкраплення у вигляжі пасажів, що припадають на домінантову гармонію до нової Мі бемоль мажорної тональності – одразу стає стозуміло, що автор не бажає довго затримувати слухача у світі переживань та роздумів. Закріпивши дану тональність він, хроматитчним висхідним рухом веде мелодію до нового центрального розділу твору – теми з варіаціями, яка ставить перед виконавцем нові труднощі, найперше технічного плану.

Характер теми має багато рис спорідненості з польськими фольклорними мотивами, хоч і написаний в типовій вальсовій манері. Використання таких жанрів в музиці є характерними для даної епохи і особливо регіону, де мешкав Рукгабер. Він синтезує народні мотиви з використанням різних танцювальних жанрів, що абсолютно відповідає модним тенденціям того часу. Окрім того, композитор проявляє у цьому

творі неабиякий інтерес до нових композиторських технік і способів висловлювання провідних західноєвропейських романтиків XIX століття, таким чином збагачуючи власну музичну мову новими виразовими засобами, відповідними до естетики свого часу.

Отож, тема, викладена в тональності ля бемоль мажор, має типову для варіаційних побудов просту двочастинну форму з репризним повторенням другого періоду. Автор виставляє темпову позначку – Allegretto grazioso, і вже з перших звуків теми слухач відчуває типову танцювальність, настроєву кокетливість в музиці, яку забезпечує споглядальна лірична мелодія. Динамічні вказівки pp, piano дають виконавцеві можливість налаштувати публіку на стан спокою, та розміреності.

Натомість перша варіація одразу контрастує з темою, і це проявляється не стільки в зміні характеру, скільки у фактурних видозмінах. Вона насичена низхідними та висхідними пасажами шістнадцятими тривалостями в межах першої та третьої октави, які починаються з затакту віміскової ноти з треллю. Тут одразу з'являється аналогія з етюдом Ф.Шопена ор. 10 N 8, адже мотив початкового арпеджіо інтонаційно однаковий. Насправді, щоб відтворити таку політність в музиці, піаніст повинен володіти неабияким технічним рівнем, адже основна складність полягає в тому, щоб досягти легкості та рівності при підкладанні першого пальця.

При виконанні даної варіації варто пам'ятати наступне: внаслідок анатомічної будови руки і її пристосування до клавіатури механізм підкладання першого пальця при русі вгору і вниз є різним. Його застосування менш зручне при підйомі вгору в правій руці і при спуску – в лівій. Тому бездоганне legato в обох випадках досягається підготуванням 1-го пальця до взяття клавіші і швидким боковим рухом руки, котра негайно займає початкову позицію з готовими до гри пальцями. Саме такі піаністичні вказівки присутні у посібнику О. Рапіти і М. Драгана "Методичні рекомендації для вивчення Етюдів ор. 10 Ф. Шопена", і їх цілком доречно використовувати при розборі і технічному вдосконаленні першої варіації

Рукгабера [100, с. 35]. Роль лівої руки тут не менш важлива, адже вона запезпечує гармонічну основу в музиці, хоча не викликає жодних технічних труднощів.

Друга варіація створює темповий контраст до першої (grave e sempre legato), знову ж відбувається фактурна видозміна, яка полягає в зміні арпеджійованого викладу на чотириголосний, хорального типу. Вона інтонаційно близька до початкової теми, але в ній ще більше ліричності та наспівності. Основне завдання тут – досягти правильного фразування, без жодних акцентів та наголосів безперервно вести мелодичну лінію у всіх голосах фактури до кульмінаційної вершини фрази.

Третя варіація наділена жвавим, енергійним характером, а композиторська позначка “з блиском” вимагає від піаніста ще й бравурного виконання стрімких висхідних пасажів подвійними нотами в правій руці. Основна піаністична трудність полягає в їх точному звуковому взятті, а також в досягненні координації та стрімкості пальцевих рухів при переносі руки в різні октави. Над лівою рукою слід попрацювати окремо, особливо в другому періоді, де композитор вказує штрихову позначку – staccato. Звуковидобування піаніста повинне бути максимально чітким і точним, а також не перевантаженим по силі. Вона стає тим фундаментом, на фоні якого права рука демонструє віртуозність у виконанні не лише подвійних нот, але й стрімких блискучих пасажів, які, забезпечують ефектне закінчення варіації, завдяки поступовому crescendo і виходу на ff.

Варіації №4 притаманна граційна манера вальсовості, розвиток мелодії відбувається завдяки тріольному руху в правій руці, де присутні скачки на широкі інтервали, які потрібно виразно проінтонувати, щоб мелодія набула наспівно-декламаційних ознак. Особливу увагу слід звернути на епізоди, які відрізняються більш насиченою акордовою фактурою, проте загальний настрій цієї варіації не дозволяє перевантажувати їх масивністю звуку. Поступове crescendo допустиме лише з появою висхідних октавних пасажів,

у яких також повинно передаватись відчуття легкості, певної “обережності” та грації.

За стилістикою п’ята варіація викликає аналогії з п’єсою № IX Р. Шумана з циклу «Танці Давидсбюндлерів». Спільності надає пунктирний ритм в мелодичній лінії в правій руці, який виконується четвертим і п’ятим пальцями, дещо відмінним є середине заповнення фактури інтервалами у Шумана, і розкладеними інтервалами в Рукгабера – це переважно терції та секунди, які сприяють наповненості музичної тканини. Якби Рукгабер об’єднав їх у вертикальні інтервали, ці два музичні твори отримали б ще більше спільних рис завдяки ідентичності фактурного викладу, навіть з чисто візуальної точки зору. Проте, незважаючи на спільні на перший погляд моменти, існує одна особливість, яка суттєво відрізняє музику Рукгабера від композиторів, з якими він творив в одну епоху – скромніша і навіть банальніша гармонічна мова, яка протягом цілого твору зазнає лише деяких видозмін, що пов’язані з хроматичними відхиленнями в недалекі тональності. Можливо саме тому деякі твори автора бувають одноманітними в плані гармонічної винахідливості і емоційної насиченості, хоча композитор завжди урізноманітнює їх використанням технічно складних місць, цим самим компенсовуючи нехитру гармонічну манеру письма.

Загалом музика Варіації № 5 передає відчуття польотності та легкості, тому для виконавця важливо не обтяжувати звуком цю п’єсу, а завдяки штрихам в лівій руці зробити її максимально грайливою.

Варіація № 6 ніби продовжує мелодичну лінію попередньої варіації, але в іншому фактурному вигляді – тут композитор пропонує піаністу два варіанти технічного ускладнення твору: перші 8 тактів – ламані октави, які постійно супроводжуються скачками на широкі інтервали; наступні 8 тактів – подвійні ноти. Для виконавця під час проведення октавних епізодів, варто сконцентрувати увагу на першому пальцеві, адже від чіткого націленого удару саме цього пальця по клавіші буде залежати ясність звучання мелодичної лінії. В другій частині даної варіації, вся увага переноситься на

виконання терцій в правій руці. Найважливішим тут буде дотримуватись написаних автором ліг, і грати абсолютно свобідною кистю – тоді звучання буде відтворювати той настрій, який задумав Рукгабер – dolce. Проте вже до кінця варіації він змінює невимушений характер твору на більш войовничий, і вимагає від піаніста стрімкого crescendo з виходом на ff, про що свідчить вказівка confuoco.

Наступна “умовна” варіація побудована на матеріалі початкової теми, лише в паралельній до основної тональності тональності фа мінор. Я називаю її умовною, тому що в ній композитор не виставляє номерного позначення, тому, можливо, її не слід трактувати як окрему варіацію, а як зв’язуючу частину між варіаційним циклом і масштабною кодою, яку композитор вирішує грунтовно підготувати. Окрім знайомої мелодичної лінії тут присутні елементи, які були характерні інтродукційному матеріалу – речетативні вкраплення, які він використовує щоб ще більше заспокоїти музику, а низхідний пасаж в тональності До мажор ніби завершує все, що було сказане до цього моменту (дана тональність звучить тут по-особливому благородно).

Таким чином, за допомогою ефекту динамічного затихання, композитор надалі поступово розгортає музичний матеріал таким чином, щоб на останніх сторінках коди досягти максимально яскравого ефекту. Проте він майстерно готує фінальне завершення, і спершу створює музичний матеріал доволі свобідного імпровізаційного характеру, використовуючи знайому техніку письма, що застосовувалась в інтродукції, де на фоні домінанти в лівій руці права демонструє максимальну віртуозність гри, а далі поступенним хроматичним рухом вверх на diminuendo готує появу грандіозної та масштабної коди, де композитор використовує всі можливі варіанти технічних труднощів фортепіанної гри – гами та арпеджіо, різноманітні фігураційні послідовності, подвійні ноти, широко застосовує як прості так і ламані октави, часто викладені репетиціями, а також різноманітні три – і чотиризвучні акорди.

Виконавець цього циклу повинен володіти неабиякою віртуозністю та витривалістю, щоб майстерно демонструвати кожен новий технічно-складний епізод, а також володіти внутрішньою психологічною зібраністю, щоб випукло вивести динамічну лінію до ff, послідовно втілюючи крещендуючу драматургію.

На завершення підкреслимо, що галицькі землі стали тим сприятливим грунтом, де Рукгабер повноцінно міг працювати у всіх можливих сферах професійної діяльності: як композитор, педагог, камераліст, диригент, а також активний організатор культурно-просвітницького життя міста. Проте, перш за все, він був першокласним піаністом, який, отримавши грунтовну музичну освіту, ще в період навчання відвідував з концертами найвідоміші культурні центри, серед яких, очевидно, Львів прийняв австрійського музиканта найгостинніше, через що він вирішив залишитись тут до кінця життя.

Тому, цілком логічно, що звернення до розмаїтих жанрів фортепіанної музики стало провідним у композиторській діяльності автора, хоча до його спадщини входили й інші інструментальні твори: для скрипки, віолончелі, гобоя, кларнета, а також масштабні симфонічні та хорові полотна, такі як Велика увертюра для симфонічного оркестру ор. 63, чи кантата “Тост і веселий спів” ор. 57, присвячена цісареві Францові-Йосифу.

При аналізі фортепіанних творів важливо було виокремити характерні риси письма композитора і визначити їхню стильову приналежність певній епосі. У зв’язку з цим, було виявлено передусім риси бідермаєру та деякі ранньоромантичні ознаки в музиці Й.Рукгабера, які проявились в наступних рисах музичної мови:

- зверненні до музичних образів, загалом характерних для епохи романтизму (тема фольклору, тема природи, лірична тематика), проте вирішених у адаптованому для аматорського музикування варіанті, ближчому до бідермаєру;

- використанні техніки “блискучого стилю”, що знаходить відображення навіть у фортепіанних мініатюрах (Souvenir de Miroslawa);
- частина фортепіанних творів, переважно мініатюри – вальси, романси, лендлери, полонези написані в модній на той час салонній манері, яка відповідала потребам аристократичної публіки;

Важливо також наголосити різний рівень складності фортепіанних творів, що робить частину з них доступними для виконання піаністами-аматорами, інша ж частина його спадщини вимагає ґрунтовної професійної музичної підготовки. Адже окремі твори, зокрема проаналізовані Варіації ор. 30, вимагають неабиякої майстерності і володіння віртуозною технікою піаніста. Таким чином можна спроектувати, за яким принципом створював фортепіанну музику Рукгабер: опираючись на численні присвяти, що супроводжують більшість творів, стає зрозумілим, що вони були написані на замовлення аристократичної публіки, котра не володіла професійними музичними навиками.

Саме тому манера письма композитора – доволі традиційна та лаконічна (як у творі Souvenir de Miroslawa), натомість технічно складніші твори були написані автором з огляду на власні піаністичні навики, призначені для описових виступів на концертній естраді (Варіації ор. 30). Або ж їх виконання передбачалось на концертних сценах тодішньої Галичини учнями, що виховувались відомим австрійцем протягом півстоліття, які згодом ставали професійними музикантами.

Чи є потреба повертати його спадщину в сьогоднішній концертний репертуар? Відповідь на це питання не може бути цілком однозначною, але як окремі позиції у дидактичній практиці чи в т. зв. «історичних концертах», фортепіанні опуси Рукгабера цілком мають право на існування в панорамі галицького фортепіанного мистецтва.

4.2. Трансформація романтичних образів у фортепіанній спадщині Йозефа Кесслера

Ім’я німецького піаніста і композитора Йозефа Кесслера (1800-1872) впершій половині XIX ст. було добре відомим меломанам Львова. Адже митець в 1820-1826 роках працював як вчитель музики в родині польського аристократа графа Потоцького, виступав у місті з публічними концертами, потім у 1829-30 рр. провадив свою діяльність у Варшаві і Вроцлаві (у той час– Бреслау), згодом повернувся до Львова і пробув тут до 1855 р [3, с. 392]. Він по праву вважався одним з найавторитетніших музикантів першої половини XIX століття, про якого, на жаль, сьогодні маємо не так багато дослідницької інформації, щоб у повній мірі висвітлити значущість його постаті у музичному світі Галичини.

«Мене звати Йозеф Крістоф Кесслер, я народився 26 серпня 1800 року в Аугсбурзі» – ці слова, що були збережені в рукописі разом з кількома іншими записами Кесслера, вдалось занотувати Францу Піллеману – німецькому піаністу, виконавцю та музичному критику, що видав коротку статтю, а властиво некролог про нього у німецькому журналі Musikalische Zeitung за 20 березня 1872 року – через два місяці після несподіваної смерті композитора [235, с. 185].

Так як ще при житті Й. Кесслера його місце народження подавалось не завжди достовірно, він вирішив це зафіксувати у своїх нотатках для того, аби підкреслити власну національну ідентичність: «Не у Варшаві, але також і не в Літомеріце, не в царстві Ягеллонів, ні в землях Богемської корони, а у славнозвісному німецькому місті Аугсбурзі, звідки він родом…» [235, с. 185].

Незважаючи на тривале перебування в різних країнах, Кесслер завжди залишався вірним своїм корінням, тому ще при житті його дратував той факт, що всюди заперечували його німецьке походження. Зокрема, загальнодоступним є той факт, що протягом 20 років він перебував у Львові

– тогочасній столиці Східної Галичини, до перебування в якій він встиг відвідати такі міста як Прага, Фельтсберг, Нікольсбург, Відень та Варшава. Тому така часта зміна місця проживання дійсно могла стати причиною поширення неправдивої інформації про місто, де був народжений композитор.

Насправді, часті зміни місця проживання Кесслера можуть свідчити про кілька важливих аспектів його життя і діяльності. З одного боку, вони могли бути зумовлені пошуком кращих професійних можливостей або стабільного місця роботи. Водночас такі переміщення давали можливість перебувати у різних музичних середовища, де вінміг розширювати власні творчі горизонти і отримувати змогу спілкуватися з видатними музикантами свого часу. Однією з ключових таких зустрічей стала його подорож до Варшави, де він познайомився з Шопеном — що мало значний вплив на подальший розвиток його творчості: «У 1829 році я поїхав з Відня до Варшави, де мав дружню зустріч з Шопеном» [235, с. 185].

Сучасник Й. Кесслера, німецький музичний критик Франц Піллеман акцентовано підкреслює факт творчого діалогу Кесслера та Шопена, наголошуючи саме на понятті дружби, а не на взаємовідносинах «вчитель-учень»: «Не менш прикрою була й інша неправдива новина про його стосунки з Шопеном, яка з невикорінною силою продовжувала існувати і до його смерті, а саме – думка, що він був учнем Шопена. Проте одного факту, що Кесслер був на одинадцять років старший за нього мало б бути достатньо, щоб продемонструвати неймовірність таких стосунків між двома митцями» [235, с. 185]. Сам Кесслер у своїх особистих нотатках зазначає: «У 1829 році я поїхав з Відня до Варшави, де мав дружню зустріч з Шопеном». Їхні відносини розпочалась саме в цьому місті, після того, як Кесслер став організовувати тут музичні вечори. Він швидко став частиною культурного життя Варшави, а ініційовані ним імпрези почали відвідувати не лише аматори та поціновувачі музичного мистецтва, але й професійні музиканти, серед яких був молодий Шопен, котрий, за припущеннями дослідників, на

одному з таких концертів вперше почув виконання твору Л.Бетовена Тріо «Ерцгерцог» [235, с. 185].

Дружба з Кесслером вплинула на музичний світогляд польського музиканта, котрий, переймаючи певні композиторські техніки свого колеги, інтегрував їх у власну творчість, адаптуючи їх до власного стилю письма. Зокрема, відомо, що Кесслер у своїх циклічних жанрах часто розташовував твори за принципом кварто-квінтового кола, як до прикладу у своїх 24-ох Етюдах опус 20, що дозволяє відобразити природні гармонійні зв'язки між тональностями. Такі переходи забезпечують плавний збалансований розвиток музичної тканини, адже при чергуванні мажорних та мінорних тональностей композитор досягає цікавого контрасту, при цьому зберігаючи єдність музичного матеріалу.

Саме такий принцип спостерігаємо в 24-ох прелюдіях Шопена опус 28, які він, в знак поваги, присвятив другу Йозефу Кесслеру. Окрім цього, музичний редактор Фердинанд Гаєвський припускає, що Шопен, можливо, запозичив у Кесслера назву «етюд», а також скопіював ідею використання метрономічних позначок на початку творів [166]. У свою чергу цей творчий обмін знайшов відображення і в музичній мові самого Кесслера, що в подальшому можна буде простежити під час аналізу зразків його фортепіанної музики. Це дасть змогу проаналізувати, як елементи індивідуального стилю письма Ф.Шопена інтегруються в композиційну манеру німецького піаніста та музиканта, збагачуючи його гармонічну та фактурну палітру.

З дослідницьких джерел відомо, що вперше Й. Кесслер приїхав у Львів на початку 20-х років XIX століття. Причиною переїзду з Відня (де майбутній композитор протягом чотирьох років вивчав філософію) слугувала посада викладача фортепіано у маєтку графа Потоцького, котрий, як і багато інших відомих аристократів (зокрема представників з родин Чарторийських, Сапіг, Баворовських, Шимановських-Понятовських), цікавився музикою, і прагнув забезпечити якісну освіту своїм членам сім'ї. Окрім цього, відомо

про його творчу діяльність в рамках Галицького музичного товариства, почесним членом якого Кесслер став після чотирьох років перебування у Львові в якості педагога та піаніста: «він проявив у цей час високу громадянську свідомість, щиро вболіваючи за його справи (йдеться про членство Кесслера у ГМТ) і доклав багато зусиль для розвитку музичної справи в Галичині» [115, с. 228].

У 1839 році статутом музичного товариства затверджено список членів, котрий складався з 350 осіб, серед яких були тодішні «місцеві музиканти, котрі вартують згадки: скрипаль, композитор і диригент міського театру Август Браун, диригент львівського театру Йозеф Ернесті, композитор і піаніст Йозеф Крістоф Кесслер, скрипаль і композитор Фелікс Ліпінський (брат К. Ліпінського), вчителі музики Антоні Заславський (Antoni Zasławski), Теодор Зигмунтовський (Teodor Zygmuntowski), Йозеф Марек (Józef Marek), член Придворної капели, професор Консерваторії у Відні Йозеф Мерк (Joseph Mörk), композитор і полковий капельмейстер Філіп Лаіно (Fhilipp Laino), скрипаль і диригент театру у Львові Станіслав Сервачинський, професор Віденської Консерваторії Йозеф Фішгоф (Joseph Fischhoff), флейтист і композитор Міхал Яцковський [73, с. 466].

Як бачимо, у цьому списку фігурує особа Кесслера, якого на той час вже відносять до категорії «місцевих музикантів», що є цілком логічно, адже він тривалий відрізок свого життя перебував у Львові (з 1835 до 1855 року), сумлінно працюючи задля розвитку та збереження місцевих музичних традицій.

Й. Кесслер сприяв активному функціонуванню концертного життя, неодноразово виступаючи в публічних акціях як соліст та акомпаніатор, а також представляв публіці своїх вихованців. «У незвичній атмосфері, при відблиску свічок та зашторених вікнах редутного залу відбувся концерт ГМТ в недільний полудень 21 червня. Кульмінацією цілого концерту була однак свобідна «Фантазія», яку імпровізував на фортепіано Й.К. Кесслер. Якби була необхідність підтвердження нашої попередньої думки, то ми могли б

сміливо згадати усі досягнення цього знаменитого композитора, майстра найвищого рівня серед піаністів наших часів, твори якого виконував навіть Ф. Ліст» [73, с. 526].

Якщо говорити про діяльність ГМТ у першій половині XIX століття і роль у ній Кесслера, варто виділити саме періоди під керівництвом Рукгабера-Башни і Францішека Ксавера Пьонтковського, які відзначались надзвичайно багатим концертним репертуаром, в якому неодноразово зустрічаємо твори Й.Кесслера: «22 грудня 1841 року у редутному залі відбувся дев'ятий статутний концерт ГМТ під керівництвом другого диригента Юзефа Башни. Й. Кесслер зіграв свій новий твір – Andante і Etude для фортепіано» [73, с. 526].

У п'ятому статутному концерті, що відбувся 3 липня 1843 року, придворний актор гессенського великого князя Піршнер виголосив монолог Кальдерона "Мрії життя" з музикою Й. Кеслера, який виконав партію фортепіано, а у квітні 1845 року під час одного зі статутних концертів ГМТ були виконані два його твори для чоловічого квартету: «Вечірня пісня» та «Пісня кохання», фортепіанна Фантазія на тему з опери «Лінда ді Шамоні» Г. Доніцетті – «Небесна радість, тільки ти», яку виконав автор і зробив цей номер одним з найцікавіших цього вечора» [73, с. 526]. Окрім цього маємо факти, що зазначають його виступи в якості акомпаніатора, зокрема разом з Ріделем та Яхімовським вони виконали концертні варіації Ж. Д. Арто для сопрано, скрипки і фортепіано.

Також, у червні 1853 року з нагоди народження сина намісника Галичини графа Голуховського «найзнаменитіші таланти та музичні сили під проводом відомого музиканта і композитора Й.Кесслера влаштували «урочисту середу»: спочатку чоловічий хор в супроводі духових інструментів виконав спеціально написану Кесслером на цю подію кантату, потім Ґебельт на віолончелі заграв Фантазію Кумера, чоловічий хор в супроводі духових інструментів заспівав твір Шторха «Зелено» (Grün), а Т. Яхімовський виконав скрипкову Фантазію Арто на мотиви В. Белліні. На

кінець Й. Х. Кесслєр заграв на фортепіано в супроводі духових інструментів власне Larghetto, а чоловічий квартет виконав його ж твір «На добраніч». Навколо Намісництва зібралися численні слухачі" [73, с. 526].

Вартим уваги є той факт, що серед інших піаністів, котрі дебютували в концертних сезонів ГМТ були учні Й. Кесслера, відомі в майбутньому музиканти – Станіслав Дунєцький та Еміль Пфайфер. Зокрема, з двадцятилітнім Емілем вони добре запам'ятались публіці бездоганним виступом в концертній програмі одного з організованих товариством вечорів. Саме їхній дует був відзначений найбільшою похвалою музичних критиків, про що свідчить одна з рецензій: "Програма цього вечора охоплювала п'ять творів, що вельми потішили численну мистецьку аудиторію. Найблискучішим пунктом того вечора був четвертий номер: «Hommage a Haendel», великий дует для двох фортепіано, написаний Мошелесом виконаний п. Кесслером та його учнем, дванадцятилітнім Емілем Пфайфером. Ця приємна п'єса була виконана великим маестро Кесслером та його не по літах обдарованим учнем із ясністю, почуттям і довершеністю, що захопило аудиторію і успішний виконавець разом із своїм дивовижним учнем тричі виходили на сцену. На завершення у виконанні оркестру Товариства прозвучала Увертюра Онслова до опери «Alcade de la Vega»" [73, с. 474].

Успішні виступи Й.Кесслера та його учнів в рамках ГМТ дозволяють зробити висновок, що перебування цього німецького піаніста у Львові та його активна діяльність в сфері розвитку фортепіанного мистецтва є неймовірно цінною для формування цілісної картини становлення не пише піаністичної культури на цих землях, але й музичного мистецтва в цілому. Завдяки його педагогічній діяльності були закладені міцні підвалини для навчання майбутніх піаністів, зорієнтованого на європейський стиль, а його композиторська творчість достойно заповнює нішу зразків фортепіанної музики, написаної в Галичині у першій половині XIX ст.

Фортепіанна спадщина Й. Кесслера вражає та захоплює своєю жанровою різноманітністю. Досліджуючи його творчість, можна зробити

висновок, що композитор не лише обмежувався роботою над створенням творів танцювального жанру, яскраві зразки яких виднілися на перших сторінках львівських музичних видань. Проте особливо привертає увагу його діяльність у жанрі фортепіанного етюду, адже до появи Й. Кесслера в Галичині, зокрема у Львові, не було жодного композитора-піаніста, котрий зміг би настільки ретельно та масштабно працювати в цьому жанрі, системно розвиваючи його.

Ще під час своєї першої подорожі в Галичину, митець береться за створення свого першого циклу фортепіанних етюдів опус 20. На сьогоднішній день маємо декілька редакцій цих творів, видані в Мілані, Парижі, Відні та Нью-Йорку. Над їхнім видавництвом працювали: Тобіас Хаслінгер – австрійський піаніст, власник одного з найвпливовіших музичних видавництв Відня, в якому містилися понад 4700 публікацій, включаючи численні назви творів видатних композиторів, таких як Бетховен, Черні, Гуммель, Мошелес, Крамер, Россіні, Шпор, Вебер, Діабеллі – котрий, свого часу працював у фірмі музичним редактором [242, с. 593].

Серед музикантів наступної генерації згадуємо Бруно Муджеліні – відомого італійського піаніста, композитора, котрого знаємо передусім як редактора усіх клавірних творів Й.С. Баха. Він теж звернувся до етюдної творчості Й. Кесслера, сприяючи виданню його Етюдів оп. 20 в Мілані. Ще один композитор та піаніст угорського походження Ернест Шемелені, емігрував до США, і на новому континенті також популяризував етюди Кесслера, постійно включаючи їх у свої програми. І хоча, на жаль, до наших днів не збереглось першовидання цих творів, проте маємо кілька документальних свідчень, що вказують на конкретну дату їхньої першої публікації у 1825 році – тобто в період, коли Кесслер перебував у Потоцького, що дає підставу стверджувати, що Етюди оп. 20 з’явились з-під пера Кесслера саме тоді, коли він жив у Львові [242, с. 593].

Їхнє значення для музичної культури краю просто колосальне, адже їх поява стає ключовим етапом для розвитку романтичної фортепіанної музики

у цьому регіоні, а також важливим етапом у становленні місцевих музичних традицій. Етюди романтичного типу не просто виконують функцію розвитку технічних навичок піаніста, а втілюють певну художню концепцію, що свідчить про новаторське мистецьке мислення автора. Він позбавляє етюд значення суто технічної вправи, для розвитку біглості пальців та віртуозної майстерності, натомість наділяє кожен новий музичний зразок власним змістом, характером і настроєм, завдяки чому твори набувають художньої цінності в контексті становлення романтичної фортепіанної музики. Це підкреслює їхню значущість не лише для музичної культури Галичини, а й у ширшому вимірі, що зумовлено зацікавленістю значного кола музикантів та редакторів даним опусом. Це, в свою чергу, посприяло його розповсюдженню як у європейському музичному просторі, так і далеко за його межами, зокрема в Америці.

Після першої публікації у 1825 році 24 етюди Й.Кесслера ор. 20 привернули увагу музичної спільноти, та отримали численні відгуки видатних музикантів. Зокрема на своїх концертах їх неодноразово виконував Ференц Ліст. Можливо, саме знайомство Ліста з композиторською творчістю Кесслера змусила звернутись вже славетного на той час угорського піаніста в листах до автора: «Колись я багато працював над Вашими етюдами, шановний сер, і відтоді завжди з пильним інтересом стежив за всіма публікаціями. Мій чудовий друг Шопен також дуже часто розповідав мені про Вас, і мені було б надзвичайно приємно знати Вас особисто» [235, с. 185]. Даний опус був відзначений не лише Ф. Лістом, який неодноразово виконував їх у публічних концертах, але й бельгійським музикознавцем Франсуа-Джозефом Фетісом, а також знаменитими піаністами-віртуозами І. Мошелесом та Ф. Калькбреннером [242, с. 593].

Згідно з дослідницькими джерелами, що збереглись до нашого часу, немає прямих підтверджень особистої зустрічі Кесслера та Ліста. Однак на основі аналізу їхнього життєпису дають підстави стверджувати, що їх поєднувала не лише випадкова зустріч, але й глибші мистецькі контакти.

Маємо факт приїзду Ф. Ліста до Львова під час гастролей в рамках концертів, організованих Галицьким Музичним Товариством на чолі з тодішнім директором Й. Рукгабером у 1847 році. Так як перебування Й. Кесслера у Львові тривало до 1855 року, це дає підставу вважати, що зустріч цілком ймовірно могла відбутись, адже поява Ліста у Львові не могла залишити без уваги жодного. Додатковим підтвердженням їхнього знайомства є факт присвяти композитором одного зі своїх творів Лісту, що має назву «Кантилена і токата ор.43». На титульній сторінці твору міститься напис «À son ami Franz Liszt» – «Моєму другові, Ференцу Лісту», що свідчить не лише про їхні професійні взаємини та взаємний інтерес до творчості один одного, але й про приязнь між двома митцями.

Оскільки жанр етюду є провідним в творчості Й.Кесслера, доречним буде представити й інші опуси: 24 салонні етюди ор.91 (24 Etudes de salon, Op.91), Етюди-рапсодії ор. 51 (Etudes rhapsodiques, Op.51), 24 Етюди ор.20, 3 Етюди ор. 84 та 25 Етюдів ор. 100.

В контексті даного дослідження найбільшу увагу привертає опус етюдів, котрі видані саме у Львові: Етюди-рапсодії ор. 51. Їхнє видавництво забезпечила друкарня Карла Вільда, котра, як з'ясувалось, на початку XIX століття відігравала активну роль у друкуванні саме зразків фортепіанної музики. Під час аналізу творів Й. Кесслера, опублікованих видавництвом Карла Вільда, на останній сторінці одного з видань, після випуску його фортепіанного ансамблю під назвою «Невеликі музичні картинки» ор.49, було виявлено перелік нових публікацій. Він, очевидно, мав рекламний характер і містив інформацію про інші фортепіанні зразки, що були доступні для придбання.

Тому доцільно навести перелік цих творів, щоб краще зрозуміти, які жанри були актуальні в той період, а також простежити імена інших музикантів, які також позиціонували себе як композитори-піаністи в Галичині у першій половині XIX століття. Адже цей документ вкотре засвідчує факт активного розвитку фортепіанного мистецтва в цьому регіоні

та його інтеграцію в загальноєвропейський музичний контекст. Отже, наведемо перелік творів, котрі пропонувало видавництво К. Вільда, щоб заохотити поціновувачів музики та виконавців до придбання наступних зразків: Й. Кесслер Етюди-рапсодії ор. 51 (присвячені Т. Ернесті «Фанфари радості», Мазурка для фортепіано (присвячена графу Л. Розвадовському); М. Мадейський (учень Й.Рукгабера) Пісні для голосу в супроводі фортепіано (присвячені пані А. Розборській), А. Герцберг «Спогад про Львів», Мазурка для фортепіано ор. 41 (присвячена Емілії де Вогель).

Тут варто детальніше зупинитись на прізвищі цього композитора, адже особливо привертає увагу його назва твору «Спогад про Львів», котра значно виділяється серед знайомого нам переліку танцювальних творів, котрі включають мазурки, вальси, полонези та інші. В цьому ж випадку це твір, котрий є виразом особистих рефлексій композитора від перебування у Львові, що свідчить про його яскраві враження від міста, що залишили глибокий відбиток у свідомості автора та знайшли відображення у його музиці [138].

Цей факт стає важливим аспектом дослідження, оскільки він може вказувати на існування інших композицій, написаних під впливом вражень від цього міста. І справді, в процесі аналізу його фортепіанних творів було виявлено, що серед них є й інші, котрі з’явились як результат його натхненної реакції не лише на Львів, але й на всю українську культуру, і яскравим підтвердженнм цього є «Каприз на дві пісні з України для фортепіано» ор. 89 (Caprice sur deux chansons de l'Ukraine, Op.89) Антона Герцберга, про якого сьогодні хоч і збереглось вкрай мало біографічниї даних, проте навіть ці скупі фрагменти з життєпису підтверджують найголовніший факт – його діяльність як піаніста та композитора в Галичині на початку XIX століття.

За даними архівних джерел маємо наступну інформацію про цього музиканта: «Антон Герцберг, піаніст, народився в Тарнуві, Галичина, 4 червня 1825 року. Навчався у Бокле та Преєра у Відні. Здіійснив концертні

тури Угорщиною, Прусією, Туреччиною, Грецією, Італією, Францією, в Нідерланнах та Англії, де отримав численні нагороди…Написав близько 130 творів салонної музики, серед яких: «Спогад про Львів» («Souvenir de Léopol»), «Спогад про Варшаву» («Souvenir de Varsovie, Op.19), «Три мелодії» op.68 («Trois Melodies» op.68), а також різноманітні вальси, мазурки, полонези, експромти, романси, скерцо та інші фортепіанні твори [138].

Особливу увагу в цих творах привертають присвяти, що не лише засвідчують вишуканий салонний характер музики, але й відкривають важливий соціокультурний контекст. Антон Герцберг адресував власні фортепіанні композиції представникам аристократичних сімей, серед яких бачимо чимало імен та прізвищ українського походження. Зокрема Полонез для фортепіано №2 op. 70 присвячений Кароліні Ледуховській-Гулевич (Caroline de Ledóchowska née de Hulewicz), а Романс для фортепіано op. 72(Romance, Op.72) – Анжеліці Мячинській-Гулевич (Angélique de Miaczynska née de Hulewicz), що може свідчити про наближеність композитора до роду Гулевичів, представниці якого могли займатись культурною або меценатською діяльністю/ Окрім того, цікавим є київське видання полонесу op. 70: «Інформація про видавця: Київ, Антоній Коципінський, 1860. (Publisher Info.Kiev: Antoni Kocipiński, n.d.(ca.1860). Plate A. K. 183)

Інша присвята трьох мелодій op. 68 адресована Софії Нісгі-Шумській (Madame Sophie de Niesgy née de Schoumska). В даному випадку ім’я та прізвище згаданої особи виглядає як франкофонна транслітерація слов’янського прізвища, ймовірно українського або польського походження. Вона могла бути меценаткою, або ж аматоркою музичного мистецтва, котрій А.Герцберг присвятив цікавий фортепіанний цикл, що складається з трьох творів – «Від’їзд. Відсутність. Повернення.» (Le depart.L'absenge. Le retour).

Така послідовність назв циклу натякає на можливий програмний зміст або навіть особистий контекст творів. Вона може символізувати як певну фізичну подорож так і емоційний шлях, пов’язаний з розлукою та

возз’єднанням. У цьому випадку важливим є питання, чи ці твори були створені з метою втілення конкретного сюжетного задуму або ж їхня концепція має більш особистий характер, зумовлений стосунками композитора з адресатом присвяти. І хоч відсутність прямих біографічних підтверджень не дозволяє зробити остаточні висновки щодо особистого контексту цього циклу, проте його назва, а також присвята, адресована, ймовірно, особі високого соціального статусу, свідчить про активний розвиток фортепіанного мистецтва в регіоні.

Повертаючись до творів Кесслера, що були видані львівськими виданнями, зокрема до його циклу фортепіанних етюдів ор. 51 перше, що привертає увагу – це присвята, котра також є яскравим прикладом того, як композитор залучає до свого мистецького простору представників аристократії. Етюди-рапсодії ор. 51 присвячені «її Високості Принцесі Гедвізі Сапізі, уродженій графині Замойській» (A Son Altesse Madame La Princesse Hedvige Sapieka, née Comtesse Zamojska).

Як відомо, рід Сапіг мав глибоку історію і бере свій початок зі стародавнього роду литовсько-руських князів, а окремі його представники, на початку XIX століття були тісно пов’язані з Галичиною. Відомий учасник повстання Леон Людвіг Сапіга 1831 року, після еміграції брав активну участь у громадському житті Галичини – ініціював побудову залізниці та першого залізничного вокзалу, багатьох промислових підприємств, заснував Рільничу Академію в Дублянах; підтримуючи розвиток галицької промисловості, був головою багатьох господарських товариств… Проте, найбільше Сапіга відомий, як один з творців залізниці у краї [60, 91, 140, 146]. Дещо пізніше, а саме у 1867 році за проєктом відомого місцевого архітектора Адольфа Кунау стилі французького необароко був збудований «палац Сапіг» на замовлення князя Леона Сапіги – маршалка Галицького сейму. І хоча безпосередніх відомостей про принцесу Гедвігу Сапігу немає, її почесний титул і приналежність до шляхетської родини є доволі очевидною.

Тому саме високий статус цієї особи міг зумовити вибір Й. Кесслера, адже присвята видатним представникам аристократії була поширеною практикою серед композиторів того часу. Не виключено також, що між ними існували особисті або ж культурні зв'язки, що могли вплинути на таке рішення митця.

Розглянемо даний опус етюдів більш детально, щоб оцінити його художню цінність та визначити його значення в контексті розвитку фортепіанного мистецтва Львова, адже аналіз структури, технічних особливостей і стилістичних прийомів у творах дозволить простежити їхню роль у формуванні місцевої музичної традиції та окреслити їхній внесок у культурне середовище регіону.

Перше, що привертає увагу – поєднання двох жанрів: етюду та рапсодії, що свідчить про розширення меж традиційного етюду та його перехід від суто дидактичного жанру до концертної форми, що відповідало тенденціям романтичної епохи. Імпровізаційна природа рапсодії та її характерна драматургійна побудова, що базується на контрастах і свободі музичного розвитку додає етюдам додаткового художнього виміру, перетворюючи їх на багатопланові й змістовно насичені композиції.

І хоч термін «рапсодія» має тисячолітню історію і бере свій початок ще за часів Стародавньої Греції, де рапсодіями називались поеми, котрі часто виконувались співаками, що акомпанували собі на лірі або кіфарі – своє «друге дихання» цей термін отримав на початку XIX століття, коли до нього звернулись композитори доби романтизму. Першими сольними фортепіанними композиціями з такою назвою були п'ятнадцять рапсодій Вацлава Яна Томашека, перша з яких з'явилася в 1810 році. Незважаючи на те, що на сьогоднішній день жанр фортепіанної рапсодії міцно асоціюється з ім'ям Ф.Ліста, перші масштабні композиції з такою назвою з'явились дещо раніше, аніж творіння угорського митця. Цікавим у цьому контексті є той факт, що вперше Етюди-рапсодії Й. Кесслера були опубліковані в Парижі у 1847 році, тоді як перша рапсодія Ф. Ліста побачила світ лише у 1851 р.

Водночас, існують свідчення, що свою другу рапсодію він написав у 1847 році, тобто в той самий період, коли з'явилось перше видання Етюдів-рапсодій Й.Кесслера. Цей хронологічний збіг порушує важливн питання: чи міг саме Й. Кесслер бути одним з перших композиторів, хто звернувся до жанру рапсодії у фортепіанній музиці ще до Ф.Ліста?

Особливо показовим у цьому контексті є той факт, що Й.Кесслер і Ф.Ліст підтримували дружні стосунки, а сам Ліст високо цінував його творчість, адже своєму листі писав, що «свого часу ґрунтовно працював над етюдами Й.Кесслера op. 20 і відтоді з пильним інтересом стежив за всіма його публікаціями». Цей вислів відомого угорського піаніста-віртуоза свідчить про безаперечний авторитет Й.Кесслера у сфері фортепіанної музики, а також підтверджує значущість його внеску в розвиток новітніх жанрових моделей, відповідних до романтичної естетики середини XIX сторіччя.

Цикл Етюдів-рапсодій op. 51 складається з чотирьох композицій:

- Allegro espressivo (C major)
- Andante (C minor)
- Allegretto scherzando (D ♭ major)
- Pour la main droite seule. Allegro vivace (B minor)

Серед усіх поданих назв особливу увагу привертає Етюд №4, адже, на відміну від інших, в ньому містяться не лише поняття темпу і характер виконання, але й вказівка на конкретну технічну особливість – виконання лише правою рукою. Така деталізація може свідчити про особливу роль цього етюду в циклі, адже, по-перше, вона вказує основну його функцію, а саме – спрямованість на розвиток техніки правої руки.

По-друге, вона відповідає традиції написання творів лише для однієї руки, яку можемо відслідковувати у європейській фортепіанній літературі XIX-XX століття. Подібні етюди, а також концерти писали Каміль Сен-Санс, Моріс Равель, Леопольд Годовський, Карл Черні, Макс Регер, Франц Шмідт

та навіть український композитор, піаніст та педагог Сергій Борткевич, переслідуючи різні цілі.

Деякі твори були створені для розвитку незалежної вправності однієї руки, як наприклад етюди К.Сен-Санса (Six Études, Op. 135, включає етюди для окремих рук), К.Черні (Étude pour la main gauche seule – тільки для лівої руки) чи М.Мошковського (12 etudes for the left hand op. 92). Інші створювались для розвитку віртуозності та вдосконалення піаністичної техніки: М. Регер (Special Study forthe Left Hand), Л. Годовський (53 Studies on Chopin's Études), деякі з них адаптовані для однієї руки.

Окремі ж твори виникли з необхідності адаптації для піаністів, які втратили кінцівку внаслідок війни або травми. Наприклад, ряд відомих композиторів-піаністів, серед яких були М. Равель, Ф. Шмідт, С. Борткевич, Е. Корнгольд у своїх концертах для фортепіано з оркестром здійснили присвяту американському піаністу австрійського походження Паулю Вітгенштейну, котрий втратив праву руку під час Першої світової війни, а після її завершення – продовжив кар'єру концертуючого піаніста.

Проте, якщо досліджувати причину написання Етюду №4 ор. 51 Й.Кесслера, можна відкринути припущення про те, що цей твір був написаний для піаніста, який втратив кінцівку. В першу чергу п.п. XIX століття характеризувалась значним розширенням дидактичного фортепіанного репертуару, особливо в німецькомовних країнах, де такі композитори як К. Черні, Й. Крамер та сам Й. Кесслер зробили вагомий внесок у розвиток у розвиток цього жанру.

Ці твори були спрямовані насамперед на формування та вдосконалення виконавських навичок – незалежності пальців, швидкості, артикуляції та контролю динаміки. Створення етюдів для однієї руки відповідало поширеній педагогічній практиці, оскільки дозволяло піаністам зосередитись за зміцненні окремої руки без необхідності координувати одночасно обидві руки.

По-друге, історичний контекст часу видання етюду (1847 рік – Париж, 1853 – Львів) не вказує на наявність жодних воєнних конфліктів у межах Австрійської імперії, які могли б призвести до появи великої кількості поранених ветеранів, котрі потребували б відповідно написаних фортепіанних творів. На відміну від пізнішої франко-пруської війни (1870-1871) чи наполеонівських війн початку XIX століття, 1840-ві роки були відносно стабільним періодом для імперії Габсбургів. Це відрізняє Етюд №4 ор.51 Й.Кесслера від тих випадків, коли композитори писали твори для піаністів, що втратили кінцівку внаслідок воєнних дій – як, наприклад, у випадку Поля Віттгенштейна.

Проте, якби етюд Й.Кесслера був написаний для конкретного піаніста, що зазнав травми, можна було б очікувати відповідної присвяти чи передмови, адже це було поширеною практикою тих часів. Натомість, опус етюдів, до якого входить цей етюд, був присвячений «її Високості Принцесі Гедвізі Сапізі, уродженій графині Замойській». Враховуючи усталену традицію присвячення творів представникам місцевої знаті, ця посвята дозволяє припустити, що Кесслер мав на меті не лише створення циклу, що несе в собі педагогічного функцію, а й утвердження свого імені в мистецьких колах європейської еліти. Подібні присвяти часто виконували стратегічну функцію, сприяючи поширенню творів композитора в аристократичних середовищах та відкриваючи можливості для фінансової чи інституційної підтримки.

Крім того, з огляду на значну роль музичної освіти серед аристократії, де гра на фортепіано вважалася невід’ємною складовою культурного виховання, можна припустити, що Кесслер орієнтував ці етюди на аристократичних аматорів або їхніх наставників. Наявність етюду для однієї правої руки могла мати практичне застосування в цьому контексті, слугуючи технічною вправою для розвитку спритності та незалежності пальців, водночас залишаючись доступною для широкого кола учнів.

Таким чином, присвята принцесі Сапізі доводить той аргумент, що етюди Кесслера не були створені з першочерговою метою задовольнити потреби піаністів із фізичними обмеженнями, а натомість належать до дидактичного репертуару та призначені для освітнього використання. Їхнє значення також виходить за межі суто технічного розвитку цього жанру, вписуючи їх у музичну культуру того часу, де аристократичне меценатство відігравало ключову роль у поширенні та сприйнятті нових композицій, а також матеріального заохочення їх авторів.

Розглянемо почергово усі композиції в даному опусі, аналізуючи їхні тональні, структурні та технічні особливості, щоб мати змогу в подальшому визначити роль кожного в загальній концепції циклу. Відкриває даний опус творів Етюд №1 До мажор, що з перших секунд захоплює слухача своїм яскравим і динамічним характером, виконуючи роль своєрідної преамбули до цілої добірки. Він містить значні технічні труднощі в обох руках, проте попередній візуальний аналіз тексту дозволяє зробити висновок, що основна відповідальність за виконання складних фігурацій припадає саме на ліву руку. Майже протягом цілого етюду вона виконує безперервну послідовність шістнадцятих нот, утворюючи розкладений акордовий малюнок, що потребує плавного виконання.

Позначка basso sempre legato вказує на необхідність збереження зв’язної, кантиленної артикуляції впродовж усього пасажу. Фігурація передбачає чергування інтервалів у межах обмеженої позиції руки, що вимагає точної координації пальців для досягнення бездоганного легато. Такий тип письма є прикладом арпеджійованого акомпанементного стилю, у якому рух лівої руки забезпечує як гармонічну підтримку, так і ритмічний імпульс. Поєднання швидкої зміни нот і легатної артикуляції потребує високого рівня незалежності пальців і контролю, щоб уникнути небажаних акцентів або розривів у лінії.

Крім того, верхня нота кожної групи, ймовірно, виконує роль структурного опорного пункту, підкреслюючи гармонічний рух і водночас

зберігаючи плавність пасажу. Також у кожній з чотирьохзвучних послідовностей у лівій руці спостерігається значний стрибок між другою і третьою нотами, наприклад: такт №1 соль (велика октава) – сі (велика октава) – сі (мала октава) – сі (велика октава). Таким чином після першої ноти сі у великій октаві піаністові потрібно виконати хід на широкий інтервал, щоб дістати до кожної третьої ноти, яка завжди розташованана октаву вище. Такий рух можна описати як стрибкоподібний, або диз'юнктивний, на противагу якому у правій руці розгортається плавний (поступовий) мелодичний рух висхідними та низхідними октавами – кон'юктивний.

Протягом перших 30-ти тактів у лівій руці у межах арпеджійованої фактури чергуються різні інтервальні співвідношення. Між першою і другою нотами – це ходи на терцію, максимум кварту, в той час коли відстань від другої до третьої ноти переважно завжди являє собою великий стрибок на октаву вверх, а потім вниз. Саме він порушує плавний контур пасажу, вимагаючи швидкого переміщення руки та точного контролю пальців для збереження виконавської вказівки legato (basso sempre legato). Така фактура потребує гнучкості зап'ястя, а також додаткового ротаційного руху, для забезпечення плавного виконання. Піаніст повинен заздалегідь продумувати позиції своєї руки, щоб великі стрибки не переривали безперервність пасажів і не спричиняли небажаних акцентів.

Натомість у правій руці розгортається вишукана мелодична лінія, з плавним октавним рухом вгору та вниз. Вона надає етюду співучості, що підтверджує також вказівка автора – cantando. І якби не функція лівої руки, що виконує роль «вічного двигуна» на фоні правої, створюючи помітний настроєвий контраст між руками – можна було б говорити навіть про виразно ліричний настрій. Незважаючи на технічну складність акомпанементу лівої руки, слухач сприймає її як ненав'язливий, проте важливий фон – грунт, на якому розвивається прекрасна мелодична лінія у правій. Використання контрастних фактурних елементів в обох руках водночас створює відчуття

гармонії та підтримує безперервний імпульс, котрий зумовлює динамічний розвиток твору.

З точки зору структурного аналізу твору варто виділити його форму, яку можна назвати простою двочастинною з розгорнутою віртуозною каденцією. Якщо розглядати перші два періоди як основні розділи (А і В), то третій сегмент можна сприймати як каденційну частину, що виконує роль віртуозного завершення. Це поширений прийом в романтичних етюдах, де композитор не просто завершує твір традиційним шляхом, використовуючи, наприклад, репризу, а додає ефектний фінал, часто із посиленою віртуозно-технічною складністю. Таким чином, структура виглядає так:

1.Перша частина (А) –експозиція тематичного матеріалу, написана у формі 16-ти тактного періоду, котрий складається з двох речень, в середині яких спостерігаємо різну кількість фраз, наприклад: перше речення складається з двох фраз (перша закінчується на домінантовій гармоній, друга – утверджує тонічне звучання; друге речення містить в собі більшу кількість фраз, а саме – чотири, які в результаті також приводять слухача до типового кадансового звороту та повернення до основної тональності.

2.Друга частина (В) – активний розвиток, що нарощує драматичне напруженя. Наступний 16-ти тактовий період суттєво відрізняється значно складнішою фактурою в правій руці, адже замість плавного октавного руху в мелодії з’являються абсолютно нові технічні формули, котрі суттєво змінюють характер етюду: від більш спокійного та навіть місцями задумливого – до енергійно-драматичного настрою, з поривами імпульсивності та навіть вибуховості, що дуже добре спостерігається протягом 28-30 таків, котрі підводять слухача до яскравого фіналу. Проте спершу варто зупинитись на тих технічних труднощах, які виникають протягом другого періоду, а саме: октавні стибки в різних регістрах, щло вимагають швидкої та точної координації рук; тріольні ходи в мелодії паралельними секстами, що неабияк ускладнюють ритмічну структуру, особливо на фоні безперервного руху шістнадцятими тривалостями в лівій, а

також хроматичні ходи в октавах, котрі супроводжуються значним динамічним наростанням, що втілюється у письмових вказівках автора: sf→sempre crescendo→ ff, що приводить слухача до яскравого, помпезного фіналу.

3.Розгорнута каденція – віртуозний фінал, котрий розпочинається ефектним акордовим звучанням, після чого несподіване glissando, зазначене композитором, готує появу вже знайомих октавних стрибків в різних регістрах на домінантовій гармонії у правій руці. Зазначена позначка автора crescendo, підсилюючи динамікуоктавних ходів,приводять музичний розвиток у звучання спершу домінантового септакорду а за ним – тонічного акорду, з динамічною вказівкою fff (форте-фортіссімо – вкрай голосно). Після чого – ці самі стрибки октав, проте цього разу у лівій руці слугують потужним гармонічним підґрунтям, яке зміцнює тональну структуру та водночас підсилює резонантсність звучання. Позначка pesantехоч і створює відчуття тяжкості, проте все-ж додає музиці урочистості, а в поєднанні зі вказівками sforzando (sf), що в одному такті виписані окремо для правої та лівої руки для підкреслення звучання як сильні долі, так і слабкі – сприяє розвитку драматизму та перманентного зростання масштабу звучання музики. Надалі, швидкий октавний рух та друге glissando в правій руці підкреслюють кульмінаційний характер уривку, що є характерним для бравурного фортепіанного письма XIX століття.

Такі епізоди спрямовані на демонстрацію технічної майстерності та додають фіналу ефектності. Варто відзначити, що протягом останніх 12-ти тактів, котрі стають фінальними, 32 рази зустрічаються такі динамічні позначки автора, як: ff, sff, fff, тобто іноді в одному такті три акорди можуть бути підсилені звучанням даних вказівок. Це свідчить про намір композитора продемонструвати безперервне форсоване звучання, що не передбачає зниження рівня напруги ні на секунду. Така побудова забезпечує цілісне зростання емоційного та звукового рівня музики аж до фінальних тактів, а

вказівка в нотному тексті molto brioso (жваво, з запалом) надає музиці надзвичайної ритмічної рухливості та експресії.

Щільне акордове письмо в поєднанні зі швидкими пасажами та glissando наближає фортепіанне звучання до оркестрового. Такий підхід споріднений з грандіозними фіналами симфонічних та оперних творів XIX століття, що підкреслює монументальність та масштабність завершення Етюду №1 ор. 51. Окрім цього, його фінальний епізод демонструє характерні риси блискучого стилю, де технічна складність поєднується з ефектною звуковою експресією. Висока щільність фактури, складні артикуляційні позначення та відновідні динамічні позначки композитора перетворюють його завершення на кульмінаційно-драматичний жест, що справляє неабияке враження на слухача.

Для виконавця ж, цей етюд в цілому вимагає не лише абсолютно бездоганної технічної майстерності, але й вміння правильно керувати фізичними можливостями та правильно розприділити власні зусилля, щоб мати змогу довести звучання музики до відповідного рівня, як цього вимагають вказівки автора. Правильна інтерпретація виконавця сприятиме належному втіленню композиторського задуму, дозволяючи розкрити цей твір не лише як етюд, а як повноцінну концертну композицію нового рівня. Подібні зразки почали формуватися лише з приходом XIX століття, коли жанр фортепіанного етюду набув нового значення – від інструктивного матеріалу до самостійного художнього твору.

У цьому контексті етюди Й. Кесслера постають не як суто дидактичні вправи, а як віртуозні концертні п’єси, що співвідносяться з тенденціями доби. Подібно до етюдів Ф.Ліста, вони демонструють яскраву образність та розширені технічні можливості фортепіано. Особливе значення в цьому процесі відіграє ефектне, майже театралізоване завершення твору, яке не лише підкреслює його віртуозний характер, а й створює потужний фінальний акцент та покликаний справити сильне враження на слухача.

Етюд №2 разюче контрастує з першим як за характером так і за композиційною технікою. Тут немає типових для етюду технічних завдань, як наприклад виконання пасажів, акордових чи октавних послідовностей. Натомість протягом цілого твору можемо стостерігати за технікою поліфонічного письма композитора та наявністю елементів фуги. Вже з перших тактів Й. Кесслер демонструє слухачеві основну тему, що охоплює вісім тактів та в подальшому розвитку буде проводитись тричі. Початкова вказівка misteriosopesante додає виразного характеру викладу теми, підкреслюючи її строгий і навіть дещо драматичний настрій. Адже поєднання таємничості (misterioso) з важкістю (pesante) створює відчуття напруженого очікування, що готує слухача до подальшого розгортання поліфонічної тканини.

Протягом наступних восьми тактів початкова тема звучить в тому самому голосі, але з новою артикуляційною позначкою marcato, а також в супроводі партії басу та сопрано, котра насичує музичну тканину певним динамічним рухом. В той час коли початкова тема викладена в основному четвертними та восьмими тривалостями у лівій, партія правої руки відзначається розгорнутою фігурацією, що складається з пасажів переважно шістнадцятими тривалостями, дрібних мотивів та тріольних груп. Вона має виразно орнаментальний характер, збагачуючи загальну поліфонічну тканину та додаючи фактурі пластичності. Рухливі шістнадцяті та тріолі створюють ефект постійного внутрішнього пульсу, а завдяки поступовим хвилеподібним висхідними і низхідними лініями у правій досягається відчуття безперервного розвитку.

Цей же тип розгортання можна спостерігати і при третьому проведенні теми у лівій руці (такти 17-24), де музична тканина стає ще більш насичена інтенсивністю свого розвитку, включаючи елементи підголовкової поліфонії. До фактури додається четвертий голос (альт), що розширює гармонічну наповненість і підсилює контрапунктичний розвиток. Така багатошаровість голосів, утворюючи доволі щільну поліфонічну тканину, вимагає від

виконавця точного артикуляційного способу звуковидобування та контролю туше. Додатковий рівень складності вносить пасажна техніка паралельними терціями, що збагачує фактурну палітру, вносячи певну віртуозність. Окрім цього, важливу роль відіграє активний діалог голосів між руками на фоні завершальних звуків основної теми, що поступово згасає, ніби розчиняючись у фактурі (такти 21-24). Виконавець повинен зберегти рівномірність звучання та чітке фразування, щоб мелодична лінія не втратила своєї виразності. Спершу вона проходить в сопрано, потім її імітує середній голос – альт, і в результаті підхоплює бас, котрий виконує сполучну функцію між умовно «першим розділом» етюду та другим.

Новий розділ етюду суттєво відрідняється від попереднього насамперед фактурним викладом, що суттєво розширює музичний простір цього фрагменту. Основна тема продовжує залишатись в середньому голосі (тенорі), що забезпечує її стабільну присутність у загальній картині звучання такти 25-30). Водночас фактура інших голосів зазнає значних змін, а саме: у лівій руці з’являється перманентний тріольний рух, що надає музичному розвитку ефекту безперервної пульсації. Цей рух виступає своєрідним енергетичним рушієм і допомагає уникнути статичності, сприяючи поступовому наростанню музичної напруги. З іншого боку його можна тлумачити як засіб для створення оркестрового ефекту, що вже було помітним при аналізі Етюду №1. Тріольний рух у басу може імітувати рух супроводу струнних чи духових інструментів в оркестрі. Це додає твору масштабності розгортання, що є характерним для композитора в жанрі фортепіанного етюду концертного зразка.

На відміну від лівої, котра містить в собі два пласти розвитку музичного матеріалу у вигляді проведення основної теми та тріольного руху, що її супроводжує, для правої руки композитор використовує акордові послідовності зі стрибками в різних регістрах. Такий прийом формує додатковий шар фактури, що також підсилює насиченість звучання, близьке до оркестрового, адже поєднання ритмічно уривчастих акордів із наскрізною

темою на фоні тріольного басу створює ефект розширеного музичного простору, де одночасно існують декілька незалежних пластів руху. Для виконавця тут важливо забезпечити легку, проте водночас чітку артикуляцію під час гри акордів, при цьому наділяючи випуклим та об'ємним звучанням основну тему у лівій. Авторська позначка delicatamente e leggiero вказує на необхідність збереження легкості звучання, незважаючи на усю складність фактури.

У тактах 31-40 попри загальну схожість з попереднім матеріалом все-ж є одна суттєва відмінність: перша тріольна нота в лівій руці тепер має вигляд розкладеного арпеджійованого акорду, котрий наділений новим змістом. Він створює несподіваний контраст у загальному русі фактури. Якщо до його появи тріольний бас забезпечував плавність та рівномірну пульсацію, то в даному випадку арпеджійований акорд ніби «вибивається» із загальної ритмічної монотонності, виконуючи функцію імпульсу, що ініціює подальший рух акордів у правій руці. Він є тим джерелом енергії, завдяки якому стрибкоподібні акорди підсилюються початковим поштовхом лівої, що сприяє їхньому більш виразному ритмічному розгортанню.

Так як кожен новий арпеджійований акорд позначений клиночками (^), варто розуміти їхнє артикуляційне значення. Для виконавця це вказівка для чіткої відокремленої гри кожного нового акорду в загальному потоці тріолей. Це вагома підказка автора, котру він залишає для правильного тлумачення контексту даного епізоду, щоб акорди не звучали занадто плавно чи м'яко, розчиняючись в загальному русі, а навпаки – стали тим ритмічним імпульсом, що надає додаткової енергії правій руці. Це створює ефект пульсаційного нагнітання, яке спершу розгортається, поступово досягаючи певної кульмінаційної точки, а потім починає згасати, що підкреслюється позначкою pp, а також ritenuto.

Заповільнення темпу на завершальних тактах цього розділу виконує подвійну функцію: з одного боку, воно забезпечує логічне завершення попереднього розвитку музичного матеріалу, а з іншого посилає ефект

напруги та незавершеності, котра готує слухача до подальшого контрастного епізоду. Цей прийом особливо ефектний у формотворчому контексті, адже ritenuto не просто змінює темп, а й виконує функцію структурного розмежування між розділами, посилюючи драматургічний ефект очікування перед наступним розвитком матеріалу.

Подібні прийоми зустрічаються в таких жанрах крупної форми як соната або навіть симфонії, де композитори використовували затримку руху, чи тимчасову тишу (яка у даному етюді зображається двома ферматами, одна з яких написана на цілий такт) перед важливими кульмінаційними чи контрастними розділами. Це свідчить про симфонічний тип мислення Й. Кесслера, а також про його неординарний підхід до побудови музичного матеріалу для даного етюду, що далеко виходить за межі суто технічної вправи. Він трактує його як структурно-організований концертний твір, в якому застосовуються принципи драматургічного розвитку, притаманні оркестровим полотнам.

Після тривалої фермати, що зупиняє розвиток попереднього розділу перед слухачами з’являється новий епізод, який на перший погляд сприймається доволі контрастно, перш за все через своє звучання в мажорній тональності (Мі бемоль мажор), створюючи відчуття піднесеності та благородної урочистості. Однак ця світла атмосфера є ілюзорною: подальший розвиток поступово порушує її, а композитор, використовуючи напружені гармонічні переходи, намагається створити відчуття динамічного нагнітання. Таким чином, цей епізод виконує не лише контрастну, але й драматургічну функцію, готуючи основу для кульмінаційного загострення, що невдовзі охопить весь музичний простір.

Проте спершу варто розглянути, якими композиційними засобами Й. Кесслер поступово підводить слухача до цього моменту. По-перше, цей розділ характеризується зміною тональних центрів, а матеріал розвивається через ряд домінантовий гармоній, котрі слугують модуляціями до наступних тональностей: такти 42-45 D→Es-dur; такти 46-49 D→b-moll; такти 50-53

D→Ces-dur. Після цього відбувається складний гармонічний перехід, що поступового готує нову тональністьG-dur. Послідовність акордів, зокрема зменшені септакорди та вторинні домінанти виконують функцію гармонічного «мосту», що дозволяє плавно, хоч і несподівано, змінити тональний центр.

Окрім численних модуляційних ходів важливу роль відіграє зміна фактури. У даному розділі (такти 42-69) основна тема переміщується у праву руку, що надає їй більш виразного характеру, а той факт, що її виклад вплетений в акордові послідовності створює ефект більш монументального звучання. Проте найбільшої уваги привертають наступні такти (70-73), в яких відбувається фактурна трансформація музичної тканини. Якщо до цього моменту домінував акордовий виклад в мелодії, то тепер з'являється новий елемент – безперервне тремоло в обох руках, що кардинально змінює звукову картину.

Цей прийом не лише насичує фактуру, сттворюючи ефект пульсуючої напруги, що зростає, але й має прямі паралелі з оркестровим типом письма. Оскільки тремоло є типовим засобом симфонічного ровитку, адже найчастіше використовується у струнних інструментів для створення ефекту напруги, підвищення експресивного тонусу, тож його використання у фортепіанній фактурі наближає цей епізод до оркестрового звучання.

Як у творах класиків, так і в яскравих зразках доби романтизму подібний ефект часто зустрічається у фіналах симфоній або опер, коли разом з динамічною позначкою poco a poco crescendo, котру зазначає Й. Кесслер в нотному тексті, відбувається стрімке розгортання динамічного плану, що створює відчуття неминучої кульмінації. Таким чином, у своєму фортепіанному викладі він досягає подібного ефекту, поступово підводячи музичний розвиток до динамічного вибуху.

У тактах 74-90 втілена кульмінаційна вершина твору, що є результатом поступового наростання динамічної напруги, котру композитор ретельно вибудовував у попередніх розділах, використовуючи засоби гармонічного

розвитку, фактурної трансформації та тембрового нагнітання. Одним із найперших елементів, що привертають увагу, є авторські позначки tumultuoso, sempre ff marcato, meno mosso e molto pesante, які задають основний характер цього розділу.

Їхнє поєднання свідчить про навмисне загострення драматичного напруження: tumultuoso підкреслює бурхливий, неспокійний характер, sempre ff marcato вимагає від виконавця постійного підкреслення мелодичних ліній на високому динамічному рівні, а meno mosso e molto pesante сповільнює загальний темп, надаючи музиці ще більшої вагомості та монументальності. Контраст із попереднім розділом очевидний – якщо тремоло в басу створювало напружене очікування, то тут енергія вивільняється у вигляді масивної акордової фактури.

Попри домінування потужного акордового звучання, основна тема залишається чітко вираженою і викладена октавами в обох руках в унісон. Це не просто технічний прийом, а важливий композиційний задум: Й.Кесслер не розчиняє тему у фактурі, а навпаки – виносить на передній план, роблячи її наскрізним стрижнем кульмінації. Такий підхід свідчить про структурну цілісність твору, адже у кульмінаційний момент етюду автор максимально загострює драматичний вираз вже знайомої теми, підкреслюючи її значення у всій формі. Завдяки масштабу звучності та фактурі, яка цьому сприяє, вона ніби утверджує свою непохитність. Таким чином даний розділ є найвиразнішим моментом цілого твору, де його основна тема, закладена ще в перших тактах як композиційне зерно, досягає свого найповнішого та найінтенсивнішо рівня розвитку.

Починаючи з 79 такту відбувається перехід до віртуозних акордових послідовностей, які стрімко заповнюють простір у ті моменти, коли відсутнє звучання основної теми. Позначка presse un peu le movement вказує на необхідність невеликого прискорення, що ще більше підсилює ефект імпульсивного викиду еренгії. Примітка decisissimo підкреслює, що цей

фрагмент повинен виконуватись максимально впевнено та рішуче, що вказує на завершальний характер цієї ділянки.

Ці такти умовно можна порівняти з грандіозним фіналом оркестрового твору, де духова та ударна група створюють могутні акордові удари, після яких група струнних заповнює звукову картину стрімким розгортанням віртуозних пасажів. Вони приводять слухача до останнього кульмінаційного проведення теми в акордовому вигляді у правій руці на фоні октавного руху шістнадцятими в лівій. Вказівка tutta la forza (з усією силою) одразу задає вкрай напружений характер виконання, що вимагає від піаніста неабиякої витримки для бездоганного відтворення нотного тексту в поєднанні з максимальною звуковою насиченістю і об'ємністю звучання.

Позначки strepitoso e stringendo (шумно, галасливо, з прискоренням), розміщені над останнім октавним проведенням в нотному тексті, підкреслюють той факт, що для композитора важливо тут досягнути максимальної звукової експресії в загальному потоці звукової енергії. З виконавської точки зору цей момент є надзвичайно складним та відповідальним, адже поєднання октавних стрибків на широкі ходи разом з прогресивним прискоренням вимагає ідеальної координації рухів, сили звуку та чіткості ритмічного пульсу. Будь-яке неузгодження між руками або надмірна фізична напруга можуть призвести до втрати контролю над темпом, що критично може вплинути на цілісність кульмінації.

Досягнувши крайньої межі напруги, музичний потік нарешті приходить до своєї кульмінаційної точки (такт 91), після чого відбувається різкий контраст (такт 92): динаміка змінюється з sff до p, гармонічна фактура розріджується, а ритмічна щільність зменшується. В басу востаннє звучить основна тема, а її повернення на завершальному етапі композиції надає твору структурної завершеності, ніби замикаючи драматичне коло. Після останнього проведення тематичного матеріалу етюд завершується серією арпеджійованих акордів, кожен з яких витриманий за допомогою відповідної

тривалості (половинна з крапкою) впродовж наступних восьми фінальних тактів.

Це сповільнення створює ефект поступового згасання енергії, що підтверджують наступні позначки : armonioso(збалансовано, плавно), sostenuto, ritenuto. Завдяки такій комбінації засобів та вказівок автора, фінальний епізод набуває відчуття умиротворення, завершуючи весь драматичний шлях твору.

Етюд №3 – Allegro scherzando з перших тактів свого звучання демонструє слухачеві основну тему, яка за своїм настроєм та характером споріднена з традиційною танцювальною стилістикою, зокрема ритмікою польки чи краков'яка, де акцентування другої долі створює ефект пружного руху чи підстрибування. Акценти, які формують цей ритмічний малюнок не є випадкові, а чітко закладені композиторським задумом, що втілюються у музичних нотаціях автора, де на кожній слабкій долі часу в двохдольному метрі стоїть позначка sforzando, що додає музиці характерного ритмічного імпульсу.

Найпомітнішою особливістю цього етюду є його форма – рондо, що є досить нетиповим рішенням для жанру етюду. В етюді №3 Ре бемоль мажор рефрен звучить п'ять разів, утворюючи стійку конструкцію, між якою кожного разу з'являються нові епізоди, щовідрізняються яскравістю і впізнаваністю. Кожен з них вимагає від виконавця володіння певним рівнем технічних навичок, завдяки яким піаніст зможе досягнути бажаної ефектності і виразності. Будову твору можна подати в наступному вигляді: A – B – A – C – A – D – A – E(акорди) – A – F (перші 8 тактів) – A (що трактується як кода з вельми розгорнутим тематичним матеріалом). У свою чергу рефрен також щоразу набуває дещо зміненого фактурного вигляду, що надає йому варіативності та розширює виразові можливості. Саме різноманітність його фактури сприяє тоншому моделюванню динаміки і артикуляції, що дозволяє уникнути одноматітності та створює відчуття природного руху та розвитку музичного матеріалу.

Таким чином поєднання цих двох елементів – пластичного, проте добре впізнаваного рефрену та виразних і різнопланових епізодів, кожен з яких має свій характер і нові технічні прийоми – визначає драматургічний розвиток етюду. Звісно, характер даного твору чи логіка розгортання музичної фактури не така насичена, як у попередньому з даного циклу. Тут немає інтенсивного домінування forte у поєднанні зі щільністю музичної тканини, а також складних віртуозно-технічних моментів. Натомість ключову роль відіграють відповідні засоби музичної виразності, а саме: мелодія, темп, динаміка, правильна артикуляція, регістри та цікаві ритмічні комбінації. Вони забезпечують поступовий розвиток музичного матеріалу, формуючи природну динаміку розгортання, що веде до кульмінаційного розділу, котрий водночас зберігає загальну естетику граційності в поєднанні з виразністю та масштабністю звучання.

Перейдімо до детального аналізу кожного елементу даного етюду, щоб відслідкувати лінії його розвитку, котрий веде до ефектного фіналу. Як було зазначено раніше, початковий матеріал для рефрену композитор наділяє характерною танцювальністю, котра буде присутня протягом цілого твору. Вона чітко прослідковується у ритмічних та методичних зворотах, а також у використанні відповідних артикуляційних засобів, що сприяють легкому та граційному музичному руху. З точки зору виконавських труднощів, мелодія, що вплетена в акордову фактуру, котра, хоч і не є щільною, проте все-ж вимагає чіткої артикуляції та котролю над голосоведенням.

Особливої уваги вимагає ліва рука, де басові ноти у великій октаві чергуються зі стрибками: спершу на сексту між малою і першою октавами, потім на квінту у цьому ж регістрі, після чого рух повертається до початкового басу у великій октві. Звісно, протягом восьми тактів інтервальна конструкція може зазнавати певних змін, проте вона чітко опирається на тонічну та домінантові гармонії в басу, що створюють ритмічно-впордковану основу та підтримують танцювальний характер рефрену.

Перший епізод (B) – дещо контрастує з рефреном як за фактурним викладом так і за динамічною організацією, проте в ньому прослідковуються і спільні риси, а саме стрибкоподібні ходи. Якщо в рефрені вони були помітні лише у лівій руці, то в першому епізоді на них фактично будується уся лінія розвитку в обох руках. Позначка staccato створює ритмічну чіткість і пружність, що в свою чергу надає звучанню відчуття енергії та легкості. Окрім цього короткі, уривчасті звуки в поєднанні з активною басовою лінією підкреслюють танцювальність та надають музиці граційності, зберігаючи її енергійний характер. Від виконавця епізод вимагає чіткої артикуляції staccato, правильного розприлідення та контролю динамічного наростання (crescendo) та гнучкості кисті для стабільного і ритмічно точного виконання стрибків. Особливу увагу слід приділити точності інтонування при стрибках, забезпечуючи впевнене та своєчасне досягнення кожної ноти, особливо в басовій партії, що сприятиме рівномірному звучанню при легкій та прозорій фактурі.

Другий рефрен зберігає основний тематичний матеріал, проте його фактурна організація зазнає змін, що надає йому нового звучання та розвитку. Найпомітнішою відмінністю є значне ускладнення правої руки: мелодія вплетена у фактуру арпеджійованих ходів, що створює ефект більшого розмаху та рухливості. Ліва рука, у свою чергу, продовжує забезпечувати гармонічну опору, однак тут спостерігається більша ритмічна активність у супроводі, що посилює загальне відчуття динамічного руху. Додаткові акценти та розширення регістру сприяють більш насиченому звучанню, але при цьому загальний характер залишається граційним і легким, що відповідає стилістичній концепції твору.З виконавської точки зору, цей рефрен вимагає контролю над рівномірністю арпеджіо, чіткого голосоведення мелодії, що розчиняється у фактурі, та стабільності ритму, щоб зберегти танцювальну природу матеріалу без надмірного драматизму.

Другий епізод (C) суттєво відрізняється від першого як за фактурою, так і за виконавськими вимогами. Його основною особливістю є летючі,

безперервні арпеджіо у правій руці, що надають цьому фрагменту особливої легкості й ефекту безперервного руху. Вказівка volante (що означає «летючо», «повітряно») ще більше підкреслює необхідність збереження легкості й прозорості звучання.Ліва рука виконує чітко окреслену гармонічну основу, зберігаючи стабільність ритмічного пульсу. Важливу роль відіграє crescendo, яке поступово нарощує динамічне напруження, що веде до яскравого завершення епізоду. З виконавської точки зору, цей фрагмент вимагає чіткої рівномірності арпеджіо, гнучкості кисті та контрольованого динамічного розвитку. Незважаючи на зростання гучності, важливо зберігати легкість і невимушеність руху, щоб уникнути зайвого напруження та тяжкості у звучанні.

Третій рефрен цього разу набуває кардинально нового вигляду, що значно змінює його сприйняття. Додаткові дрібні ноти у правій руці викладені 32-ми тривалостями в даному випадку є орнаментальним елементом фактури, що надає звучанню легкості, мерехтливості та підкреслює ефект leggierissimo, не порушуючи основної мелодичної лінії. Їх можна трактувати як орнаментальні елементи, але в більш функціональному, ніж у суто декоративному сенсі, адже вони є невід’ємною частиною фактурної організації, сприяючи ритмічній рівновазі та збереженню динамічної градації в межах загального викладу. Завдяки їм мелодія отримує додаткову підтримку і природно вплітається в фактурний потік, залишаючись виразною і добре окресленою, без ризику втрати її серед рухливих пасажів. Крім того, ці ноти формують характерний звуковий колорит і підсилюють загальну артикуляційну пластичність фактури.

Ліва рука, зі стійкими басом та акордами на кожну слабку долю, забезпечує ритмічну та гармонічну опору, що створює певний баланс між рухливою, майже мерехтливою фактурою правої руки та стабільністю супроводу. Основні труднощі в цьому рефрені можуть бути пов’язані з контролем балансу між голосами, адже виконавцю потрібно не загубити

мелодію серед легких орнаментальних оздоблень, а також не перевантажити звучання лівої руки, в якій постійно чергуються акордові послідовності.

Новий епізод (D) логічно продовжує попередній рефрен, розвиваючи його ідею та доводячи її до кульмінації. Завдяки поступовому crescendo, яке розпочинається ще в рефрені, перехід між розділами сприймається як природне наростання енергії, а не як контрастна зміна. Таким чином, хоча рефрен формально завершується, його динамічний імпульс переноситься в наступний епізод, що підсилює відчуття безперервного розвитку.

Виконавські завдання в цьому епізоді зберігаються аналогічними до попереднього рефрену, проте ключовою відмінністю є його завершення на forte, що досягається за рахунок стрибкоподібного руху як у басу, так і в мелодії, що поступово розширюється, створюючи відчуття накопичення енергії. При цьому виконавець має чітко артикулювати кожну ноту, забезпечуючи точність інтонації та ритмічну стійкість, а також поступово нарощувати crescendo, щоб кульмінаційний момент прозвучав цілісно. Завершальний акцент підкреслюється інтервалом у лівій руці та орнаментальною фігурою навколо октавних стрибків в Ре бемоль мажорі у правій руці, що додає фінальному звучанню гостроти й завершеності.

Четвертий рефрен набуває ще більш енергійного та насиченого звучання, значно відрізняючись від попередніх проведень. Його фактурна організація ускладнюється завдяки імітаційній побудові: позначка ben imitato вказує на те, що ліва рука повторює мотиви правої, але зі зміщенням на одну четвертну. Це створює ефект безперервного розвитку, де одна фраза ще не завершилася, а наступна вже вступає в іншому регістрі. Дана імітаційна побудова не лише урізноманітнює фактурне наповнення рефрену, а й виконує важливу драматургічну функцію – вона поступово посилює динаміку та емоційний заряд твору, наближаючи його до кульмінації фінальних розділів.

Хоча цей рефрен ще не є завершальним, він готує основу для подальшого розвитку, створюючи відчуття невпинного руху вперед. Завдяки

цьому перехід до наступного епізоду сприймається як органічне продовження наростаючої енергії, а не як черговий контрастний відступ. Виконавські труднощі, що зумовлені імітаційною побудовою, вимагатимуть від піаніста чіткої координації між руками для збереження ритмічної точності та рівномірності фразування. Також важливо контролювати баланс динаміки, щоб голоси не зливалися, а перегукувалися, зберігаючи ефект діалогу.

Епізод №4 (E) вперше постає перед слухачами в акордовому вигляді в обох руках, що надає йому відчуття масивності й кульмінаційного узагальнення матеріалу. Позначка con bravura підкреслює необхідність упевненого, героїчного звучання, а поступове crescendo веде до fortissimo pesante, що є одним із найбільш виразних і драматичних моментів у всьому етюді. Однак цей епізод не стає кульмінацію твору, а лише створює її попередню хвилю, після якої динаміка несподівано спадає. Такий прийом дозволить композитору в майбутньому тимчасово зняти напругу перед фінальним розділом, що надає загальній драматургії твору ефекту хвилеподібного розвитку. Масштабне fortissimo даного епізоду ще більше підкреслює контраст із наступними розділами на piano, роблячи фінальну кодову кульмінацію максимально виразною.

Для виконавця в цьому епізоді важливо забезпечити точний контроль сили удару в акордах, щоб досягти рівномірного звучання та уникнути надмірної жорсткості. Окрім цього, необхідно приділити увагу фразуванню між акордами, оскільки вони не є просто ізольованими елементами акордової техніки, а містять внутрішню мелодичну лінію, яка повинна бути виразно окресленою у загальній фактурі.

Наступний рефрен, а також епізод №5 хоча й є окремими розділами, відіграють спільну роль у загальній драматургії твору: вони є останніми перед масштабною фінальною кульмінацією. Контрастуючи з попереднім акордовим епізодом, вони знову повертають музику в більш легку, витончену сферу, проте цей відступ не є статичним, а поступово веде до фінального

розділу. Важливо, що кульмінація, до якої вони готують слухача, спершу базується на тому ж матеріалі, з якого розпочинається останній рефрен. Таким чином, попередні два розділи ніби слугують трампліном: вони не лише підводять до розширення динаміки, а й формують тематичну основу, на якій вибудовується фінальна кульмінація.

Якщо описувати виконавські труднощі, з якими може зіштовхнутись піаніст у даних розділах етюду, варто відзначити техніку позиційної гри у правій руці, котра постійно охоплює різні регістри. Це вимагає чіткої та гнучкої зміни аплікатури: з 4-го на 1-ий палець, щоб забезпечити перехід на нову позиційну послідовність октавою вище, а згодом здійснити швидку пальцеву заміну з 2-го пальця на 5-тий, що дає можливість повернутись упочаткове положення на октаву нижче, забезпечуючи безперервність руху та плавність зміни позицій. З огляду на те, що на фоні правої руки звучить тема, розташована всередині акордового викладу у лівій руці, важливо не лише чітко і впевнено долати всі труднощі дрібної техніки, але й тримати фокус на звуковому балансі між руками, щоб зберегти виразність мелодії серед багатошарового фактурного викладу. В останньому епізоді також спостерігаємо за позиційною технікою у правій, проте цього разу на фоні октавних стрибкоподібних ходів в басу. Поєднання двох типів технікивимагає високого рівня координації та рівномірності звучання, щоб уникнути механічності гри й забезпечити необхідну легкість та рухливість фактури.

Заключний епізод етюду – фінальна кода на матеріалі рефрену є кульмінаційним завершенням твору, а її побудова логічно розвиває технічні і фактурні принципи, закладені у попередніх розділах. Її початковий елемент базується на техніці позиційної гри з останнього рефрену, однак у лівій руці тема звучить не в повному обсязі, а лише через фрагментарні мотиви, що відсилають до її початкової форми. При цьому традиційного завершення завдяки шістнадцятих тривалостей тепер немає: замість цього тема

поступово трансформується, ніби уникаючи своєї розв'язки, що створює відчуття очікування та підводить до подальшого розгортання коди.

Важливо, що цей процес супроводжується активним гармонічним рухом у лівій руці, де акорди постійно чергуються в межах тоніки (D ♭) та домінанти (A ♭), посилюючи відчуття зростаючої енергії. Завдяки цьому гармонічний рух підтримує динамічне розширення коди, що поступово готує перехід до фінальних акордів. Додаткова позначка più animato вказує на поступове прискорення руху, що підсилює це наростання та створює ефект невпинного руху вперед. У поєднанні з гармонічним напруженням і динамічним crescendo це забезпечує підготовку до наступного етапу, де фактура суттєво змінюється: позиційна техніка поступається місцем масштабним арпеджіо, які значно розширюють діапазон звучання.

При цьому басові ноти підкреслюються сфорцато, що додає акцентності та драматичної виразності. Одночасно змінюється темп (Allegro leggierissimo), що вимагає від виконавця максимальної легкості та точності в артикуляції. Динаміка продовжує наростати, підводячи до останнього епізоду коди, де фінальні такти представлені у вигляді арпеджіо в унісон у двох руках, що є завершальним технічним викликом для виконавця. Постійне наростання динаміки (crescendo) та енергійний темп створюють відчуття фінального злету. Останні акорди, виконані на максимальній гучності fortissimo, виступають як драматургічна розв'язка, що підсумовує весь структурний розвиток твору.

Етюд №4 сі мінор є унікальним зразком віртуозної фортепіанної літератури, оскільки він написаний виключно для правої руки. Це підтверджує авторська вказівка на початку твору – Pour la main droite seule (тільки для правої руки), а також сама нотна фактура: впродовж цілого етюду відсутні поліфонічні голоси або гармонічні поєднання, які вимагали б участі лівої руки. У ньому композитор не просто адаптує традиційну фортепіанну фактуру під одну руку, а створює ряд художніх образів, в яких мелодія,

гармонія та технічні елементи органічно поєднуються в рамках єдиного голосоведення.

Форму твору можна визначити як двочастинну з репризою та кодою (А – В – А’ (скорочена реприза) – Coda. Загальний характер етюду можна охарактеризувати як співучий, ліричний, із плавними мелодійними лініями, що надає йому виразної кантиленної природи. Це стає очевидним уже з перших тактів, адже початкова мелодія вирізняється особливою виразністю та співучістю. Композитор цілеспрямовано підкреслює її всередині фактури, позначаючи основні звуки мелодії клиночками, що робить її рельєфнішою та виразно відокремлює від арпеджійованого акомпанементу.

Перший розділ етюду побудований на двох розгорнутих мелодичних лініях, кожна з яких відіграє ключову роль у музичному розвитку твору. Перша тема має чітку 16-тактову структуру, тоді як друга виявляє внутрішню двочастинність: її перші 8 тактів представляють один тематичний матеріал, а наступні 8 тактів демонструють його варіативний розвиток, який є досить контрастним завдяки використанню акордових елемнтів і загальному ущільненню фактури. Це підкреслюється не лише зміною викладу, а й авторськими позначками, що акцентують перехід між цими розділами.

Окрім структурних особливостей, важливу роль у цьому розділі (А) відіграє його звукова організація, що безпосередньо формує характер музичного матеріалу, а також ставить перед виконавцем дуже чіткі вимоги гри. Початкова тема (перші 16 тактів) розгортається на динамічному рівні piano, що надає їй м’якої, співучої виразності. Її основою є арпеджійований хвилеподібний рух, який природно підтримується плавними динамічними переходами – поступове crescendo та diminuendo створюють відчуття широкого дихання у фразі, підкреслюючи її вокальну природу. Всередині сьомого такту, з переходом на восьмий, відбувається перша невелика кульмінаційна хвиля, що позначена виходом на forte. Вона має короткочасний характер: динамічний підйом швидко змінюється спадом, а акордові послідовності, рухаючись униз, поступово повертають до

початкового матеріалу. Протягом наступних восьми тактів тема звучить знову, завершуючи цей розділ.

Перед виконавцем стоїть непросте завдання, адже необхідно не лише досягти максимальної плавності звучання, а й точно балансувати динаміку, щоб виразно передати приховану в арпеджійованих пасажах мелодію. Композитор виділяє її за допомогою клиночків, і це потребує миттєвого переключення звукової уваги: у моменти появи основної мелодії слід м'яко підсилювати звук, але водночас уникати надмірного форсування, щоб зберегти легкість загального звучання.

Оскільки вся фактура реалізується лише правою рукою, необхідно ретельно контролювати натиск при звуковидобуванні, щоб не перевантажувати ані мелодію, ані супровід, зберігаючи між ними природний баланс. Додатково важливо забезпечити рівномірність динамічних хвиль crescendo та diminuendo, що створюють ефект «дихання» фрази та підкреслюють її співучість. Баланс між гнучкістю фразування та стабільністю темпу також відіграє ключову роль: хоча певна свобода у формуванні звуку необхідна, загальний рух не повинен втрачати стійкості. Це особливо важливо в моменті повернення початкового матеріалу після короткої кульмінації, де права рука має плавно інтегрувати спадну акордову лінію в загальну динамічну структуру теми.

У другому епізоді (B) перед слухачем вимальовується дещо інша звукова картина, яка містить ряд модуляцій (G dur, cis-moll), що приводять до нового музичного матеріалу, якому характерні певні мелодичні звороти, котрі композитор ще не застосовував до цього. Їхній розвиток формує інтонаційний простір, що занурює слухача у світ глибоких особистістих рефлексій, характерних для музики епохи романтизму. Позначка canto piangendo підкреслює співучий, елегійний характер цього фрагменту, додаючи мелодії виразної пластичності і чуттєвої насиченості. Спершу мелодичні лінії розгортаються подібно до внутрішнього монологу, де кожен

зворот набуває виразного емоційного відтінку, спонукаючи виконавця до м’якого, співучого фразування.

Інтонаційні поспівки шістнадцятими тривалостями (такт 25) дуже перегукуються з настроєм головної партії у баладі Ф. Шопена №1, де музика постає як відображення душевних пошуків і переживань. Це ще раз доводить романтичну природу творів Й. Кесслера, яка виявляється не лише у виборі виразових засобів, а й у самій концепції музичного висловлювання.

Надалі музика набуває більшої експресивності, поступово переходячи до діалогічної форми висловлювання, що підкреслюється авторською вказівкою в тексті ben imitando, а також реалізовується через послідовне чергування октавних фраз в різних регістрах. Цей прийом дає відчуття взаємодії музичних голосів, наближаючи епізод до діалогічної риторики, характерної романтичному стилю. Подібна форма розвитку створює ефект експресивного висловлювання, надаючи музиці динамічного розгортання, яке поступово веде до кульмінації, що забезпечується кількома ключовими елементами фактурного вигляду та динаміки висловлювання. Поступове наростання гучності звуку відбувається завдяки висхідним октавним та інтервальним ходам, що ведуть до позначки sforzato, після чого з’являється арпеджійований акорд, що відіграє вирішальну роль у формуванні кульмінації. Цей акорд звучить п’ять разів на початку кожного такту та щоразу підсилений позначкою sff, що підкреслює його вагомість.

Проте, його функція далеко виходить за межі суто динамічного підсилення музичної картини даного розділу. Він слугує своєрідною точкою зупинки, моментом завершення музичної репліки, після якого розпочинається новий рух. У контексті діалогічної побудови цього фрагменту арпеджійований акорди на початку тактів 41-44 відіграють роль смислової опори. Коли висхідний октавний пасаж досягає своєї вершини, цей акорд ніби закріплює музичну думку, після чого інтонаційний рух спрямовується вниз, знову приводячи до чергового акорду. Таким чином,

музична логіка зберігає послідовність, а кожен арпеджійований акорд стає пунктом завершення певного етапу розвитку.

Останній з них (такт 44) набуває фінального значення в межах цієї діалогічної структури, одночасно виконуючи кульмінаційну функцію та підсумовує процес взаємодії музичних фраз. Після цього помічаємо фермату на паузі, що готує момент появи каденції даного розділу, що відіграє важливу роль у формуванні цілісної драматургії твору. Вона є важливим виражальним елементом, що відображає індивідуальний стиль композитора:його художнє мислення, підхід до формотворення та гармоній, а також спосіб використання фактури і віртуозних прийомів.

Водночас каденція слугує надзвичайно цікавим матеріалом для виконавця, адже це своєрідне поле, межі якого визначені лише загальною структурою, всередині якої є величезний простір для втілення власного інтерпретаційного задуму та творчого осмислення.

У каденції першого розділу Й. Кесслер пропонує виконавцеві ряд технічних завдань, за допомогою яких він зможе втілити індивідуальний задум та творчу концепцію у даний розділ етюду. Перший фрагмент містить стрімкий пасаж подвійними нотами, що виконується унайвищому регістрі. Позначка velocissimo вказує на виняткову швидкість виконання. Спершу рух подвійними здійснюється в межах однієї октави, що вимагатиме від виконавця абсолютної легкості та рівномірності звукового потоку. Після чого стрімкахвилеподібна лінія спрямовує його вниз, де найнижчий звук (мі#)належатиме до великої октави. Такий широкий діапазон, зважаючи на те, що виконавець тут задіює лише праву руку, вимагає від піаніста високої технічної майстерності: стрімка зміна регістрів ускладнює координацію руху кисті, що потребує її особливої гнучкості. З іншого боку увагу слід зосередити на точності фразування, щоб зберегти її цілісність і забезпечити рівномірність звучання.

Надалі каденція розгортається у стрімкому русі шістнадцятими тривалостями, що являє собою логічне продовження динамічного імпульсу,

який композитор заклав на початку. Спершу ми помічаємо вказівку atempo, piano, що зазначає виконавцеві прагнення поступово розподілити динамічне навантаження так, щоб мати змогу вибудувати підхід до кульмінації. Такий потік шістнадцятих врешті набуває октавного вигляду у втілюється за допомогою ефектного пасажу, що завершується в тональності Fis-dur. В цьому моменті, усі поціновувачі етюдної творчості Ф. Шопена можуть помітити виразну паралель з його етюдом №5, фінал якого містить ідентичний октавний пасаж, але в тональності Ges-dur.

Оскільки ці тональності є енгармонічно рівними, звучання обох фрагментів фактично збігається, що створює ефект ремінісценції. Таким чином, можна спостерігати, що мелодичний рух, вибудований по тих самих звуках у різних творах композиторів віддзеркалює єдність їхнього музичного мислення та ще раз підкреслює творчу близькість, що сформувалась внаслідок тісного спілкування. Ця схожість не лише сказує на глибші паралелі між їхньою фортепіанною мовою, але й уміщує етюд Й. Кесслера у ширшому контексті романтичної фортепіанної традиції.

Після яскравого звучання каденційного розділу, композитор знову повертає слухача до вже знайомого йому матеріалу з першої частини, що знаменує початок репризи. Як було зазначено раніше, вона постає в дещо скороченому вигляді, зберігаючи основні тематичні та структурні елементи, проте цього разу в меншому об’ємі. Фактично, попередня каденція могла б слугувати завершенням твору, але повернення початкової теми в репризі створює відчуття продовження музичного діалогу. Композитор ніби відтягує фінальну крапку, що надає твору ще більшого емоційного відтінку.

З одного боку, протягом перших 18-ти тактів хоч і зберігається чіткі мелодичні контури з першого розділу, але у фінальному варіанті вони наділені однією суттєвою відмінністю – характер музичного висловлювання композитора тут набагато експресивніший, аніж це було на початку. Це підтверджується наступними вказівками: canto marcato molto espressivo, crescendo, appassionato, ff.

Це наростання динамічної та емоційної напруги логічно веде до фінальної коди, що стає кульмінаційним завершенням етюду. Композитор застосовує ефектні віртуозні пасажі, що стрімко охоплюють широкий діапазон клавіатури, щоб передати відчуття масштабності звучання та створити ефект могутнього розмаху мелодичного руху. Виконання цього фрагменту потребує особливої уваги та майстерності, оскільки вся технічна складність зосереджена виключно на правій руці. Остання нота в пасажі, взята як трель, вказує на те, що динамічний розвиток досягнув свого піку, після чого відповідна виконавська позначка slentando сприяє поступовому уповільненню руху.

Водночас в цей момент з'являються нові пасажі подвійними нотами – секстами та октавами, виконання яких протягом 4 тактів потрібно забезпечити динамікою piano з невеликим crescendo у висхідному русі (такти 71-74). Натомість низхідні рухи терціями в наступних чотирьох тактах в супроводі динамічних ремарок автора f та sf постає як рішуча і безкомпромісна відповідь на попередній матеріал. Тут вкотре стає помітною діалогічність музичної мови Й. Кесслера, а також його майстерність створення такого рівня напруги та драматизму, не зважаючи на те, що весь матеріал написаний лише для однієї руки. Хоча тут також доречно буде зазначити важливу роль педалі, яка власне і дозволяє сформувати потрібну масштабність звучання. Її застосування не лише сприяє зв'язності пасажів і наповненню гармонічної структури, але й допомагає сформувати відчуття просторової глибини та резонантності. Саме тому, процес педалізації тут відіграє одну з ключових ролей, але він слугує тим виражальним засобом, що дозволяє підкреслити необхідний характер звучання і забезпечити темброву насиченість музичної тканини.

Останні чотири такти коди слугують фінальним узагальненням цілої драматургії твору, підсумовуючи усю попередню технічну і емоційну напругу. Пасажі подвійними нотами знову стрімко охоплюють увесь простір клавіатури, зберігаючи безперервність руху та сприяють наростанню від

fortedo fortissimo. Цей рух поступово веде до завершення, що утверджується звучанням двох акордів: перший – сі мінорний тризвук без терції, другий – тризвук у вигляді арпеджіато, що зумовлено можливість охопити ширший регістровий простір для звучання, надаючи фіналу масштабності. Остання нота на fortissimo в басу контроктави стає фінальною крапкою цілого твору, остаточно закріплюючи його переконливо-рішучий завершальний характер.

Висновки до третього розділу:

В останньому розділі дослідження увагу було зосереджено на фортепіанній творчості представників галицької композиторської школи першої половини XIX століття. Аналіз обраних зразків дав змогу простежити поступове зміщення стильових акцентів – від класицистичних засад до підкреслено яскравих рис романтичної естетики.

Фортепіанна соната Й. Медеріча репрезентує зразок академічної традиції, що тяжіє до ясності форми, тематичної симетрії та дидактичної функції. У фортепіанному концерті Ф. К. Моцарта виявляються нові жанрово-виражальні орієнтири – включення оркестру, драматизація фактури, ширші емоційна палітра, якій характерним стає синтез класицистичних і ранньоромантичних рис. Стиль Й. Рукгабера, сформований під впливом виконавської культури доби, тяжіє до віртуозно-ефектної манери письма, властивої стилю brillant, із наявними елементами бідермаєру. Його численні авторські присвяти, публікації та орієнтація на смаки світського середовища й аристократичної публіки засвідчують прагнення музиканта до активної присутності в концертному побуті. Завершальним у розділі став аналіз етюдів Й. Кеслера, що постають як повноцінні концертні композиції, у яких романтичні образи набувають глибини, барвистості й тематичної свободи, суттєво відмінної від попередників.

Здійснений теоретико-аналітичний огляд не лише виявляє стилістичну еволюцію фортепіанної мови в регіоні, але й окреслює потенційно цінний орієнтир для сучасного інтерпретатора. Матеріал дає змогу побачити спектр

естетичних моделей, обрати близькі за виражальністю індивідуальності, а також привернути увагу до імен, що нині частково забуті або малорепрезентовані у виконавській практиці. Такий підхід сприяє відновленню, збереженню, а також вшануванню творчої спадщини композиторів, що формували музичну культуру Галичини у першій половині XIX століття.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження ми дійшли наступних висновків:

Аналіз науково-теоретичних джерел дав змогу виявити, що фортепіанне мистецтво першої половини XIX століття залишається недостатньо репрезентованим у сучасному музикознавстві. Опрацьований джерельний матеріал підтвердив наявність стійкого інтересу дослідників до окремих постатей, тоді як творчість інших представників галицького музичного середовища висвітлювалася фрагментарно або залишалася поза увагою. Незважаючи на це, проведена систематизація наявних праць дала змогу виявити основні вектори осмислення фортепіанної культури регіону в контексті європейських тенденцій, а також виокремити напрями, що потребують подальшого вивчення. Такий аналітичний підхід став основою для подальшої реконструкції стилістичного поля композиторської школи Галичини.

У межах дослідження суспільно-історичних передумов становлення фортепіанного мистецтва Галичини було здійснено ґрунтовний аналіз розвитку музичної культури регіону в ширшому історичному контексті. Установлено, що витоки фортепіанної традиції сягають давніх форм клавірного музикування, які виникли на перетині релігійної, світської та освітньої практик, адже музика спершу часто виконувала функції супроводу громадських подій та церемоній, побутового та урочистого музикування, а також була частиною навчального процесу в братських школах та освітніх установах. Особливе місце посідає розвиток органної культури, що у добу Ренесансу значно активізувався й створив підґрунтя для подальшого поширення клавішних інструментів. Особливе значення в цьому процесі мало органне мистецтво, адже органісти, які водночас володіли навиками гри на усіх клавішних інструментах, були носіями професійного виконавського досвіду, а їхня діяльність засвідчує зростання інтересу до клавірної культури. Водночас поширення попередників

фортепіано – клавікорду і клавесину, дало підстави стверджувати про поступове закорінення клавішного музикування у побуті міщанських родин. Усе це дозволило розглядати появу фортепіанного мистецтва в Галичині як логічне продовження історично сформованих культурних процесів.

Дослідження дозволило окреслити еволюцію фортепіанного виконавства в контексті розвитку концертних і побутових традицій Галичини. Простежено, що початкові форми музикування ґрунтувалися на виконавстві на струнних інструментах (волинка, арфа, лютня), які сформували базу для становлення клавірної культури. Подальшого розвитку набула органна традиція, яка в XV столітті вже була представлена фаховою підготовкою органістів у Львові. У XVIII столітті зростає зацікавлення клавішними інструментами в освічених колах міського населення: у приватних помешканнях аристократії згадуються клавікорди, позитиви, портативні органи. Саме в цей період спостерігається пожвавлення виконавської активності, що засвідчує поступове формування традиції домашнього музикуванн. Визначальним етапом стало прибуття до Львова західноєвропейських музикантів, які принесли із собою досвід концертного виконавства. Саме з їх появою розпочинається становлення публічного фортепіанного виконавства як окремої професійної практики. Вони дебютували перед львівською публікою як солісти, презентуючи новий формат виступів і закладаючи підґрунтя для подальшого розвитку фортепіанної сцени міста.

У межах дослідження розвитку фортепіанного інструментарію було встановлено, що стрімке поширення фортепіанної культури в європейському просторі спричинило активізацію виробництва клавішних інструментів, орієнтованого на зростаючий суспільний попит. У першій половині XIX століття процес удосконалення фортепіанного механізму набув інтенсивного характеру, завдяки роботі таких провідних майстрів, як К.Шретер, Й.Шрайхер, К.Цумпе, С.Ерар, інструменти яких були відомі і в

галицькому середовищі. Встановлено, що у Львові вже на початку XIX століття діяли фортепіанні майстри, зокрема Шулер, що засвідчує локальну присутність виробництва інструментів. Особливу увагу було приділено виявленню фортепіанних зразків, пов'язаних із виконавською практикою галицьких композиторів. Серед них – квадратне фортепіано ерарівської механіки (Львівський музей етнографії), молоточковий інструмент майстра Антона Вальтера (Львівський історичний музей), а також фортепіано англійської механіки, представлене у Палаці Потоцьких. Ці інструменти відображають стилістичне розмаїття клавірного виробництва, характерне для культурного простору Львова. Таким чином, дослідження фортепіанного виробництва уможливило ширше розуміння інструментального середовища, в якому формувалася професійна композиторська й виконавська практика у Львові першої половини XIX століття.

У процесі дослідження з'ясовано, що салонне середовище посідало провідне місце в музичному житті Львова першої половини XIX століття, виконуючи роль простору для публічного виконання, соціалізації та естетичного виховання. Саме в межах цієї практики відбувався активний процес становлення музичної культури, що охоплювала як аматорські ініціативи, так і прояви виконавської самореалізації більш освічених музикантів. Відповідно до умов, що склалися, у салонному репертуарі набув особливого розвитку жанр інструментальної мініатюри, в межах якого можна окреслити три стилістично-смислові рівні: аматорські твори осіб, не пов'язаних із професійною музикою; композиції музикантів локального значення; а також зразки, що належать перу визнаних композиторів і відзначаються художньою повнотою та технічною майстерністю. Особливої ваги набули п'єси танцювального характеру, що відображали характер побуту, смаки аудиторії та культурну атмосферу регіону.

Розгляд стильових і хронологічних засад фортепіанного мистецтва Галичини дозволив виявити поступове проникнення рис європейського романтизму в локальне музичне середовище. Йдеться не про повноцінну реалізацію романтичної естетики, а радше про її адаптоване втілення, що відбувалося через певні типові для епохи художні уявлення. Насамперед це стосується звернення до жанрів, пов'язаних з народною музикою, зокрема танцювальною. Саме танець , як форма побутового й концертного музикування, відіграв важливу роль у становленні регіонального фортепіанного репертуару. У творчості авторів, що не належали до кола визначальних постатей романтизму, однак активно діяли в галицькому культурному просторі, простежуються характерні для доби ознаки: індивідуалізація музичного висловлювання, суб'єктивізація інтонаційного мислення, зацікавлення та використання національно-інтонаційних мотивів, у тому числі – українських. Усе це дозволяє сприймати фортепіанне мистецтво Галичини першої половини XIX століття як простір рецепції романтичної стилістики, водночас із збереженням місцевої виконавської й естетичної специфіки.

У межах дослідження жанрової системи та стильових орієнтирів фортепіанного мистецтва в Галичині у п.п. XIX ст. встановлено, що характерною рисою у виконавській та композиторській творчості стає утвердження засад блискучого стилю. На концертній арені з'являється нова постать – піаніст-віртуоз, основне завдання якого полягало у яскравому, технічно-досконалому виконані твору будь-якого рівня складності. Аналіз жанрової палітри творчості досліджуваних митців свідчить про їх регулярне звернення до жанру танцювальної музики, а у заголовках до творів чи окремих частин з'являються епітети: «блискучі», «діамантові», «бісерні», «перлинні», а також концертні чи великі, чим підкреслюється масштабність форми за рахунок залучення великого технічного арсеналу. Особлива увагу відведена постаті Й.Гуммеля, який виступав як педагог і посередник музичних новацій, сприяючи

формуванню стилістичних орієнтирів у творчості галицьких композиторів. Таким чином фортепіанна творчість в Галичині репрезентує активне наслідування провідних стильових орієнтирів західноєвропейського мистецтва, а Львів стає яскравим осередком функціонування та розвитку фортепіанного виконавства.

Фортепіанне мистецтво Галичини, зокрема Львова, формувалося під безпосереднім впливом віденської фортепіанної школи, яка на той час визначала ключові естетичні, виконавські та педагогічні засади європейської музичної освіти. У творчості досліджуваних композиторів простежуються характерні риси цієї школи – орієнтація на жанрові моделі концертного спрямування, з виразним акцентом на технічну майстерність, артистизм і чіткість виконавського висловлення. Водночас віденська школа заклала основи локальної виконавської традиції, що утверджувалась у Львові й була тісно пов'язана з педагогічними підходами провідних австрійських музикантів. Йдеться передусім про увагу до багатства туше, його зв'язку з емоційним наповненням та індивідуальним характером фразування, про вимогу натхненного, але водночас структурно виваженого виконання. Ключовими були принципи правильної артикуляції, дозованого педалізування, ясності музичної думки. Педагогіка базувалася на розвитку пальцевої техніки – спритності, сили, контролю, при цьому навчання спрямовувалося на гармонійне поєднання технічної дисципліни з інтелектуальним осмисленням музичного тексту. Саме ці принципи поступово інтегрувалися у львівську фортепіанну школу й визначали її подальший розвиток.

У ході дослідження проаналізовано внесок Й. Медеріча, Ф. К. Моцарта, Й. Рукгабера та Й. Кесслера у формування фортепіанної Львова, як провідного освітнього центру регіону. Їхня педагогічна діяльність стала важливою основою для формування локальної традиції музичного виховання, в якій поєднувалися професійна виконавська підготовка, увага до композиторської практики та залучення до публічного

музичного життя. У фокусі дослідження опинилися також найуспішніші учні згаданих музикантів, концертна діяльність яких задокументована у тогочасній пресі та концертних афішах. Простеження їх творчого шляху дозволило виявити їх персональні досягнення, серед яких, зокрема – вихід за межі концертної сцени Львова і поява на публіці в таких містах як Прага, Відень, Дрезден, Ляйпциг та інші, а також зафіксувати залучення до композиторської сфери та до розбудови музичної культури міста в цілому.

Аналіз обраних фортепіанних творів Й.Медеріча, Ф.К.Моцарта, Й.Рукгабера та Й.Кесслера дав змогу виявити характерні особливості їхньої музичної мови, в яких втідені естетичні орієнтири доби, а також індивідуальні стилістичні риси кожного з авторів. Виявлено стійкий зв'язок між жанровою формою творів і специфікою композиторського мислення, що проявляється в організації фактури, мелодико-гармонічних конструкцій, типових прийомах розвитку музичного матеріалу. Простежується також еволюція стилістичних моделей – від елементів класицистичної конструктивності до романтичної експресивності, зокрема у трактуванні форми, темпового та ритмічного плану, стилізації танцювальних і концертних жанрів. У комплексі ці особливості засвідчують як опору на європейські традиції, так і поступове формування локальних стилістичних варіантів, що стали органічною частиною фортепіанного дискурсу Львова першої половини XIX століття.

Аналіз вибраних фортепіанних творів дозволив окреслити коло виконавських завдань, що постають перед інтерпретатором, залежно від стилістики, фактурної моделі й технічної складності кожного з опусів. У композиціях, що тяжіють до класицистичної естетики, зокрема у фортепіанній сонаті Й. Медерича, вимагається виняткова увага до логіки фразування, штрихової точності й прозорості звучання. Водночас цей твір не позбавлений віртуозних елементів, притаманних добі початку XIX століття: складні пасажі, швидкі переміщення, динамічні контрасти – усе це формує додаткові технічні труднощі, які постають за, на перший погляд,

стриманою фактурною організацією. У зразках, де поєднуються класицистичні й ранньоромантичні риси (насамперед у концерті Ф. К. Моцарта), інтерпретатору необхідно забезпечити стилістичну гнучкість, риторичну виразність і свободу в реалізації пасажної техніки. Твори у стилі brillant, що яскраво репрезентовані у фортепіанній творчості Й. Рукгабера, актуалізують вимоги до технічної віртуозності, артикуляційної чіткості й сценічної ефектності. Натомість етюдна спадщина Й. Кесслера, властива романтичному дискурсу, висуває виконавцю виклики, пов’язані з ритмічною мінливістю, тонким педалізуванням і потребою розкриття глибини художнього задуму. Таким чином, у межах розглянутого репертуару окреслюється широка палітра виконавських завдань, що вимагає поєднання високої технічної підготовки зі стилістичною уважністю та інтерпретаційною зрілістю.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонюк І. *Вибрані музикалії з архіву бібліотеки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2009. 148 с.
2. Антонюк І. З історії музичних колекцій бібліотеки Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка. *Вісник Львів. ун-ту. Серія книгознавство.* Львів : ЛНДУ ім. І. Франка, 2007. Вип. 2. С. 209–216.
3. Антонюк І. *Нотні колекції бібліотеки ЛНМА ім. М. В. Лисенка у світлі історико-культурного процесу краю* : дис. канд. мистецтвознав. :17.00.03 / ЛНМА ім. М. Лисенка. Львів, 2008. 180 с.
4. Барвінський О. *З життя нашого духовенства в п.п. XIX ст*. (частина «Із споминів мого життя»). Львів : друкарня Ставропигійського інституту, 1912. 270 с-
5. Бережна Т. Українсько-чеські культурні взаємини другої половини XIX – початку XX ст. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка : Музикознавчі студії*. Львів : Сполом, 2010. Вип. 22. С. 66–70.
6. Бернацька-Гловаля Е. *Соціоісторичні та естетичні характеристики польської камерно-вокальної творчості Львова (XIX - перша третина XX ст.).* дис. канд. мистецтвознав. :17.00.03 / ЛНМА ім. М. Лисенка. Львів, 2018. 210 с.
7. Блажкевич Г., Старух Т. *Правда і міфи про львівських піаністів-основоположників фортепіанної школи.* Львів : Сполом, 2002. 226 с.
8. Борисенко М. *Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю* : Автореф. дис. канд. мистецтвознав. : Спеціальність 17.00.03. Харків / Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського, 2005. 17 с.
9. Блуме Ф. *Романтика. Епохи історії музики в окремих викладах: у 2 ч*. Ч. 2. Одеса: Будівельник, 2004. С. 124–188.

10. Будна Н. Композитор Ліст сипонув скрипалю жменю золотих дукатів : Про Ференца Ліста, який відвідав м. Чернівці, 1847 р. *Молодий буковинець.* 2007. № 90 (16 серп.). С. 15.
11. Булка Ю. Музична культура Західної України. *Історія української музики: у 6 т.* / відп. ред. Л. Пархоменко. Київ : Наукова думка, 1992. Т. 4. С. 545–589.
12. Величко О. *Музично-інструментальне виконавство доби просвітництва та романтизму: історіографічний та інструментознавчий аспекти* : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. / Спеціальність 17.00.03. Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2014. 19 с.
13. Величко О., Маковецька І. Виконавські засади віденської фортепіанної школи у діяльності Йоганна Непомука Гуммеля та Карла Черні. Актуальні питання гуманітарних наук. 2020. Вип. 34. Т. 1. С. 44–49.
14. Верига В. *Нариси з історії України (кінець XVIII – початок XX ст.).* Наукове видання. Львів : Світ, 1996. 448 с.
15. Воронкевич М. *Фортепіанна творчість Й. Рукгабера в контексті європейської музичної культури першої половини XIX ст*. Рукопис магістерської роботи. Львів: ЛНМА ім.. М. Лисенка, 2020. 109 с.
16. Гупало С. Львів'янин, який випередив Бородіна. *Genius loci. Львів – Leopolis – Lwow – Lemberg. Незалежний культурологічний часопис „Ї", Львів, 2004. С. 170-175.*
17. Глазунова І. Історичні передумови становлення фортепіанного навчання на Україні (К. Черні і Київська фортепіанна школа на початку XX століття) *// VII Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва «Культурна трансформація сучасного українського суспільства*» : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 4–5 червня 2009 р. Київ : ДАКККіМ, 2009. Ч. 1. С. 269–273.

18. Гошко Т. З історії магдебурзького права у Львові (XIII–XVII ст.) // *Львів. Історичні нариси.* Львів, 1996. С. 45–60.
19. Грабовська О. Маловідомі твори львівських композиторів в контексті музичної культури Львова XIX століття. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів : ЛНМА ім. М. Лисенка, 2013. Вип. 29. С. 166–174.
20. Гуральник Н. *Українська фортепіанна школа XX століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти* : монографія. 2-е вид., виправл. Київ : НПУ, 2021. 460 с.
21. Дедусенко Ж. *Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції* : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2002. 20 с.
22. Дітчук О. Фортепіанна культура Відня та зв'язки з нею української піаністки. *Вісник Львівського університету*. Львів: ДНУ, 2008. Вип. 8. С. 55-69. (серія мистецтвознавство)
23. Дітчук О. *Роль віденської фортепіанної школи у формуванні піаністичного мистецтва України (Галичина та українська діаспора п.п. XX століття:* дис. канд. мистецтвознав.: / Спеціальність 17.00.03. Львів, ЛНМА ім. М.В.Лисенка, 2009. 186 с.
24. Драган А. Офіційний сайт [Електронний ресурс]. URL: https://andriy-dragan.com/?lang=uk (дата звернення: 27.01.2025).
25. Драган М. Вплив концертно-виконавської та педагогічної діяльності Ференца Ліста на українське фортепіанне мистецтво. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. Тернопіль : Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка, 2011. № 1. С. 119–124.
26. Жайворонок Н. До питання генезису музичного виконавства. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої*

культури: зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2003. Вип. XI. Ч. 2. С. 186–193.

27. Жмуркевич З. Бідермаєр і орнаментика фортепіанних творів Галичини XIX – початку XX ст. (на прикладі нотних колекцій). *Тези IX Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці України» (26–30 березня 2007 р.)*. Київ : КДВМУ, 2007. С. 47–48.
28. Жмуркевич З. *Галицький музичний бідермаєр (на матеріалі фортепіанних творів з нотних колекцій Львова XIX ст.)* : дис.канд. мистецтвознав. : Спеціальність 17.00.01 / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2007. 249 с.
29. Жмуркевич З. Європейський бідермаєр і галицька музика XIX ст. *Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно*. Київ : Вид-во ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2005. Ч. 6 (10). С. 48–53.
30. Жмуркевич З. Фортепіанні ансамблі Жана Рукгабера в контексті особливостей історико-культурного соціуму доби бідермаєра в Галичині XIX ст. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 34. С. 300–317.
31. Жмуркевич З. Фортепіанні твори Жана Рукгабера – австрійського композитора Галичини XIX століття. *Київське музикознавство.* 2006. Вип. 19. С. 255–265.
32. Жукова Н. *Інтерпретація як компонент музичної творчості : естетичний аспект* : дис.канд. філос. наук : / 09.00.08 естетика. Київ, КНУ ім.. Т. Шевченка, 2003. 14 с.
33. Ліпінський Кароль: до 230-річчя від дня народження польського скрипаля, композитора, педагога. Запоріжжя: Запорізька обласна бібліотека для юнацтва: 2020. URL: https://younglibzp.com.ua/karol-jozef-lipinskij-do-230-richchya-vid-dnya-narodzhennya-polskogo-skripalya-kompozitora-pedagoga/ (дата звернення: 27.01.2022).

34. Ісаєвич Я. Львів український і Львів багатокультурний: протистояння чи поєднання? *Musica Humana: Збірник статей кафедри музичної україністики. Ч. 1* / ред. Ю. Ясіновський. Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка, вип. 8; Історія української музики, вип. 10 / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. Львів, 2003. С. 21-24.
35. Калашник М., Генкін А. Естетичний ідеал «епохи віртуозів». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* Харків, 2019. № 3. С. 69–73.
36. Кашкадамова Н. *Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя.* Тернопіль: Астон, 2006. 608 с.
37. Кашкадамова Н. *Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавікорд, клавесин, фортепіано) XIV–XVIII ст.* : навч. посіб. для студ. муз. вузів. Тернопіль : СМП «Астон», 1998. 299 с.
38. Кашкадамова Н. Нотний текст Ференца Ліста та піаніст-виконавець. *Вісник Львівського університету. Серія: мистецтво*. Львів : ЛНУ, 2003. Вип. 3. С. 106–123.
39. Кашкадамова Н. *Фортепіанне мистецтво у Львові. Статті. Рецензії. Матеріали.* Тернопіль : СМП «Астон», 2001. 400 с.
40. Кияновська Л. *Галицька музична культура XIX–XX ст*.: навч. посіб. Чернівці : Книга – XXI, 2007. 424 с.
41. Кияновська Л. Діяльність німецьких, австрійських та чеських музикантів в Галичині в XIX ст. *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945),* t. 5, pod redakcją Leszka Mazepy, Rzeszów 2000, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej.С. 119–128.
42. Кияновська Л. Основні етапи польсько-українських музичних взаємозв'язків у Львові у XIX – першій половині XX ст. *Музика*

Галичини. Musica Galiciana, t. 2 / ред. Ю. Ясіновський. Львів : Видавництво «Сполом», 1999. С. 62-69.

43. Кияновська Л. О. *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.* Тернопіль : Астон, 2000. 340 с.
44. Кияновська Л. Українські мотиви і алюзії в творчості австрійських і польських композиторів Львова. *Українська тема у світовій культурі. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2001. Вип. 17.С. 153–162.
45. Кияновська Л. Пісні Марцелія (Марселя) Мадейського – львівського композитора, культурного діяча і юриста середини XIX ст.. *Парадигма концертмейстерського мистецтва: історія, традиції, сучасний розвиток:* зб. наук. Ст.. – Львів, 2025. С. 10-15.
46. Кобрин Н. Суспільні функції музики (на прикладі музичної культури Галичини 20–30-х років XX ст.). *Київське музикознавство: зб. ст. /* упоряд. О. М. Жарков. Київ, 2000. Вип. 3. С. 87–94.
47. Коваль Н. Музичне життя Львова на переломі XVIII–XIX ст. в світлі культуротворчих процесів. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка: Музикознавчі студії.* Львів : Сполом, 2010. Вип. 22. С. 53–64.
48. Козаренко О. Бідермаєр як актуальна стильова модель української музики. *Музичне мистецтво і культура: наук. вісн. ОДМА ім. А. В. Нежданової* / [гол. ред. О. В. Сокол]. Одеса : Друкарський дім, 2009. Вип. 10. С. 152–157.
49. Колбін Д. Невідомі автографи Моцарта. *Мистецтво.* 1966. № 6 (75). Листопад–грудень. С. 18–20.
50. Колбін Д. Під ім’ям Вольфганга Амадея Моцарта. *Записки НТШ. Серія: Праці музикознавчої комісії.* Львів, 1996. Т. 132. С. 81–98.
51. Колбін Д. Сторінки з життя та діяльності Франца Ксавера Моцарта в Галичині. *Вольфганг Амадей Моцарт: погляд з XXI сторіччя. Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка.* Львів : Сполом, 2006. Вип. 13. С. 113–122.

52. Колбін Д. Франц Ксавер Моцарт у Львові. *Незалежний культурологічний часопис.* Львів, 2017. № 86: Львів епохи Ф. К. Моцарта. 1813–1838. С. 57–71.
53. Конопніцька (Konopnicka) М. *Енциклопедія українознавства: Словникова частина :* в 11 т. / Наукове товариство імені Т. Шевченка; гол. ред. В. Кубійович. Париж ; Нью-Йорк : Молоде життя ; Львів ; Київ : Глобус, 1955–2003. Т. 3. С. 1107.
54. Корній Л., Сюта Б. *Історія української музичної культури* : підручник для студентів вищих навчальних закладів / до 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 756 с.
55. Косаняк Н. *Музичний театр в інфраструктурі культурно-мистецького життя Львова кінця XVIII – першої третини XX ст. (на матеріалі тогочасної місцевої преси)*: дис. канд. мистецтвознав.: Спеціальність 17.00.03 / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. 248 с.
56. Котляр М. Галицька Русь у другій половині XVI – першій чверті XV ст.: Історико-нумізматичне дослідження. Київ: Наукова думка, 1968. 141 с.
57. Кріль М. *Слов'янські народи Австрійської монархії: культурно-освітні та наукові зв'язки з українцями. 1772–1867 :* автореф. дис. д-ра іст. наук : спец. 07.00.02 «Всесвітня історія». Львів, 2000. 36 с.
58. Кріль М. Українсько-чесько-словацькі музичні зв'язки (кінець XVIII – середина XIX ст.). *Проблеми слов'янознавства*: Респ. міжвід. наук. зб. Львів, 1983. Вип. 27. С. 72–78.
59. Кривець Н. З історії українсько-німецьких музичних зв'язків у XIX ст. *Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки*. 2014. Вип. 23. С. 67–83.
60. Крип'якевич І. *Історичні проходи по Львові*. Львів : Каменяр, 1991. 168 с.

61. Куржева Т. *Польські піаністи у Львові наприкінці XIX – початку XX століття*: дослідження. Львів : Сполом, 2005. 116 с.
62. Куржева Т. *Польські піаністи у Львові та їх внесок у розвиток фортепіанного виконавства та педагогіки* (80-ті рр. XIX ст. – 40-і рр. XX ст.) : дис. канд. мистецтвозн. : 17.00.01 «Теорія та історія культури». Львів, 2006. 177 с.
63. Лабанців-Попко З. *Сто піаністів Галичини*. Львів : НТШ, 2008. 224 с. (Серія: Українознавча бібліотека НТШ. Число 23*)*.
64. Линів О. *Моцарт-син. Життя Франца Ксавера у подорожньому щоденнику і листах* / уклад. О.Линів. Львів: Видавництво Старого Лева, 2023. С.
65. Лисько З. *Піонери музичного мистецтва в Галичині*. Львів–Нью-Йорк, 1994. 143 с.
66. Лігус О. Проблема дефініції романтизму: історіографічний аспект. *Молодий вчений.* 2017, № 6 (46). С. 24–27.
67. Льоос Г. Про дослідження німецьких співацьких об'єднань в Україні: попередній нарис. *Українсько-німецькі музичні зв'язки минулого і сьогодення: за матеріалами міжнародного симпозіуму: зб. ст*. Київ, 1998. С. 206–215.
68. Мазепа Л. *Сторінки музичного минулого Львова: з неопублікованого.* Львів: Сполом, 2001. 279 с.
69. Мазепа Л. Моцарти у Львові. . [Електронний ресурс]. Режим доступу: URL: https://travel-in-time.org/uk/tsikavi-istorichni-postati/motsarti-u-lvovi/ (Дата звернення 25.05.2022).
70. Мазепа Л., Мазепа Т. Ф. К. В. Моцарт біля витоків музичної освіти у Львові. Вольфганг Амадей Моцарт: погляд з XXI століття. *Наукові записки ЛНМА ім. М. В. Лисенка* / наук. ред. Л. Кияновська. Львів: Сполом, 2006. Вип. 13. С. 98–106.
71. Мазепа Л., Мазепа Т. *Шлях до Музичної Академії у Львові*: в 2-х т.:монографія. Львів: Сполом, 2003. Т. 1. 287 с., Т. 2. 199 с.

72. Мазепа Т. «Галицьке Музичне Товариство» у Львові: питання камерно-інструментального виконавства. *Виконавське мистецтво: камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка* / голов ред. І.Пилатюк, відповід. ред. Н. Дика. Львів 2013. Вип. 31. С. 236–243.
73. Мазепа Т. *Галицьке Музичне Товариство у культурно-мистецькому процесі XIX – початку XX століття.*: дис. … доктора мистецтвознав. : Спеціальність 26.00.01. НАККіМ. Київ: 2018. 568 с.
74. Мазепа Т. Галицьке Музичне Товариство у Львові та його зберігально-архівуюча діяльність. *Українська музика. Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка* / голов. ред.. Л. Кияновська. Львів: 2017. Ч. 4. С. 5–13.
75. Мазепа Т. Галицьке Музичне Товариство у Львові у вимірі суспільного престижу. *Українська музика. Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка.* / голов. ред.. Л. Кияновська. Львів, 2017. Ч. 3. С. 49–58.
76. Мазепа Т. Діяльність Галицького Музичного Товариства у період формування структури (1838–1848 роки). *Музикознавчий універсум. Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. / Голов. ред. І. Пилатюк. Львів 2017. Вип. 41. С. 32–45.
77. Мазепа Т. Духовна тематика в концертах ГМТ у Львові періоду 1838-1914 років *Наукові записки Тернопільського національного університету імені Володимира Гнатюка.* Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2017. Вип. 37. № 2. С. 28–36. (Серія мистецтвознавство).
78. Мазепа Т. Європейські і українські музичні товариства у вимірі столичних культур XVIII–XIX ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. праць.* Рівне, 2012. Т. І. Вип. 18, С. 16–22.

79. Мазепа Т. Значення музичних товариств в процесі активізації музичного життя в Східній Європі кінця XVIII–XIX ст. *Вісник Прикарпатського університету* / Івано-Франківськ: ПНУ ім. В. Стефаника, 2012–2013. Вип. 26–27. С. 39–46. (Серія мистецтвознавство).
80. Мазепа Т. Історичні передумови виникнення Консерваторії ГМТ у Львові. *Українське музикознавство: науково-методичний збірник НМАУ ім. П. І. Чайковського* / упор. М. Копиця. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського,2017. Вип. 43. С. 13–26.
81. Мазепа Т. Роль композиторської творчості у діяльності музичних товариств (на прикладі Галицького Музичного Товариства у Львові). *Українська музика. Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка.* Львів: 2018. Ч. 1. С.19 –26.
82. Мазепа Т. *Соціокультурний феномен європейських музичних товариств XIX – початку XX століття на прикладі Галицького Музичного Товариства.* Львів: Растр-7, 2017. 474 с.
83. Мельник Л. Концертне життя Львова 1824–1840 рр. у дзеркалі часопису“Mnemosine”. *Musica Galiciana* / pod red.naukową L. Mazepy. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 1999. T. III. C. 59–74.
84. Мельник Л. Музикалії на сторінках перших львівських газет. *Музикознавчі студії : наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка*./ голов. ред. І. Пилатюк. Львів : Сполом, 2010. Вип. 22. С. 4–10.
85. Мельник Л. *Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. Наприкладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення*: монографія. Львів: ЗУКЦ, 2013. 384 с.
86. Мельник Л. Музичне життя Львова 1824 року у дзеркалі часопису «Mnemosine». *Записки НТШ. Серія: праці музикознавчої комісії*./ наук. ред. Ю. Ясіновський. Львів, 1996, С. 217–222.

87. Михайличенко О. *Освітньо-педагогічні аспекти розвитку української музичної культури другої половини XIX – початку XX ст.*: Монографія. Суми : Мрія-1, 2005. 292 с.

88. Михайлова Е. Європейські фортепіанні школи початку XIX століття: становлення піаністичних традицій (до 200-річчя видання «Gradus ad Parnassum» Муціо Клементі). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2018*. № 3. С. 66–77.

89. Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки. *Міжвідомчий збірник наукових праць* / відповід. ред. С. В. Віднянський. Київ: Ін-т історії України НАН України, 2014. Вип. 23. С. 67–83.

90. Молчанова Т. Музичне життя й музична освіта Галичини (Гортаючи сторінки розвитку музичної культури). *Дзвін* : *Щомісячний літературно-мистецький та громадянсько-політичний часопис Національної спілки письменників України.* 2012. № 4. С. 121–130.

91. Монолатій І. Українсько-німецькі етнокультурні процеси у Галичині. *Коломия.* ТРК «Рідні медія». URL: https://kolomyya.org/histpub/historypub12.htm (дата звернення 07.02.2023)

92. Назаренко Н. *Музична естетика.* Навчальний посібник для студентів спеціальності «Музичне мистецтво». Луганськ, Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2012. 208 с.

93. Новакович М. Вплив «віденської» культури на розвиток українського музичного театру в Галичині. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство* / за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка,2017. № 2 (вип. 37). С. 36–44.

94. Новакович М. Топос Відня як місця розгортання смислів у музичній культурі габсбурзької Галичини. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчий*

універсум: зб. ст. / голов. ред. І. Пилатюк. Львів, 2018. Вип. 42–43. С. 100–111.

95. Новакович М. Традиції бідермаєру в галицькій музичній культурі XIX століття. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. / упоряд. М. Д. Копиця. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2017. Вип. 43. С. 4–151.

96. Олейникова Ю. Бідермаєр і його прояв в вокальній музиці XIX–XX століть: дис. … канд. мистецтвознавства: Спец. 17.00.03 / ОДМА ім.. А. Нежданової. Одесса, 2010. 217 с.

97. Осадца О. Українська музика в репертуарі польських видавців XIX-поч. XX ст. *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945),* t. 3, pod redakcją Leszka Mazepy, Rzeszów: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1999,.C.214-227.

98. Паламарчук О. *Музичні вистави Львівських театрів* (1776–2001). Львів, 2007. 448 с.

99. Пельчар Р. Єзуїтська музична освіта в Руському воєводстві в XVII–XVIII ст. *Музика Галичини (Musica Galiciana). Музика Галичини. Musica Galiciana*, t. 2 / ред. Ю. Ясіновський. Львів : Видавництво «Сполом», 1999. С. 118-128.

100. Рапіта О., Драган М. *Методичні рекомендації для вивчення Етюдів Шопена ор. 10 Ф. Шопена (за А. Корто).* Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2018. 24 с.

101. Романтизм. Українська літературна енциклопедія. [Електронний ресурс] Режим доступу: URL: https://www.ukrlib.com.ua/dic/show.php?w=159// (Дата звернення 09.04.2021).

102. Руденко Т. Особистість у художній творчості романтизму. взаємозв'язок філософії і літератури. *Вісник НТУУ «КПІ». Філософія. Психологія. Педагогіка*.2010. Вип. 3. С. 65–69.

103. Середа О. Руські бали. *Незалежний культурологічний часопис «Ї».* № 36. Галичина – країна людей. 2004. С. 14–15.

104. Сидір М. *Соціокультурні функції та стильові засади галицько-буковинської співогри*. дис. д-ра філософії.: Спеціальність 17.00.03 / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2024. 256 с.

105. Степаненко М. *Музично-історичні етюди*. Київ: Гроно, 2012. 176 с.

106. Сємикін В. Формування драматургічних принципів одночастинної фортепіанної сонати в творчості композиторів-романтиків. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2014. № 1. С. 123-129

107. Слющинський Б. *Соціологія музичної культури : навчальний посібник для студ. вищ. навч. закладів*. Маріуполь, 2002. 236 с.

108. Смірнов А. Німецький романтизм як історичний філософський феномен: спроба інтерпретації. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство.* 2024. Том 14. С. 66-78.

109. Старух Т. *Музична культура Львова і розвиток фортепіанного виконавства та педагогіки в кінці XIX – поч. XX ст.* (1870–1939 рр.). Львів, 1992. 75 с.

110. Старух Т. *Музичне мистецтво Львова : становлення фортепіанного виконавства і педагогіки у другій половині 19 – першій третині 20 ст.* Львів : ВДМА ім. М. Лисенка, 1997. 168 с.

111. Сташевська О. *Музична педагогіка Німеччини: історія, теорія, практика :* монографія. Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ ім. Тараса Шевченка», 2010. 565 с.

112. Степанова О. *Піанізм лондонської і віденської фортепіаннихшкіл: компаративний аналіз*: дис. … канд. мист.: Спеціальність 17.00.03 / СДПУім. А. Макаренка. Суми, 2018. 224 с.

113. Стець С. Франц Ксавер Моцарт – Антон Лянґе (біографічна довідка). *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника.* 2018. Вип. 10. С. 498–518.

114. Ткачик М. О. Камерно-інструментальна творчість Йоганна Рукґабера. *Музичне мистецтво : зб. наук статей. Донецьк-Львів* : Юго- Восток, 2009. № 9. С. 18–27.

115. Токарчук В. Австрійські композитори Львова першої половини ХІХстоліття. *Записки НТШ. Серія: праці Музикознавчої комісії.* / наук. ред. Ю. Ясіновський. Львів: ВЦ НТШ, 1996.Т. ССХХХІІ. С. 223–232.

116. Токарчук В. Забуте ім'я. «Музика». 1996. № 2. С. 25.

117. Федчун Т. Історичні та виконавські аспекти формування західноукраїнської фортепіанної традиції. *Музичне мистецтво і культура*. 2016. С. 411–423.

118. Федчун Т. О. *Фортепіанне мистецтво Західної України XIX – першої половини XX століття в контексті полікультурних процесів.* Дис… канд. мистецтвознав. Спеціальність 17.00.03. – Музичне мистецтво. ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2012. 196 с.

119. Фергюсон Г. *Фортеп'янне виконавство* [перекл., ред. та комент. М. Кушніра]. Львів : СПОЛОМ, 2007. 224 с.

120. Френдович М. В. *Диригентське мистецтво в музичному просторі Львова першої третини XX ст.* Дис… канд. мистецтвознав. Спеціальність 17.00.03. – Музичне мистецтво. ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів: 2017. 253 с.

121. Чернець В. Г. *Українська культура і духовність: історико-теоретичний аспект.* Київ: Вид-во уряду України, президента, законодавчої, виконавчої влади, 1999. 109 с.

122. Шамаєва К. І. *Музична освіта в Україні у першій половині XIX століття* : навч. посібник. Київ: ІЗМН, 1996. 112 с.

123. Шевченко Л.М. *Стильові характеристики української фортепіанної культури XX століття*. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.

124. Шейко В., Богуцький Ю. *Формування основ культурології в добуцивілізаційної глобалізації* (друга половина XIX – початок XXI ст.): монографія. Київ: Генеза, 2005. 592 с.

125. Щербакова О., Щербаков Ю. Блискучий стиль у жанрі фортепіанного ансамблю: виконавська практика та композиторська творчість. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. праць молодих вчених ДДПУ ім. І. Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 53. Том 2. С. 126–131.

126. Юцкевич Ю.Є. Музика. Словник-довідник. Навч. книга. Тернопіль: Богдан, 2003. 352 с.

127. Ясиновський Ю. Між Сходом і Заходом: українська музика на шляху від середньовіччя до раннього часу. *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945).* T. 1 / pod red. L. Mazepy. Rzeszów: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1997. C. 35-41.

128. Abert H. *W. A. Mozart*. New Haven : Yale University Press, 2007. 1515 p.

129. Adelson R. *Erard: A Passion for the Piano*. Oxford : Oxford University Press, 2021. 238 p.

130. Aigner Th. *Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Mederitsch detto Gallus*. München : Musikverlag Emil Katzbichler, 1974. (Musikwissenschaftliche Schriften ; Bd. 3. Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg). 285 s.

131. Aigner Th. Johann Gallus Mederitsch. Komponist und Kopist des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts. *Die Musikforschung*. 1973. Nr. 26. S. 341–343.

132. Antonicek Th. Biedermeier und Vormärz. 2nd edn / Hrsg. Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber. *Musikgeschichte Österreichs*. Bd. 2. Wien : Böhlau, 1995. S. 281–312.

133. Antonicek Th. Mederitsch (Gallus) Johann. *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 (ÖBL)*. Band 6. Wien : Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1975. S. 183.

134. Antonicek Th. Mederitsch (Gallus), Johann [Електронний ресурс] // Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950. – Bd. 6. – Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1975. – S. 183. – Режим доступу: https://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_M/Mederitsch_Johann_1752_1835.xml (дата звернення: 03.10.2024).

135. A Reluctant Performer: Chopin and the Concert Stage. *Filharmonia.hu* URL: https://filharmonia.hu/en/programmes/a-reluctant-performer-chopin-and-the-concert-stage/ (дата звернення: 27.05.2024).

136. Aspekte der Musik, Kunst und Religion zur Zeit der Tschechischen Moderne = Aspects of Music, Arts and Religion during the Period of Czech Modernism (Martinu-Studien) / ed. by Ales Brezina, Eva Velicka. Bern : Peter Lang, 2009. 306 p.

137. Badura-Skoda E., Badura-Skoda P. Interpreting Mozart on the Keyboard. – New York: St. Martin’s Press, 1962. – 319 p

138. Baker T. Baker’s Biographical Dictionary of Musicians. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://archive.org/details/bakersbiographi00bakegoog/page/394/mode/1up?view=theater (дата звернення: 28.10.2024).

139. Benyovszky K. *Johann Nepomuk Hummel: Der Mensch und Künstler*. Bratislava : Eos-Verlag, 1934. 392 p.

140. Białynia Chołodecki J. *Lwów w XIX stuleciu*. Lwów, 1928. 32 s.

141. *Biographie W. A. Mozart's: nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblättern und einem Facsimile.* Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1828. 1406 s.

142. Błaszczyk L. T. Ruckgaber Jan. *Polski Słownik Biograficzny*. T. 32. S.592–593.

143. Błaszczyk L. *Życie muzyczne Lwowa w XIX wieku // Przegląd Wschodni* / red. J. Malicki. Warszawa : Gebethner i S-ka, 1991. T. I, zeszyt 4. S. 695–735.

144. Blaukopf K., Singer H. *Musikführer Wien. Entdeckungsreise in die Hauptstadt der Musik*. Wien : Jugend und Volk Verlag, 1957. 110 s.

145. Blaukopf K., Singer H. *Der Wiener Musikverein / Hrsg. von F. Endler mit einem Beitrag von Otto Biba*. 2. Aufl. Wien : Edition Wien, 1988. – 152 s.

146. Braun F. Die Herkunft der josephinischen Siedler Galiziens. *Heimat Galizien. Ein Gedenkbuch* / zusammengestellt von J. Krämer. Stuttgart-Bad Cannstatt, 1965. S. 51–59.

147. Buchner A., Koval K., u.a. *Mozart und Prag*. Prag: Artia, 1957. 203 s.

148. Bula K. Über die Bedeutung Johann Nepomuk Hummels kompositorisch-technischen Errungenschaften für Gestaltung des Klavierstils von F. Chopin. *Bericht der wissenschaftlichen Konferenz aus Anlass des 200. Geburtstages Johann Nepomuk Hummels am 18. November 1978 in Weimar* / Hrsg. H. R. Jung. Weimar, 1978. C. 39–48.

149. *Catalogue des livres françois, italiens et anglois, qui se vendent aux prix marqués chez Charles Boguslas Pfaff libraire. Près des Dominicains. Maison de Kiselka.* Leopol : [b. m. dr.], 1805. 7 s.

150. Chaniecki Z. *Organizacje zawodowe muzyków na ziemiach polskich do końca XVIII wieku.* Kraków : PWM, 1980. 155 s.

151. Czerny C. *Die Kunst des Vortrags der älteren und neueren Claviercompositionen.* Wien : Haslinger, 1846. 64 s.

152. Czerny C. *Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend und mit allen nötigen, zu diesem Zwecke eigens komponierten, zahlreichen Beispielen in 4 Teilen* / von Carl Czerny. Op. 500. Wien : A. Diabelli u. Comp., 1846. 110 s.

153. Dachs J. *Kessler Etüden. Heft I, II, III*. Leipzig–Wien : Ludwig Doblinger, 1887. C.2

154. Deri O. *Exploring Twentieth-Century Music.* New York : Holt, Rinehart and Winston, 1968. 546 p.

155. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik* / hrsg. von F. Blume. München, 1989. Bd. 3. 1919 s.

156. [Stanisław] Duniecki [Електронний ресурс] URL: https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_autorzy/3695/stanislaw-duniecki/index.html (дата звернення: 04.06.2025).

157. Eigeldinger J.-J. *Chopin: pianist and teacher as seen by his pupils*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 340 s.

158. Elsner J. *Sumariusz moich utworów muzycznych z objaśnieniami o czynnościach i działaniach jako artysty muzycznego* / oprac. A. Nowak-Romanowicz. Kraków : PWM, 1957. 231 s.

159. Elvert Ch. *Geschichte der Musik in Mähren und Oesterreich-Schlesien mit Rücksicht auf die allgemeine, böhmische und österreichische Musik-Geschichte*. Brunn : Verlag der Hist.-stat. Sektion, 1873. 510 s.

160. *Encyklopedia muzyczna* / pod red. Z. Lissy ; część biograficzna / pod red. E. Dziębowskiej. Kraków : PWN, 1979–1993 T. 1. 1979. 480 s.; T. 2. 1984. 515 s.; T. 3. 1988. 532 s.; T. 4. 1993. 517 s.

161. *Franz Xaver Mozart. Musikdatenbank Musiker* [Електронний ресурс]. URL: https://www.radioswissclassic.ch/de/musikdatenbank/musiker/243628b2fc

a4c974076d43dc3e4bda75c2799b/biography (дата звернення: 11.08.2023).

162. *Franz Xaver Wolfgang Mozart (Wolfgang Amadeus Mozarts Sohn). Reisetagebuch 1819–1821* / hrsg. und komm. von R. Angermüller. Bad Honnef : Verlag K. H. Bock, 1994. 366 s.

163. *Frédéric Chopin Quotes* URL: https://www.brainyquote.com/quotes/frederic_chopin_121137 (дата звернення: 27.05.2024).

164. Freemanová M. Prague's Society of Musicians (1803–1903/1930) and its role in the music and social life of the city. *Hudební věda*. 2003. Roč. XL, č. 1. S. 3–28.

165. Fuchs A. Biographische Skizze von Wolfgang Amadeus Mozart (dem Sohne). *Wiener allgemeine Musik-Zeitung.* 1844. Nr. 111. 14.

166. Gajewski F. Editorial note. *Kessler : Études pour le piano-forte,* / ed. and fingered by F. Gajewski. Westfield, New Jersey : 1827 [b. v.], [b. r.]. 6 s.

167. *Gazeta Lwowska*. 1839, №3 S.1

168. *Gazeta Lwowska*. 1839, №42. S. 253

169. *Gazeta Lwowska*. 1842, №14. S. 84

170. Grillparzer F. Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte / Franz Grillparzer; hrsg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher. – München: Hanser, 1960–1965. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.amazon.de/Sämtliche-Werke-Franz-Grillparzer/dp/0543895181 (дата звернення: 03.06.2025).

171. Gudel J. Możliwości brzmieniowe fortepianów epoki Chopina. *Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych.* Warszawa : Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. S. 503–512.

172. Hackett D. *The Square Piano in England* 1766–1866. Friends of Square Pianos, 2011. URL:

file:///C:/Users/user/Desktop/The%20Square%20Piano%20in%20England%201766%20PDF.pdf) (дата звернення 24.05.2022).

173. Heusler H. Das Biedermeier in der Musik. *Die Musikforschung*. Basel ; Kassel : Bärenreiter Verlag, 1959. Jg. XII. S. 422–431.

174. Hummel J. N. *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung*. Wien : Tobias Haslinger, 1828. 456 s.

175. Hummel J. N. *A Complete Theoretical and Practical Course of Instruction on the Art of Playing the Piano Forte*. London : T. Boosey & Co, 1829. 110 s.

176. Hummel W. W. A. *Mozarts Söhne* / hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Kassel : Bärenreiter, 1956. 383 s.

177. Huntington S. P. *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*. Warszawa : MUZA SA, 1997. 538 s.

178. Keßler J. C. *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich.* 1864. Bd. 11. S. 200.

179. Keßler J. C. *Riemann Musik-Lexikon:* Personenteil A–K / Hugo Riemann, Wilibald Gurlitt, Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht. Mainz : B. Schott’s Söhne, 1972. Bd. 1. S. 917.

180. Kijanowska-Kamińska L. Lwowskie reminiscencje twórczości i działalności Józefa Elsnera. *Musica Galiciana* / pod red. G. Oliwy. Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2012. T. XIII. S. 11–19.

181. Kijanowska-Kamińska L. Twórczość Karola Lipińskiego a lwowski romantyzm. *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka* / red. D. Kanafa, M. Zduniak. Wrocław : Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego, 2007. T. 4. S. 13–25.

182. Kołbin D. Syn Mozarta we Lwowie. *Ruch muzyczny*. 1991. № 19. S.6.

183. Kołbin D. Występy Franciszka Liszta we Lwowie. *Musica Galiciana* / red. L. Mazepa. Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 1999. T. III. S. 189–195.

184. Kołbin D. Karol Lipiński a austro-niemiecka kultura muzyczna. *Karol Lipiński – życie, działalność, epoka.* Wrocław : Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego, 2006. Nr 51. Zeszyt naukowy. S. 47–59.

185. Komorzynski E. von. Gallus, Johann. *Allgemeine Deutsche Biographie* (ADB). Bd. 49. Leipzig : Duncker & Humblot, 1904. S. 245–248.

186. Komorzynski E. von. Grillparzers Klavierlehrer Joh. Mederitsch, genannt Gallus. *Alt-Wiener Kalender für das Jahr 1919.* Wien, 1919. S. 134–158.

187. Kühn D. *Ein Mozart in Galizien: erzählte Geschichte*. Orig.-Ausg. Frankfurt am Main : Fischer-Taschenbuch-Verl., 2008. 480 S.

188. Latcham M. Mozart and the Pianos of Johann Andreas Stein. *The Galpin Society Journal.* 1998. Vol. 51. P. 114–153.

189. Lasocka B. *Teatr lwowski w latach 1800–1842*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967. 417 s.

190. *Lembergzeitung*, 1824, № 23 (23. Februar), c. 68.

191. *Librairie françoise de C. B. Pfaff à Leopol les livres italiens, anglois sont à la fin. Vis-à-vis Les Dominicains — Maison de Kiselka*. [B.m. i dr.], ok. 1807. 7 s.

192. Linden A. V. W. A. Mozart, Jr. Lettres de W. A. Mozart junior. *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*. 1951. Vol. 5. № 3/4 (Jul.–Dec.). P. 147–176.

193. Mazepa L. Życie muzyczne dawnego Lwowa (XIII–XVII w.). *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945).* T. 1 / pod red.

L. Mazepy. Rzeszów : Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1997. S. 13-34.

194. Mazepa L. Szkolnictwo muzyczne Lwowa w okresie austriackim (1772–1918). *Musica Galiciana* / pod red. L. Mazepy. Rzeszów : Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1997. T. I. S. 81–102.

195. Mazepa L. Towarzystwo św. Cecylii we Lwowie. *Musica Galiciana* / pod red. L. Mazepy. Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 1999. T. III. S. 105–127.

196. Mazepa T. Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne i jego socjokulturowy fenomen. *Rola odbioru sztuki w formacji osoby a etos społeczny /* pod red. G. Grzybka. Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2014. T. 1. S. 46–55.

197. Mazepa T. Galycian Musical Society in Lviv: to the question of chamber instrumental performance. *Collection of scientific articles of the M. V. Lysenko National Music Academy of Lviv. Performing Arts. Chamber Instrumental Ensemble: History, Theory, Practice*. Lviv, 2015. № 34. S. 390–404.

198. Mazepa T. Johann Ruckgaber oraz inni “dyrektorzy muzyki” lwowskich Towarzystw Muzycznych w pierwszej połowie XIX stulecia. *Znani i nieznani dziewiętnastowiecznego Lwowa. Studia i materiały* / red. L. Michalska-Bracha, M. Przeniosło. Kielce : Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, 2013. T. 3. S. 63–77.

199. Mazepa T. Muzycy austriaccy w dziewiętnastowiecznym Lwowie: Franciszek Ksawery Wolfgang Mozart – u źródeł dziewiętnastowiecznego szkolnictwa muzycznego we Lwowie. *Znani i nieznani dziewiętnastowiecznego Lwowa. Studia i materiały* / red. L. Michalska-Bracha, M. Przeniosło. Kielce : Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, 2013. T. 3. S. 53–61.

200. Mazepa T. Przyczynki do dziejów życia muzycznego Lwowa (koncerty wybitnych muzyków lwowskich w latach 1820–1850). *Musica*

Galiciana / pod red. G. Oliwy. Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2010. T. XII. S. 143–161.

201. Mazepa T. Relacje międzyetniczne we lwowskich towarzystwach muzycznych w XIX i XX wieku. *Pogranicze kulturowe: (odrębność – wymiana – przenikanie – dialog)*: studia i szkice / pod red. O. Weretiuk, J. Wolskiego, G. Jaśkiewicza. Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Biblioteka «Frazy», 2009. Seria naukowa. Vol. 1. S. 460–470.
202. Michalik E. *Jan Ruckgaber – zapomniany kompozytor*. Warszawa, 2016. 206 s.
203. Morawski J. Lipiński Feliks. *Słownik Muzyków Polskich* / red. Józef Chomiński. Kraków : PWM, 1964. T. I, A–Ł. S. 331.
204. Moser, H. J. *Die Musikergenossenschaften im deutschen Mittelalter*. Sändig Reprint-Verlag, 1972. 130 s.
205. Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition / herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg. URL: https://dme.mozarteum.at/briefe-dokumente/ (дата звернення: 21.03.2021).
206. Mozart, Franz Xaver u. a. *Autograph Collection, 1819 to 1843, Monographic, 1819, Manuscript / Mixed Material.* Washington: Library of Congress, 1930. 128 p. URL: https://loc.getarchive.net/media/autograph-collection-1819-1843-75 (дата звернення: 06.07.2022).
207. *Mozart-Album: Festgabe zu Mozart's hundertjährigem Geburts-Tage, am 27. Januar 1856 : Allen Verehrern des großen Meisters gewidmet; Mit Lithographien und Musik-Beilagen.* Truppin Komm, 1856. 188 s. URL: https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/6QIK4JQU75HHZILVZTS3ZGAXMEZ6MCDS (дата звернення 15.06.2023).
208. Němetschek F. X. *Lebensbeschreibung des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Amadeus Mozart: aus Originalquellen*. Prag : Herrlische

Buchhandlung, 1808. 118 s. URL: https://www.gutenberg.org/cache/epub/29474/pg29474-images.html (дата звернення: 25.06.2023).

209. Niecks, F. *Frederick Music and musicians in Poland before and in Chopin's Time. Chopin as a Man and Musician*. Third edition. Vol. 1. New York–Berlin : Globusz Publishing, 2008. 326 p. (серія : Forgotten Books).

210. Mandyczewski, E. *Wagenseil, Georg Christoph // Allgemeine Deutsche Biographie* / herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 40. Leipzig, 1896. S. 481. Digitale Volltext-Ausgabe in Wikisource. URL: https://de.wikisource.org/wiki/ADB:Wagenseil,_Georg_Christoph (дата звернення: 04.09.2023).

211. *Music and the French Revolution* / ed. by Malcolm Boyd. Cambridge : Cambridge University Press, 2008. 344 p.

212. *MGG: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Encyklopädie der Musik* / Hrsg. Friedrich Blume. Kassel : Bärenreiter Verlag, 1989. Bd. 14. 1012 c.

213. Nidecka, E. *Twórczość polskich kompozytorów Lwowa a ukraińska szkoła kompozytorska* (1792–1939). Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2005. 160 s.

214. Nissen, G. N. *Biographie W. A. Mozarts: nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblättern und einem Facsimile*. Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1828. 1406 s. URL: https://archive.org/details/bub_gb_BRRbAAAAQAAJ/page/n7/mode/2up (дата звернення 08.09.2023).

215. Nottelmann, K. *W. A. Mozart Sohn. Der Musiker und das Erbe des Vaters.* In 2 Bänden. Kassel–Basel–London–New York–Praha : Bärenreiter, 2009. 796 S.

216. Nowak-Romanowicz, A. *Józef Elsner*. Cz. 1–2. Kraków : PWM, 1957. Cz. 1. 351 s.; Cz. 2: Dodatek nutowy. 189 s.

217. Oehm-Kühnle, S. *Der Musiker und Klavierbauer Johann Andreas Streicher (1761–1833).* Dissertation, Universität Tübingen, 2004. 265 s. URL: file:///C:/Users/user/Desktop/Dissertation_Oehm_Kuehnle_elektronische_Publikation.pdf (дата звернення: 27.06.2023).

218. Osadcja O. Privatarchiv «Johann (Jan) Ruckgaber» Wissenschaftliche Stefanyk-Bibliothek der Akademie der Wissenschaften Ukraine. *Musik-Sammlungen – Speicher interkultureller Prozesse. Internationaler Kongress*. Bonn : Musikwissenschaftliches Seminar an der Universität Bonn, 2005. S. 48–50.

219. Otto J. *Life of Mozart.* New York : Cooper Square Publishers, 1970. 462 p.

220. Pacan J. Koło Literacko-Artystyczne we Lwowie w latach 1800–1914. *Musica Galiciana* / pod red. L. Mazepy. Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2005. T. IX. S. 66–74.

221. Pauer E. *Joseph Christoph Kessler's twelve etudes*. *The Monthly Musical Record*. London. 1886. Vol. 16, № 192. Dec. P. [265]–266.

222. Pawlyschyn S. Die österreichische Oper in Lviv (1776–1872). *Mitteilungen der österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft.* Wien. 1994. № 27. S. 9–14.

223. Pfaff K. B. *Catalog von deutschen und lateinischen Büchern und Landkarten, welche in der Pfaff'schen Buch-Kunst und Musik-Handlung in Lemberg zu haben sind*. Lemberg : Piller, 1814. 210 str.

224. Pelczar R. Miejsce wiejskich szkół elementarnych i ich nauczycieli w życiu społeczności chłopskich w Galicji. *Galicja. Studia i materiały.*

Czasopismo Instytutu Historii Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2015, nr 1, S. 114–133.

225. Pepłowski Schnur S. *Z przeszłości Galicyi* (1772–1862) : wyd. 2-gie uzupełnione. Lwów : Jakubowski & Zadurowicz, 1895. 627 s.

226. Perger R. von, Hirschfeld R. *Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. 1. Abteilung: 1812–1870, Verfasst von R. v. Perger. 2. Abteilung: 1870–1912, Verfasst von Dr. R. Hirschfeld* / Mit Hrsg. v. d. Direktion der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Wien : k. k. Gesellschaft der Musikfreunde, 1912. 346 s.

227. Pohl C. F. *Die Gesellschaft der Musikfreunde des Österreichischen Kaiserstaates und ihr Conservatorium Wien* / Auf Grundlage der Gesellschafts-Acten bearbeitet von C. F. Pohl, Archivar und Bibliothekar der Gesellschaft der Musikfreunde. W. Braumüller, 1871. 212 s. URL: https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11011703?page=5 (дата звернення 16.07.2023).

228. *Polska XIX wieku: państwo, społeczeństwo, kultura* / pod red. S. Kieniewicza. Warszawa : Wiedza Powszechna, 1982. S. 43.

229. Poniatowska I. Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX. Warszawa, 1991. 378 s.

230. Popa A. *Pianofortele în oglinda timpului său. Polifonii culturale.* București : Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1994. 302 c.

231. Powroźniak J. *Karol Lipiński*. Kraków : PWM, 1970. 258 s.

232. Poźniak, W. Muzyka fortepianowa po Chopinie. *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, T. 2 / red. Alina Nowak-Romanowicz i in. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1966. C. 510-552.

233. Preußner E. *Die Bürgerliche Musikkultur. Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Kassel : Bärenreiter Verlag, 1951. 2. Aufl. 210 s.

234. Prokopovych M. *Habsburg Lemberg: Architecture, Public Space, and Politics in the Galician Capital, 1772–1914.* Purdue University Press, 2008. 358 p. (Central European Studies).

235. Pyllemann F. Mittheilungen über J. C. Kessler. *Allgemeine musikalische Zeitung.* Leipzig, dann Winterthur : Breitkopf & Härtel, dann Rieter-Biedermann Erscheinungsort, 1872. № 12.

236. Raro. [Schumann Robert]. *Compositionen von J. C. Keßler. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig : Georg Wigand's Verlag, 1854. S. 87–91. URL: https://archive.org/details/gesammelteschrif18881schu/page/n1/mode/2up (дата звернення 12.05.2023).

237. Reiss J. *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1966. T. II. 702 s.

238. Reitterer H. Der junge Grillparzer und seine vergessenen Lehrer: Mederitsch-Gallus, Ridler, Stein. URL: http://grillparzer.at/gesellschaft/veranstaltungen/lehrer.shtml (дата звернення: 16.07.2023).

239. Röskau-Rydel I. *Niemiecko-austriackie rodziny urzędnicze w Galicji 1772–1918: kariery zawodowe, środowisko, akulturacja i asymilacja.* Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2011. 444 s. *(Prace Monograficzne – Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie).*

240. Röskau-Rydel I. Życie kulturalne Niemców we Lwowie w latach 1772–1848. *Вісник Львівського університету: Серія історична.* Львів, 1999. Т. 3. С. 258–267.

241. Rusińska-Giertych H. Księgarnia Karola Bogusława Pffafa we Lwowie w latach 1780–1829. *Bibliotekoznawstwo*. 2000. T. XXIII. S. 37–94.

242. Schladebach J. Joseph Christoph Keßler. *Universal-Lexikon der Tonkunst.* Angefangen von, fortgesetzt von Ed. Bernsdorf. Dresden: R. Schäfer, 1856. Lex. 8°. Bd. II. S. 593.

243. Sichrovsky H. *Johann Nepomuk Hummel (1778–1837).* Fantasien. URL: https://www.naxos.com/MainSite/BlurbsReviews/?itemcode=8.557836&catnum=557836&filetype=AboutThisRecording&language=German (дата звернення: 27.08.2023).

244. Szlezer M. *Mozartowie. Synowie geniusza i ich przegrana walka o tożsamość.* Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 2019. 230 s.

245. Statuten des von S. MAJESTÄT laut Hohen Kanzlei-Dekretes vom 25. August 1838 Z. 21119/1537, mittelst allerhöflicher Entschliessung vom 14. August 1838, genehmigten Musik-Vereins in Lemberg. Gedruckt bei Peter Piller in Lemberg, 1838. 8 s.

246. Tokarz J. Kultura muzyczna Galicji. *Galicja i jej dziedzictwo.* Rzeszów: Wyższa Szkoła Pedagogiczna, 1995. T. IV. S. 158–169.

247. Waissenberger R. *Vienna in the Biedermeier Era, 1815–1848.* Mallard Press, 1986. 280 s.

248. Walker A. *Franz Liszt: The virtuoso Years, 1811-1847.* Cornell University Press, 1983. 512 p.

249. Weitzmann C. F. *Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur.* Stuttgart: Cotta, 1863. 178 s.

250. Wendt M. Schumann und Hummel. *Zwischen Klassik und Klassizismus – Johann Nepomuk Hummel in Wien und Weimar* / Gerhard Anselm, Laurenz Luttken (Hg.). Kassel, 2003. S. 123–145.

251. *Wiener Klavierschule. Österreichisches Musiklexikon*. Wien, 2003. C. 1061–1064.

252. Wolff L. *The Idea of Galicia: History and Fantasy in Habsburg Political Culture.* Stanford: Stanford University Press, 2010. 500 p.

253. Yaremenko M. *Galicia – Halychyna. From Separation to Unity.* Toronto–New York–Paris, 1967. 292 p.

254. Young P. M. *The concert tradition from the Middle Ages to the twentieth century.* New York: Roy Publishers, 1969. 278 p.

255. *Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine und Dilettanten.* Müller, 1842. Bild 2. S. 68–70. URL: https://books.google.com.ua/books?id=VUVDAAAAcAAJ&hl=ru&source=gbs_navlinks_s (Дата звернення: 14.11.2022).

256. Zielske H. *Deutsche Theaterbauten bis zum Zweiten Weltkrieg: Typologisch-historische Dokumentation einer Baugattung.* Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte, 1971. 307 s. (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte; Bd. 65).

257. Zimorowicz B. *Historia miasta Lwowa, królestw Galicyi i Lodomeryi stolicy, z opisaniem dokładnem okolic i potrójnego oblężenia*. Lwów, 1835. 508 s. URL: https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/edition/13376 (дата звернення 19.09.2023).

ДОДАТКИ

Й. А. Г. Медеріч-Галлюс (1752–1835)

Твори для фортепіано

Для фортепіано з оркестром

5 концертів:

- B.II.7 – Концерт для клавіру з оркестром C-dur
- B.II.8 – Концерт для клавіру з оркестром D-dur
- B.II.9 – Концерт для клавіру з оркестром Es-dur
- B.II.10 – Концерт для клавіру з оркестром F-dur
- B.II.11 – Концерт для клавіру з оркестром D-dur

Для клавіру

Сонати:

- B.II.83 – Соната B-dur
- B.II.84 – Sonate pour le Clavecin ou Forte-Piano F-dur; Traeg, Johann [1803?]
- B.II.85–86 – Дві сонати:

  85) F-dur

  86) a-moll
- B.II.87 – Фантазія-соната d-moll
- B.II.88 – Фантазія-соната f-moll
- Sonata facile для клавіру в чотири руки

Варіаційні цикли:

- B.II.89 – Тема з 4 варіаціями F-dur
- B.II.90 – Тема з 6 варіаціями E-dur
- B.II.91 – Тема з 7 варіаціями Es-dur
- B.II.92 – Тема з 9 варіаціями C-dur

• B.II.93 – Тема з 9 варіаціями F-dur (IX. Variations sur l'air "Ein gutes Kind sagt ohne Scheu" de l'Opéra "Babilons Pyramiden" pour le forte-piano, composées et dédiées à Madame Marianne Willmann par Jean Mederitsch detto Gallus)

• B.II.97 – XXIV Variations sur la Danse de l'Ours pour le Forte-Piano. Vienne: Hoffmeister, [1791], № 26

Рондо:

• B.II.94 – Rondo C-dur

• B.II.95 – Rondo B-dur

• B.II.96 – Rondo a-moll

• Deux Rondo pour le Piano-Forte, composés et dédiés à Mr. l'Abbé Gellinek par Jean Gallus. Vienne [Wien], 1810

Транскрипції власних творів:

• Geistermarsch aus «Makbeth» (Марш духів із музики до «Макбет») для фортепіано. Відень, рік не вказано

• Marsch, Marsch, Priester-Marsch aus dem Singspiel «Babilons Piramiden» для фортепіано. Відень, рік не вказано

Транскрипції творів інших авторів:

• C.1 – В. А. Моцарт: Phantasie für eine Orgelwalze f-moll, KV 608 – транскрипція для клавіру в чотири руки. Wien: Traeg, 1799

• C.2 – Ж. П. Роде: Rondo Polonaise (1824)

Франц Ксавер Моцарт (1791–1844)

Твори для фортепіано

Для фортепіано з оркестром

Концерти:

• Концерт для фортепіано з оркестром № 1, C-dur, op. 14

1. Allegro maestoso

2. Adagio

3. Rondo. Allegretto

Dedication à Hedwig de Lüttichau and Julie de Lüttichau

• Концерт для фортепіано з оркестром № 2, Es-dur, op. 25

Dedication à Son Altesse Impériale Madame la Grande Duchesse Marie Paulowna, Princesse héréditaire de Saxe-Weimar (1818):

1. Allegro con brio

2. Andante espressivo

3. Allegretto

• Транскрипція власного твору: Variationen über ein russisches Lied für Klavier und Orchester, A-dur

Для фортепіано соло

Сонати:

• Sonate G-dur, op. 10, FXWM VII:8

• Sonate für zwei Klaviere, FXWM VII:9

Варіації:

• Variationen über ein Thema Minuet aus „Don Giovanni“, op. 2, F-dur

• Variationen über einen Marsch aus „Aline, Reine de Golconde“, op. 3, A-dur (1828)

• 5 Variationen über eine Romanze von Méhul „À peine au sortir“, aus „Joseph“, op. 23, C-dur (28.10.1816)

• Variationen über ein russisches Lied, op. 6, F-dur

• Variationen über ein russisches Lied, op. 8, g-moll

• 7 Variationen über ein russisches Thema, op. 20, d-moll (1809–1820)

• Variationen über ein russisches Lied, op. 23, g-moll, FXWM VII:7

• Variationen über ein polnisches Lied, C-dur, FXWM VII:14

• Variationen über „A Schüsserl und a Reindl“, C-dur, FXWM VII:15

• Variationen über eine Quadrille, e-moll, FXWM VII:16

• Variationen über „Stieglitz, Stieglitz, s’Zeiserl ist krank“, op. 13, C-dur

• Variationen über ein unbekanntes Thema, op. 13B, G-dur (1810), FXWM VII:18

• Variationen über eine Romanze von Joseph-Dominique-Fabry Garat, D-dur, FXWM VII:19

• Variationen über einen Walzer von Anton Diabelli, C-dur (дві варіації для колективного циклу „Diabelli. Vaterländischer Künstlerverein“, 1823), FXWM VII:36

• 7 Variationen über ein Thema aus „Coriolano“ von Giuseppe Niccolini, op. 16, D-dur (1813)

Фантазії:

• Fantasie über ein russisches Lied, g–G-dur, FXWM VII:13

• Fantasie A-dur über das russische Lied „Tschem tebja ja ogortschila“ und Krakowiak, op. 22/2, FXWM VII:30 (1815)

Рондо:

• Rondo F-dur, op. 4, FXWM VII:1

• Rondeau favori F-dur

Танці, марші, полонези:

• Ländler B-dur, FXWM VII:6

• Marche G-dur, op. 18

• Zwei Tänze, op. 17

• Polonaise mélancolique c-moll, FXWM VII:21

• Polonaise mélancolique h-moll, op. 16

• Deutscher Tanz d-moll, FXWM VII:24

• Deutscher Tanz G-dur, FXWM VII:25

• 6 Polonaises mélancoliques, op. 17 (1816)

• 4 Polonaises mélancoliques, op. 22

Dedication à Comtesse Alexandrine Rzewuska

• Deux Polonaises, op. 24 / op. 26

Composées pour le pianoforte et dédiées à Madame la Comtesse Głogowska née Comtesse Stadnicka:

1. Polonaise de bal

2. Polonaise élégante

• Polonaise für Klavier über Motive aus „Die Schweizer Familie“ von Joseph Weigl, FXWM IXb:A

• Walzer, op. 26/1

• Polonaise D-dur

• Polonaise C-dur

Дидактичні п’єси:

• Allegretto F-dur, FXWM VII:40

• Allegretto G-dur, FXWM VII:41

• Andantino A-dur, FXWM VII:42 (1841)

Контрапунктичні вправи:

• Skizze, FXWM VIII:1

• Kanonische Skizze d-moll, FXWM VIII:2

• Kanonische Skizze d-moll, FXWM VIII:3

• Fuge zu vier Stimmen D-dur, FXWM VIII:A

• Fuge von Johann Georg Albrechtsberger, op. 30

Каденції до концертів В. А. Моцарта:

• Kadenz zum 1. Satz des Klavierkonzerts KV 467

• Kadenz zum 3. Satz des Klavierkonzerts KV 467

• Kadenz zum 1. Satz des Klavierkonzerts KV 450, FXWM IXb:06

• Kadenz zum 3. Satz des Klavierkonzerts KV 450, FXWM IXb:08

• Kadenz zum 3. Satz des Klavierkonzerts KV 466, FXWM IXb:07

• Auszierung des 2. Satzes des Klavierkonzerts KV 503, FXWM IXb:C

Транскрипції творів інших авторів:

• Кароль Ліпінський: Vier Polonaisen für Klavier, FXWM IXb:05

• Кароль Ліпінський: Mazur „Für Leben und Freude“ – для фортепіано з кларнетом

Йоганнес Рукгабер (1799–1876)

Твори для фортепіано з оркестром

• Концерт для фортепіано з великим оркестром / Concert pour le Piano Forte avec L’accompagnement de grande Orchestre. Мі мінор, op. 20 (1872)

• Концертне рондо As-Dur, op. 17 для фортепіано з оркестром (1853)

• Вступний марш до трагедії Ф. Шіллера «Орлеанська Діва» для оркестру і фортепіано / Einzugs Marsch zur Jungfrau von Orlean, einer romantische Tragödie v. Schiller für Orchester und Piano, op. 25

• Концертне Adagio з концерту для фортепіано з оркестром «Zum Jahre 1872 gänzliche Umarbeitung» / Adagio de concert, pour le Piano Forte, tiré du premier concert avec l’accompagnement de l’orchestre, мі мінор, op. 38

• Концертне рондо, op. 40 для фортепіано з оркестром / Rondo tiré du 1er Concert, en mi mineur

• Великі варіації з інтродукцією і фіналом для фортепіано з оркестром / Grandes Variations avec l’Introduction et Finale, op. 18, присвячені Mlle Jeanette Hofman

Фортепіанні ансамблі:

• Grand marche à 4 mains, op. 10, à Monsieur le comte de Fresnel, général de la chevalerie, commandant gén. en Galizie

• № 2 Grand marche pour le pianoforte à 4 mains, composée par J. Ruckgaber, op. 12

• Grande Marche, op. 17 à 4 mains

• Mélange sur différentes Thèmes Polonais pour Piano Forte à 8 mains, op. 29, dédié à Mme Henriette Olszewska, née Comtesse Zabielska

• Duo à 8 mains ou pour 4 pianos, op. 29

• Ouverture zur komischen Oper «Der Doctor und Apotheker», op. 40, zu 4 Händen / Ouverture de L'Opéra «L'Docteur et Pharmacien» à 4 mains, op. 40

• Szamszurka–polka, op. 58 (à 4 mains, op. 104)

• Ouverture de mélodrame «Le Sauveur», op. 63, arrangée pour piano à 4 mains

• Grande Ouverture pour grand Orchestre, arrangée pour piano à 4 mains, op. 63 (A.12, version for orchestra)

• Grande ouverture, op. 65, pour grand orchestre, arrangée pour 4 mains, piano (Overture for the opening of the Skarbkowski Theater, composed in Korczyn in August 1856)

• Mazur à 6 mains, D-Dur, op. 56

• Cavatina et andante de l'opéra «Zalmira» à 4 mains, op. 59

• Marche Favorite Variée Pour Le Pianoforte à 4 Mains, op. 75

• Mazurka pour le piano à 4 mains, C-Dur, op. 75

• Souvenir des bords de la Moldawa, suite des valses pour piano à 4 mains, op. 85

• Souvenir des bords du Sereth. Valse avec Coda, à 4 mains, op. 81

• Souvenir des Au Général Garibaldi, grande marche à 4 mains, op. 84, piano

• 3 Marches à 4 mains, op. 84

• 1ste Lieblings-Mazur Ihrer Majestät der Kaiserin von Russland, zu 4 Händen

• 2te Lieblings-Mazur Ihrer Majestät der Kaiserin von Russland, zu 4 Händen (1840)

• 3te Lieblings-Mazur Ihrer Majestät der Kaiserin von Russland, zu 4 Händen (1840)

Транскрипції:

• Beautés de «Huguenots» de Meyerbeer, op. 37

• Marche de l'opéra «Moisée» par Rossini, transcrit pour piano par Jean Ruckgaber, op. 79

• 3-тя соната з 2-го квартету, транскрипція для піаніно, op. 91 (1864)

• Chanson polonais populaire pour piano, транскрипція Jean Ruckgaber, op. 91

Сонати:

• Sonate pour piano, Es-Dur, op. 89

Фантазії та попурі:

• Charme du carnaval, op. 9, dédié à Mlle comte Hortense Małachowska

• Fantasies sur un thème de l'opéra «La dame blanche», g-moll, op. 14

• Fantaisie tirée de l'opéra «La dame blanche», dédiée à Mme Louise Piller, op. 15

• Fantasies sur les thèmes de l'opéra «Il Graciono» de Meyerbeer, op. 24 (1837)

• Phantasie «Souvenir de "Hugenots"» de Meyerbeer, op. 36 (1837)

• Potpourri tiré de l'opéra «Belizario» par Donizetti, op. 30 (1863)

• Fantasie ou Potpourri, op. 38 (1838)

• Rondo fantastique pour piano, As-Dur, op. 104

• Le dernier des hussards, rêverie, op. 72

• Le dernier rêverie de Hussard, op. 76

• Les plus beaux yeux : mélodie de Stigelli, op. 67 (бл.1885)

• «Le songe» Fantaisie dramatique pour piano, Des-Dur, op. 87

• Szenen aus den 4 Jahreszeiten, op. 123

Твори на згадку:

• Souvenir de Bellini, à Mlle la comtesse Justine Markowska, op. 35 (1836)

• Souvenir de l'opéra «Mina» de Thomas, dédié à Mme Victorine de Vassilka, op. 49

• «Souvenir de Korczyn», dans les Karpathes, Mazur, op. 57

• Sentiments d'enthousiasme de la Galicie pour les mémorables journées d'octobre de 1851, op. 50

• Souvenir des Karpathes, op. 65

• Souvenir de Chervitschesti, 6 Quadrilles pour piano, op. 66

• Souvenir de belles Dames de Dombrowa, Polka № 4

• Souvenir de Miroslawa, op. 71 (1862):

1. Scherzo

2. Mondesir

Souvenir des Karpathes, Pensées mègoriques et nationales, op. 74.

Fleurs Roumaines. Transcription pour le piano par Jean Ruckgaber, op. 75 (1863).

Salut à la Roumanie, op. 76.

Рондо, скерцо, експромти:

• Rondo sur les motifs de «Zalmira» par Rossini, op. 18 (1866; Rondo 1824)

• Rondo sur un thème de l'opéra «Zalmira» de Rossini, pour piano, op. 20 (1824)

• Rondo de concert pour piano, op. 30

• Concertus pour le piano, op. 40

• Scherzo, op. 50 (манускрипт)

• Impromptu, op. 59

• Une fleur de salon – Impromptu-valse, déd. à M. Antoine Kocipiński, op. 64

• Impromptu, scène dramatique pour piano, op. 65 (1861)

Ноктюрни, пісні без слів:

• «Pod gwiazdami», op. 46

• Nocturne, op. 47, для фортепіано, dédié à mon ami Artur Głogowski

• Nocturne pour piano, op. 70

• Mondnacht auf der Alpe, H-Dur, op. 77

• Nachtfahrt um Königssee, Nocturne, op. 78

• Nachtfahrt, op. 79

• Nocturne Es-Dur, op. 90

• Pensées romantiques sans paroles, déd. à Mlle Olga de Zawadzka, op. 53

• Cavatine pour piano par Jean Ruckgaber, op. 66

• Pensée fugitive, souvenir de Skee, B-Dur, op. 76

Цикли пісень без слів:

• 3 Lieder ohne Worte für Piano:

1. Dumka

2. Unruhe

3. Venezianisches Gondollied, op. 88

• 3 Romances sans paroles pour piano:

1. Chœur des Étudiants

2. Chœur des Nonnes et Moines

3. Chœur des Guerriers, op. 88

• 6 Lieder ohne Worte für Piano, op. 88:

a) Dumka

b) Unruhe

c) Venezianisches Gondellied

d) Gesang der Krieger

e) Mönch und Nonnen Chor

f) Schwedisches Burschenlied

Варіаційні цикли:

• IX Variations pour le piano, à Mlle Caroline de Rylska, op. 6

• Variations sur un thème «Robin de Bois», pour piano, par Charles Marie Weber, op. 6

• Variations sur un thème russe, piano à Mlle la comtesse Angelique Morszkowska, op. 12

• Grandes variations sur un thème du ballet «Nina», F-dur, op. 19

• Marche de Moïse variée, op. 15

• Variations sur une Valse, op. 30 (1838)

• Variations sur un thème original pour pianoforte, op. 32 (1836)

• Variations sur un thème de l'opéra «Norma» de Bellini, op. 33 (лютий 1837)

• Air Polonais varié, à Mme la comtesse Leonore Karwicka, op. 34 (1836)

Танцювальні сюїти:

• Collection des danses, dédiée à Mlle la comtesse Eveline Dzieduszycka, op. 12

• Fleurs de Korczyn, op. 63, 6 quadrilles (Dedication à Mademoiselle Natalie Mielesco):

1. Pantalon
2. Été
3. Poule
4. Trènis
5. Pastourelle
6. Finale

• Olla Potrida – Contredanses tirées de l'opéra Stradella et «le Cheval de Bronze», déd. à Mlle la comtesse Sévérine Siemińska, op. 73

• Valses, mazures et galoppes, déd. à Comtesse Eveline Dzieduszycka

• 6 country dances: Pantalon, Été, Poule, Pastourelle, Trènis, Finale

• III Cotillons pour pianoforte, à Mme Ksawera Ruckgaber

• VII Cotillons, déd. à Mlle Xavière de Rylska, op. 5

• Exercises de danses, déd. à Mlle Mélanie de Uruska, op. 13

• Exercices de danses pour pianoforte, op. 15 (близько 1830)

• Polonaise, mazures, cotillions, valse et galloppe, pour le Pianoforte, op. 18

• Mélange tiré de l’opéra «Fra Diavolo», op. 25

• Musique pour les amusements des danses, op. 221

• Musique pour les amusements des danses, op. 232

• L’agrément du Carnaval, op. 27, Es-Dur, A-Dur, D-Dur, D-Dur, c-Moll, F-Dur (1858)

Танці:

• Mazur pour piano, à Mlle Doris Renzhausen, D-dur, op. 1

• Polonaise pour pianoforte, à Mlle Octavie de Festenburg, a-moll, op. 2 (1825)

• Polonaise pour pianoforte, dédié à Jacques Bauer, d-moll, op. 3

• Polonaise pour pianoforte, dédiée à Mme la comtesse de Piegłowska, f-moll, op. 4

• Polonaise, op. 7, dédiée à Mlle W. Schneikert

• Trois mazures pour piano-forte, composées et dédiées à madame Emilie Galińska née Hoffmann

• Trois Polonaises, op. 9

• 2 polkas, op. 12

• Eugenie–polka, à Mlle Eugenie Mehlieu, op. 13

• Mazur–Favorit, à Mlle Hélène de Gregoreska, op. 14

• Polonaise pour pianoforte, D-dur, op. 16

• Valses, op. 17 (близько 1835)

• Polonaise pour le pianoforte, op. 19 (близько 1835)

• Mazur et Galoppe, à Mme Caroline …bowska née de Balewska, op. 21

• «Lwowianka», mazur, déd. à M. Vincent Daner, op. 27

• Mazurka, piano à Mme la Comtesse Haeltenschmidt, op. 28

• Mazurka et 6 quadrilles, à Mme la comtesse Julie Głogowska, op. 31

• 9 Mazurów, déd. à Mme Honorie de Komorowska née comtesse Chotoniewska, op. 39

• Quadrilles na piano à Mme Amalie Eder, op. 40

• 3 Mazures à Monsieur Fr. Chopin, op. 41 (op. 43)

• Polonaise et 3 mazures, op. 42

• 3 Mazures et 6 Quadrilles, op. 45

• 5 valses, 2 mazures et une polka pour piano, op. 51

• Quadrilles sur des airs favoris de l'opéra «Indra» de Flotow, op. 52

Танцювальні мазурки і польки:

• 3 mazures, à son ami Edmond Juristowski, op. 54.

• Polka–mazurka, op. 59.

• Frantz l–Polka et Mazur tremblante, piano à M-me Rose de Dobrzycka, op. 59 (1859).

• Mazurca de salon, op. 60.

• Polka, à M-lle Maria Lewakowski, op. 61.

• Mazurka pour le piano, op. 62.

• Fleurs de Korczyn, Quadrilles pour le piano, op. 63.

• 4 Mazurka élégante, piano, B-dur, à son amie le Chevalier Marcelle Madeyski, op. 65.

• Reconaisence – Polka № 5, op. 67.

• Johannis Brunnet Stefanie Polka № 11, 12, op. 67.

• Helene Polka № 2.

• Polka № 4.

• Reconaisence Polka № 5.

• Jenne Polka № 6.

• Polka № 7.

• 3 Polka, op. 67.

• Raoul–polka, op. 67.

• Le Traînage, polka, op. 68.

• Grande polonaise A-moll, op. 68.

• 7 mazurów na korzyść Zakładu Głuchoniemych, op. 69.

• Valse brillante, A-dur, op. 73.

• Suite des mazures pour piano, op. 77.

• 4-ème mazurka de salon, pour piano, op. 78.

• Mazurka, op. 79.

• Pauline-polka pour piano, Nr 10, op. 79.

• Ernst–polka, Victor–Polka, op. 79.

• Bertha–polka, op. 79.

• Lafidèle Jeanette, polka, № 8, op. 79.

• Esmeralde – mazurka élégante, Es-dur, op. 83.

• Mimi valse brillante, pour piano, A-dur, op. 84.

• Mazur, B-dur, op. 104.

Полонези, вальси, котильйони, галопи:

• Polonaise № 1 D-dur; Polonaise № 2 E-dur;

• Waltzes: № 1 D-dur; № 2 G-dur; № 3 B-dur; № 4 F-dur «La dame blanche»; № 5 D-dur;

• Mazur № 1 F-dur; Mazur № 2 D-dur / par M. Br…ski;

• Galoppe D-dur;

• Anglaises: № 1 D-dur; № 2 D-dur;

• Cotillon: № 1 D-dur; № 2 A-dur; № 3 D-dur.

• Polonaise Es-dur;

• Mazure № 1 A-dur; № 2 F-dur; № 3 D-dur; № 4 D-dur; № 5 D-dur; № 6 D-dur.

• Cotillons № 1 D-dur; № 2 D-dur; № 3 D-dur; № 4 G-dur; № 5 D-dur; № 6 D-dur; № 7 D-dur.

• Valse D-dur;

• Galloppe c-moll.

• Polonaise, composée à Husiatyn en Pologne (1840).

• Lieblings-Mazuren Ihrer Majestät der Kaiserin von Russland.

• Jeanette – Polka, № 8.

• «Quines n’oublie pas» Polka № 16.

• 2 mazures et une marche.

• Mazurka pour piano Marie Schier (1869).

Марші:

• Marche funèbre pour le piano forte, Souvenir à Th. Wiśniowski, op. 48.

• Andante pour le piano forte As-dur, op. 48.

• Grande marche pour piano, № 6, op. 56.

• Grande marche pour piano, au Corps des Officiers du Regiment № 65, op. 64.

• Andante interrompue par une marche funèbre pour piano, op. 80 (1862).

• Marche hongroise pour le piano, № 4.

Етюди:

• 4-me Étude pour Piano, op. 71.

• 6 Études pour piano, op. 72.

• 6 Études pour piano, op. 73.

• 2 Études pour piano, op. 74.

Контрапунктичні твори:

• Cantus Firmus, (with double counterpoint for 3 voices, 1860, «musical curiosum»), op. 45.

• 3 stimiger Canon in strangen Stil (25 Nov. 1865).

• 3 Fugues en mi mineur, ré mineur et mi mineur et cantus firmus, contrepoint à 3 voix pour piano, à son ami Monsieur Francois Candella, op. 48.

• Fuga en sol mineur pour piano, à Monsieur Jacques de Kobervein, op. 50.

• Canon à deux voix pour piano, op. 50.

• Fuga in 4 parties … pour le Piano Forte, op. 54.

• Fuga à 3 parties en mi majeur, pour piano, op. 55.

• Prélude et Prière pour l’orgue ou piano, à son ami Monsieur Victor de Sellyey, op. 36.

• 4-tième fuge à 3 voix pour piano forte, op. 64.

• 64 Canon, piano, op. 69.

• Doppel Fuge im 4 stimmigen Kontrapunkt für Piano oder Orgel zu 4 Hände, op. 78 (1863).

• Préludes dans toutes les tons de Majoret Mi mineur, op. 104 (1873).

• Fuga, op. 82.

Співавторські цикли:

• Collection de 4 polonaises, 10 valses avec trio, 1 quadrille, 2 galloppes et 5 cotillons, par J. Ruckgaber et J. Baschny, op. 8 (1926).

• Exercises de danses de l'année 1826, composées par A. Braun et J. Ruckgaber, op. 11.

Йозеф Крістоф Кесслер (1800–1872)

Твори для фортепіано

Сонати:

• Sonate, Op. 47

Меморіальні твори:

• Nachruf an Beethoven. Trauermarsch, Op. 57

• Un elarme sur la tombe de son élève Mlle la princesse Therèse Sapieha. Meditation funèbre, Op. 62

Варіації:

• Variations in B, Op. 10

• Variations brillantes sur la marche favorite de l'opera «I Puritani», Op. 32a

Рондо, скерцо, експромти, фантазії:

• Tres scherzi, Op. 7

• Phantasie, Op. 23

• Impromptus, Op. 24

• Impromptu (5me), Fis, Op. 44

• Scherzo. Dedication à Madame de Duniecka, Op. 45

• Sixième Impromptu in As, Op. 54

• Rondo grazioso (Andantino). Dedication à son élève Mademoiselle Albertine Podrazky, Op. 52

Етюди:

• 24 Études, dedicated to Johann Nepomuk Hummel, Op. 20 (1827)

• Romance et Étude de Concert, Op. 39

• Quatre Études rhapsodiques. Dedication à Son Altesse Madame La Princesse Hedvige Sapiega, née Comtesse Zamojska, Op. 51:

1. Allegro espressivo (C-dur)

2. Andante (c-moll)

3. Allegretto scherzando (Des-dur)

4. Pour la main droite seule. Allegro vivace (b-moll)

• Études for the left hand, Op. 92

• 25 Études, Op. 100

• 25 Studien für das Pianoforte zur höheren Vollendung bereits gebildeter Klavierspieler

Танці:

• Trois polonaises : pour le piano-forte : composées et dédiées à Mademoiselle Josephine Krumholz, Oeuvre 9

• Trois Polonaises, Op. 25

• Walzer:

• Adieu et Revoir

• A son Amis Louis

• Louise

• Ludwika

• Lucie

• Salut à Ratibor

• «Album mignon. Sammlung von Walzern», Op. 32b

• Mazure et Valse, Op. 36a

• Les Etrennes. Valses, Op. 35

• Trois Mazures, Op. 36b

• Trois mazures : pour le piano-forte : composées et dédiées à madame Emilie Galińska née Hoffmann

• Valse (Ländler) : pour le piano. Dedication à son élève Mademoiselle Caroline Kolińska. H-dur (Allegretto) 5 s.

• Josephine. Walzer

Ноктюрни:

• Trois Nocturnes in Es, As, H, Op. 28

• Deux Nocturnes pour piano, Op. 48 (1851):

1. Sostenuto (Es-dur)

2. Lentamente, molto grazioso (Des-dur)

• Nocturne élégiaque

Пісні без слів:

• Trois pensées fugitives, Op. 38

• Chansonette à la russe sans paroles, Op. 61b

• 4 Pensées fugitives. Dedication à Monsieur Théodor Probst, à Lyon, Op. 72:

1. Le Lutin

2. Le Sylphe

3. Chant du Savoyard

4. Gigue

• Chansonette de berceau : pour le piano. A madam Leonie Wild née Maciejowska

Цикли мініатюр:

• Impromptus, Op. 24

• Six Bagatelles, Op. 27

• Trois Bagatelles, Op. 29

• Bagatelles, Op. 30

• 24 Preludes, Op. 31, dedicated to Frédéric Chopin

• Vingt quatre petites Cadences, Op. 37

• Cantilène et Toccata, Op. 43

Дидактичні твори

• Praktische Uebungen zur Entwickelung der Geläufigkeit im Pianofortespiel, Op. 58

• Feuillets d'Album, Op. 61a

• Petits Tableaux musicales, Op. 49: 8 Morceaux pour piano à quatre mains, dédiés à la jeunesse pianiste, œuvre 49me (№№ 5-8):

1. Allegretto comodo
2. Marche funèbre
3. Larghetto
4. Tarantelle