

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра академічного співу

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА
ГАЛИЦЬКА ВОКАЛЬНА МУЗИКА
КІНЦЯ XVIII-ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ НА ПРИКЛАДІ
ТВОРЧОСТІ ФРАНЦА КСАВЕРА МОЦАРТА

Виконав:
Антонюк Роман Володимирович
Студент 2 курсу,
денної форми навчання
Спеціальності 025 – Музичне мистецтво
Профілізації – Академічний спів

Науковий керівник:
кандидатка мистецтвознавства,
докторка філософії Ph.D,
доцентка кафедри Історії музики
ЛНМА ім. М.В.Лисенка
Назар Лілія Йосифівна

Рецензент:
кандидатка мистецтвознавства, професорка,
завідувачка кафедри теорії музики
ЛНМА ім. М.В.Лисенка
Письменна Оксана Богданівна

Львів – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Галицька камерно-вокальна музика кінця XVIII – початку XIX ст.....	8
1.1. Традиції вокальної музики в Галичині: культурно-соціальний вимір окресленого періоду.....	8
1.2. Огляд вокальної творчості композиторів - представників галицької школи межі XVIII-XIX століть.....	13
РОЗДІЛ 2. Постать Франца Ксавера Моцарта на тлі розвитку музичної культури першої половини XIX ст.....	20
2.1. Творчий і мистецький портрет Франца Ксавера Моцарта.....	20
2.2. Жанрова палітра вокальних творів Ф. К. Моцарта.....	38
РОЗДІЛ 3. Аналітичні спостереження над вибраними вокальними композиціями Ф. К. Моцарта.....	43
3.1. Вокальний цикл на слова німецьких поетів «6 Lieder» op. 21.....	43
3.2. «Три німецькі пісні» («Drei Deutsche Lieder») для голосу і фортепіано до текстів Ф.Грільтпартцера.....	49
3.3. Окремі вокальні композиції Ф.-К.Моцарта.....	56
3.3.1. «Для Емми» на слова Ф.Шіллера.....	56
3.3.2. «Спомин» на слова Дж.Г. Байрона.....	59
ВИСНОВКИ.....	62
ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА.....	70
ДОДАТКИ.....	77

ВСТУП

Актуальність теми. В контексті процесу дослідження історії галицької музичної культури постійно відкриваються нові імена, факти, явища, серед яких у світлі сучасних наукових пошуків – і постать «львівського Моцарта», сина словетного Вольфганга-Амадея – Франца Ксавера Моцарта-молодшого, який провів у Галичині більшу частину свого життя, створивши чималу кількість композицій різних жанрів, в тому – і немало камерно-вокальних творів.

Злам XVIII-XIX століть знаменується яскравим та потужним культурним підйомом, який дав плоди у різноманітних жанрах музичного мистецтва, в тому числі – у сольній вокальній музиці, яка була репрезентована чи не всіма тогочасними композиторами. Та якщо камерно-інструментальні, сольні, концертні чи хорові композиції починають все частіше фігурувати у звуковому просторі, то камерно-вокальна музика наразі ще не отримала свого хоча б часткового відновлення. Тим не менше в плеяді композиторів, які працювали в Галичині в даний період – видатні постаті європейського значення - Ю. Ельснер, К. Ліпінський, Й. Медерич-Галлюс, К. Курпінський, Й.-Х. Кесслер, Й. Рукгабер, які плідно працювали у жанрах камерно-вокальної музики. До цієї когорти належить і Франц Ксавер Моцарт, який жив і працював у Галичині від 1808 до 1838, і як кожен з вищезгаданих митців залишив вагомий, та наразі маловідом зразок камерно-вокальної творчості.

В даному аспекті беззастережний інтерес викликає творчість і Франца Ксавера Моцарта, в доробку якого також налічується кілька десятків зразків вокальної музики. Адже на даному етапі уже встановився тривкий виконавський та науковий інтерес до творчості, насамперед інструментальної, львівського Моцарта, однак, чимало ділянок його композиторської спадщини ще чекає свого осмислення та дослідження. Серед них – і камерно-вокальні композиції, відносно

яких постають завдання не лише наукового осмислення та аналітичних спостережень, а найбільш складним завданням музикознавців та виконавців є відновлення нотних текстів, їх опрацювання та виконання, тобто, реальне поновлення забутих сторінок музичної історії рідного краю.

Мета роботи полягає у відтворенні жанрової палітри вокальних творів галицьких композиторів першої половини XIX століття на прикладі творчості Ф. К. Моцарта.

Завдання роботи:

- здійснити історичний дискурс розвитку вокальної музики в першій половині XIX ст. у Галичині;
- окреслити стильову багатовекторність камерно-вокальної музики в контексті європейських процесів;
- провести огляд життєтворчості митця з використанням найновіших наукових та джерелознавчих матеріалів;
- виявити в архівах та інших нотозбірнях (в т.ч. інтернет-архівах) камерно-вокальні композиції Ф. К. Моцарта;
- систематизувати за жанровими та хронологічними показниками камерно-вокальну творчість Ф. К. Моцарта;
- здійснити аналітичні спостереження над вибраними вокальними творами композитора;
- виявити особливості індивідуальної жанрової палітри та композиторського почерку Ф. К. Моцарта.

Об'єктом дослідження є розвиток камерно-вокальних жанрів у європейській музичній культурі першої половини XIX століття.

Предметом дослідження стала вокальна творчість Франца Ксавера Моцарта.

Методологічна база дослідження оперуватиме наступними науковими методами: а) *дослідницько-пошуковий* – у відборі архівних матеріалів; б) *історичний та ретроспективний* – при аналізі та оцінюванні історичних процесів та подій у хронологічній послідовності з метою висвітлення процесів розвитку вокальної музики в галицькому музично-культурологічному середовищі й реконструювання на їх тлі діяльності Ф.К. Моцарта ; в) *структурно-системний підхід* – при комплексному дослідженні та висвітленні композиторської, концертно-виконавської, педагогічної, культурно-просвітницької діяльності adeptів камерно-вокальних жанрів; г) *аналітичний* – передбачає оцінку діяльності митця в обраному контексті з усіма супутніми факторами при її комплексному вивченні і оцінюванні; д) *структурно-системний* у аналізі джерел та з метою упорядкування, класифікації та створенні узагальнень при взаємодії усіх складових; *музикознавчий* – у аналізі мистецького доробку композитора; *теоретичний* – у підведенні підсумків дослідження.

Теоретична база дослідження спирається на низку наукових робіт, присвячених обраній тематиці. Так, виявлення загальномистецьких ознак специфіки розвитку вокальної музики першої половини ХІХ-ст. у європейському та національному ракурсах спираються на роботи С. Барбага, Й. Райсса, Л. Кияновської та ін.. Загально-мистецьке тло та тенденції розвитку музичної культури Галичини розкривається у працях Л. Блащика, Л. і Т. Мазепів, Л. Мельник, В. Токарчука, М. Новакович та ін.. Важливим для дослідження є джерелознавчий аспект, що піднімається у роботах І. Антонюк, О. Осадці, Н. Осадці. Щодо висвітлення постаті Ф.-К. Моцарта та його вокальної творчості зокрема, було обрано роботи європейських дослідників – Т. Антонічека, К. фон Вюрцбаха, В. Гуммеля, Д. Кюна, К. Ноттельманн, Т. Рейнінгхауса, Л. Ляхера, М. Пієкарського, а також українських - Д. Колбіна, Л. Кияновської, Б. Коломійчук, О. Линів та ін.

Наукова новизна дослідження передбачає кілька аспектів, серед яких вперше здійснено дискретний формально-структурний аналіз процесів адаптації та розвитку камерно-вокальної музики в культурно-мистецькому просторі Галичини першої половини XIX-го століття з висвітленням діяльності Ф. К. Моцарта та відповідно до результатів динаміки еволюціонування відбувається спроба періодизації цих процесів в дидактично-педагогічному та концертно-виконавському, критично-публіцистичному аспектах. Так, у роботі висвітлюється жанрово-стильова характеристика оригінальної вокальної творчості Ф. К. Моцарта крізь призму європейського культурного простору.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, основного розділу, висновків і додатків. Основна частина вміщує три розділи. У першому розділі «Сфера камерно-вокальної музики в Галичині кінця XVIII – першої половини XIX століть» є два підрозділи – це «Традиції вокальної музики в Галичині: культурно-соціальний вимір окресленого періоду» (підрозділ 1.1) та «Провідні представники вокальної галицької школи кінця XVIII – першої половини XIX століть» (підрозділ 1.2), присвячені спостереженням над розвитком камерно-вокальної музики даного періоду в Галичині та огляду творчості її провідних представників.

У другому розділі «Постать Франца Ксавера Моцарта на тлі розвитку музичної культури першої половини XIX ст.» розглядаються у підрозділі 2.1. «Основні віхи жттетворчості Франца Ксавера Моцарта», а також відтворюється «Жанрова палітра камерно-вокальних композицій Ф. К. Моцарта» (підрозділ 2.2).

У центральний третій розділ «Аналітичні спостереження над вибраними вокальними композиціями Ф. К. Моцарта» увійшли наступні підрозділи: 3.1. «Вокальний цикл на слова німецьких поетів «Шість пісень» («6 Lieder») op. 21», підрозділ 3.2. «Три німецькі пісні» («Drei Deutsche Lieder») для голосу і фортепіано до текстів Ф.Грільпатцера» та підрозділ 3.3. «Окремі камерн о-

вокальні композиції Ф.К.Моцарта», який включає 3.3.1 «Романс «Для Емми» на слова Ф. Шиллера» та 3.3.2. «Спомин» («Erinnerung») та текст Дж.Г. Байрона».

Список використаних джерел налічує 73 позиції. У Додатках вміщено ілюстрації, список вокальних композицій Ф.К.Моцарта у хронологічному порядку, тексти романсів німецькою, французькою та українською мовами (дослівний переклад), а також нотні приклади.

РОЗДІЛ І

Галицька вокальна музика кінця XVIII – початку XIX століть

1.1. Традиції вокальної музики в Галичині: культурно-соціальний вимір окресленого періоду

На межі XVIII – початку XIX-го століть в європейській музиці проходять бурхливі процеси, пов'язані зі становленням нової романтичної естетики. «Найновіші художні тенденції, насамперед романтизм, досить швидко приймалися у нашому краї. Передумови романтизму в першу чергу сформувались у австрійському середовищі Львова і Галичини, як найбільш заангажованих у нових духовних віяннях, котрі охопили у той час всю Європу і лише поступово переходять у польські дворянські кола, а пізніше – і в українські» - зазначає Л. Кияновська у своїй монографії «Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX століття» [8, С. 20]. Саме таким «провідником» романтизму стала пісня, яка виходить у всій своїй багатовимірності на широку європейську арену, стаючи по-суті речницею нового романтичного світогляду. «Романтична естетика стала тією духовно-естетичною основою, яка швидко завоювала значно більш широкі демократичні верстви суспільства, ніж будь-який попередній стиль, і обговорювалася в салонах, студентських та учнівських колах, а навіть в духовному середовищі» - продовжує дослідниця: «Романтичні ідеали торкнулись всіх видів мистецтв, але чи не найбільше – саме музики. Та романтизм тлумачився музикантами доволі вибірково. Взірцем для австрійських і польських авторів, котрі жили у Львові в той час – Медеріча Детто Галлюса, Йозефа Башни, Йоганна Рукгабера, Йозефа Ельснера, Кароля Курпінського – служив все ж німецький, або й ще стисліше, «віденський» романтизм. Називаємо його так тому, що він був зорієнтований найбільше на творчість першого романтика Франца Шуберта та інших менш відомих, проте свого часу популярних авторів пісень, а також авторів

зінгшпіль та мелодрам, котрі жили і працювали у австрійській столиці; цей регіональний різновид романтизму виділяється на відміну від французького чи італійського. Ранні романтики, представники австро-німецької культури, особливу увагу приділяли поетизації побутових жанрів, салонному лірико-сентиментальному виконавству, втіленню фантастичних образів, пов'язаних з національними легендами (на кшталт “Вільного стрільця” чи “Евріанти” К. М. Вебера), і віддавали перевагу народнопісенній мелодиці як у вокальних, так і в інструментальних опусах» [8, С. 20].

Безперечно, оновлення вокального репертуару породжувало нові форми музикування, наповнені, відповідно, новими темами та образним змістом. У великій мірі у творчості тогочасних галицьких композиторів апробувалися провідні жанри австрійського бідермаєру. Особливу увагу цьому напрямку присвятила у своєму дисертаційному дослідженні М. Новакович, відзначаючи превалюючі таких провідних жанрів як сольна пісня, малі хорові форми Liedertaffel, співогра та інструментальна мініатюра. «Спів під гітару, цитру та мандоліну стає популярним в побутовому музикуванні, рівно ж як і під фортепіано, в якому переважають стани сентиментальної чуттєвості, лірико-елегійний тон, інтимність, грація, елегантність» - зазначає дослідниця [16, С.110]. Чи не у всіх галицьких композиторів даного періоду¹ відчуються впливи бідермаєру. Особлива увага приділялася жанровим різновидам солоспіву або - мистецької пісні, на яких так активно фокусувалася увага ранніх романтиків. «З одного боку — виявляла доступність, легкість у кореспондуванні з посполитим середовищем,

1 В плеяді композиторів, які працювали в Галичині наприкінці 18 та у першій половині 19 століття: Юзеф Ельснер (1769-1852) - проживав у Львові від 1790 до 1799, Кароль Ліпінський (1790-1861) - у Львові від 1809 до 1839, Йоганн Медерич Галлюс (1752–1835) у Львові від 1803 до 1835, Кароль Курпінський (1785 -1857) в Галичині від 1800, Йозеф Башни (? - 1862) від 1812 до смерті, Йоганес Рукгабер (1799-1876) у Львові від 1808-1810 до смерті; Йозеф-Христоф Кесслер (1800 – 1872) в Галичині 1820-26 у Львові від 1835-1855, Франц Ксавер Моцарт (1791–1844) на Галичині від 1808 до 1838 – кожен з яких залишив вагомий доробок, наразі маловідомих камерно-вокальних творів.

продовжуючи лінію подальшого розвитку популярної міської пісні; з іншого — збагачена та урізноманітнена впливами інших суто музичних середовищ (опери, театральної музики, інструментальної, церковного співу і очевидно — автентичного народнопісенного ареалу) жанр сольної вокальної музики набирав і демонстрував різноманітні жанрові форми та оновлював засоби себевітлення. Це, безперечно, ускладнення та урізноманітнення фактури супроводу, на тлі якого відповідно збагачувалася та поставала і формувалася відносно тексту вокальна мелодична лінія, що вбирала у себе первістки найрізноманітнішої етимології» [1].

Як зазначає Й. Хомінський, «поступово, з бідермаєрівської посполитої сфери домашнього музикування мистецька пісня, яка уже мала відповідний досвід адаптації у аристократичних салонах, де виступала ще у вигляді виконання арій з опер, кантат, ораторій чи окремих вокальних творів, у доволі складному дифузному конгломераті починає тривкий та яскравий шлях до компендіуму жанрової палітри ХІХ століття, здобуваючи заслужене місце вагомого мистецького значення. Вплив пісенності як такої уже важко буде переоцінити на зорі романтизму, адже всепроникаюча сила цього — одного з найдавніших способів людського самовираження у звуках — охопить і оновить не лише формально-жанрові рамки в музичному мистецтві, але й змінить орієнтири та ракурси у глобальній площині музичного мислення в цілому, яскравим прикладом чого може слугувати тип пісенного шубертівського симфонізму. Велетенським животворним потоком для академічної культури стане вживлення народно-пісенного начала в сумарний звуковий ареал епохи, яка, сповідуючи патріотично-демократичні ідеали знайде в ній тривку та міцну опору, покликаючи до змін у зрізі соціо-культурного простору» [33, С. 97]. Не були винятками і галицькі композитори, які, переважно, підтримували тісні контакти з європейськими митцями та загалом перебували у активній співдії з тогочасними культурними процесами Європи. Співмірно європейським процесам, «саме музичне життя Галичини набувало поступово

нових форм, відповідно до естетики романтизму. Більшість із вищезгаданих композиторів органічно поєднувала творчість і виконавство, педагогічну, організаторську діяльність – така заангажована позиція була притаманна і музикантам попередніх поколінь, оскільки ера “вільних мистців”, що могли без перешкод віддатись лише композиції, ще не наступила. Проте варто зауважити істотну різницю між роллю музикантів у церкві, придворних салонах та театральних осередках у XVIII ст. та іншим значенням творця-музиканта з утвердженням нового романтичного світогляду. Насамперед звернемо увагу на розширення кола учасників і слухачів, поступову демократизацію, що почалась із оперного театру, але з часом захопила і інші форми музичного життя. Організація розмаїтих товариств, гуртків прихильників мистецтва, виникнення артистичних, а навіть “богемних”, товариських мистецьких угруповань, побудованих на особистих контактах – все це вже свідчить про ознаки нового часу і нового світогляду» - зазначає Л. Кияновська [8, С.31].

Варто відзначити, що одним з провідних стилів у мистецтві того часу — межі XVIII-XIX століть був сентименталізм, який на основі поєднання збереження окремих класичних рис, пророщував і романтичні тенденції. «Так, стиль бриліант у інструментальній музиці збагачувався і розширювався за рахунок насамперед пісенної традиції, яка стала в результаті основоположною для романтичного світогляду. Яскравим прикладом може слугувати пісенний тематизм Ф. Шуберта. Популярність мистецької пісні саме в даний історичний час неймовірно зростає і поширюється, впливаючи на якість та типи музикування, значно розширюється і урізноманітнюється концертна практика» - писав Й.Хомінський [33, С.].

Вивченню культурно-мистецького життя Галичини даного періоду присвячено чимало праць вітчизняних та зарубіжних дослідників, які торкаються найрізноманітніших сфер музичного життя, а з «широко представленої панорами якої постають і превалюючі тенденції побутування камерно-вокальних жанрів, в

тому числі у розмаїтих формах концертного буття краю» [1]. Адже на той час дуже важлива роль відводиться новим формам концертного життя – за висловом Л.Кияновської - «синтетичним», тобто тим, які часто об'єднували поетичну декламацію, танець, музику тощо. «Часто такі серії концертів мають певні об'єднуючі програмні задуми, наскрізну оригінальну ідею. Подібну тенденцію музичного життя ми спостерігаємо і в інших країнах, зокрема на аналогічних засадах функціонує „Давидове братство“ у Ляйпцігу, засноване Шуманом. Деякі форми музичного життя, пропоновані “Галицьким товариством приятелів музики”, прямо перегукуються з тими, що проводились у Відні, Парижі та інших центрах романтичного мистецтва. Наприклад, Рукгабер практикує проведення “Музичних вечорів” з доволі насиченими програмами, котрі репрезентують творчість як майстрів минулого, передусім віденських класиків, так і сучасників, - подібно до ідеальних “Вечорів у Евфонії”, про які пише у своїх статтях Г. Берліоз» - констатувала Л. Кияновська [8, С.35]. Таким чином, поширення та створення об'ємного пласту вокальної музики було викликане насамперед соціально-культурними запитами того часу. «Лише інтенсивніше плекання побутової музики у камерних формах, у мініатюрах, породжених потребами домашнього музикування, а також пісенність, особлива задушевність вокальної мелодики може розглядатись під кутом зору провідного стильового орієнтиру тієї епохи. Деякі елементи звукової колористики, звертання до екзотичних тем, більші ліричні акценти в сценічних творах доповнюють цю картину передромантичних пошуків композиторів, що працювали в перших десятиріччях XIX ст. у Львові та інших містах Галичини» [8, С.39].

А проте, і досі малодослідженим залишається цей період становлення камерно-вокальних жанрів, адже численні зразки вокальних композицій митців, які працювали в Галичині того часу таких як – Ю. Ельснер, К. Ліпінський, Й. Медерич Галлюс, К. Курпінський, Й. Башни, Й. Рукгабер, Й.-Х. Кесслер та

Ф. К. Моцарт, що залишили вагомий доробок у даній царині, поки-що не зазнали виконання та оприлюднення-видання їх камерно-вокальних творів. Полікультурна палітра галицької музики першої половини ХІХ ст. об'єднала, австрійських, чеських, німецьких, українських, польських, єврейських митців, які сумарно творили оригінальну культурну парадигму, зокрема, і у вимірі камерно-вокальної музики. В контексті розвитку даного жанру в Галичині розвивалася і вокальна творчість Ф.К. Моцарта.

1.2. Огляд вокальної творчості композиторів - представників галицької школи межі ХVІІІ-ХІХ століть.

Відомий оперний композитор, одна з найпримітніших постатей даного періоду, внесок у європейську культуру якого є значним та вагомим - Юзеф Ельснер (1769 — 1854) має чималий доробок у камерно-вокальних жанрах. «Перелік дев'яности відомих назв, що функціонували до недавнього часу, збільшився новими елементами, яких на сьогоднішній день ми маємо понад сотню, включаючи вісімдесят вісім збережених композицій для голосу або голосів з фортепіанними та акапельними творами, а також як принаймні ще двадцять, не збереглися, але відомі з відомостей самого Ельснера, написаних в Sumariuszu або записаних в інших джерелах» [1]. У 2019 році у видавництві “Instytut Sztuki PAN: seria Monumenta Musicae in Polonia „edycji elsnerowskiej” (Seria E: „Opera Selecta”) вийшов черговий том „Pieśni” Józefa Elsnera, в який увійшло 90 вокальних композицій (64 для голосу з фортепіано, 10 на два і більше голосів з фортепіано та 16 композицій соло). Більшість з них було зібрано з тогочасних видань епохи, в яких між іншими друкувалися і пісені Й. Ельснера. Серед текстів, до яких звертався Ю. Ельснер є більшість польських авторів, 11 творів на німецькі тексти та кілька творів до французьких і італійських текстів. Проте, наразі не було

проведено фундаментальних досліджень щодо саме львівського пісенного періоду, зрештою, як і об'ємна камерно-вокальна творчість митця ще чекає свого наукового осмислення та виконавської апробації. Належить також з такої об'ємної ділянки творчості Ю.Ельснера встановити, які ж саме камерно-вокальні твори належать до двадцятилітнього львівського періоду.

Ще один польський митець, який працював у Львові на початку ХІХ століття - Кароль Казімеж Курпінський (1785-1857) – композитор, диригент та педагог, представник перехідної доби поміж пізнім класицизмом та раннім романтизмом. У своїй творчості композитор поєднував класичні виразові засоби з яскравими елементами польського музичного фольклору, які і засвідчили його романтичні predisposiciji. «Однією з важливих жанрових зон композиторської творчості стала вокальна музика. Так, К. Курпінський проявив великий талант у написанні простих, красивих мелодій на основі народно-пісенних інтонацій, через що вони набували широкої популярності. Широкого розголосу отримали його популярні пісні на історичні, сентиментальні чи релігійні теми. Особливого значення набули його відомі патріотичні пісні періоду Листопадового повстання, окремі з яких стали емблемами національно-визвольного руху в Польщі. Посилання на народні мотиви спостерігаються і у ліричних романсах, релігійних творах Курпінського, а також в багатьох інструментальних творах, де домінуючими стають елементи мазурок та полонезів» [1]. Вокальна творчість К.Курпінського надзвичайно об'ємна і багатогранна, особлива роль належить гімнам і патріотичним пісням, проте, більшість з них була написана після від'їзду композитора зі Львова у 1812 році. Однак, свої перші вокальні спроби, композитор здійснив в Галичині, де «спершу він перебував в маєтку Мошкові неподалік Львова, де його вуйко Рох Ванський (Roch Wański) був віолончелістом в придворному оркестрі місцевого магната Фелікса Поляновського (Feliks Polanowski). У 1800-1808 pp. Курпінський був другою скрипкою у тому ж

оркестрі. Після смерті Поляновського (1808р.), мецената Курпінського, композитор переїхав до Львова, де до 1810 р. навчав гри на фортепіано в домах багатих міщан і магнатів. Згодом виїхав до Варшави, де продовжував активне творче та музично-просвітницьке життя» - зазначає Л. Кияновська [8, С.25]. Низка вокальних творів також належить до львівського періоду, зокрема, можемо припускати, що цикл «Чотири пісні» для голосу і фортепіано було написано у Львові. Додамо, що написані згодом у Варшаві пісні Курпінського розносилися по всьому краю та дуже активно побутували і в Галичині.

Видатний польський скрипаль, композитор і педагог, один з основоположників польської скрипкової школи Кароль-Юзеф Ліпінський (1790-1861) також у своїй композиторській творчості не оминув і вокальної музики. У Львові цей віртуоз та композитор провів більше як 40 років, де і сформувався як митець, саме в Галичині і була написана ним переважна більшість творів. В контексті ж даного дослідження особливий інтерес представляє камерний вокальний цикл К.Ліпінського – це музика до збірки Тимка Пандури «Українські пісні з мелодіями», «Музика до пісень польського та руського люду галицького Вацлава з Олеська» для голосу і фортепіано. Дослідниця-архівістка О. Осадця підкреслює історичне значення цієї збірки: «народовські ідеї, які охопили Західну Європу в другій половині XVIII ст., проникнувши на слов'янські землі, стимулювали появу перших досліджень в галузі етнографії і фольклору. Початки українського національного відродження у музичній культурі Галичини, зацікавлення українським фольклором з боку польських мистецьких кіл засвідчує збірник В. Залеського і К. Ліпінського «Польські і руські пісні галицького народу», що став, за висловом І. Франка «...першою ластівкою народного пробудження» [за О. Осадцею: Франко І. «Король балагулів» Антін Шашкевич і його українські вірші / Іван Франко // Зібрання творів : в 50 т. — Київ, 1981. —Т. 35. — С. 113-149.35, с. 3]. Під безпосереднім впливом революційних подій 1848 р. з'являються

друком патріотичні пісні, які стверджують самобутність українців, а також пісні сусідніх слов'янських народів, з відповідно пристосованими до місцевих умов текстами. Прикладом слугувала пісня-гимн чеського композитора Ф. ШкROUPа “Kde domov můj”, видана у Львові під назвою “Піснь народна” чи збірник старогалицьких пісень “Пісні на день 3 /15 мая 1849 р...” з нагоди святкування річниці скасування панщини» [65, С. 71].

Малодослідженою є і постать Йозеф-Христофора Кесслера (1800 – 1872) - одного з найвідоміших музичних діячів свого часу, діяльність якого у Львові має два періоди: це 6 років - з 1820 по 1826 працював вчителем музики в родині Потоцьких у Львові 1830-1850 років. Творча спадщина композитора є доволі об'ємною і налічує понад 100 опусів, серед яких - здебільшого фортепіанні опуси. Проте, Й.-Х.Кесслер автор багатьох романсів. Це цикли «6 пісень на один голос» op. 22; “»6 духовних пісень» op. 33; окремі вокальні композиції - «Серенада для співочого голосу» op. 34; «Тройські пенсіонери-втікачі» op. 38; «Дочка поміщиці», для голосу op. 40; «Серенада», op. 41; «Перше кохання. Вічне кохання», «Дві пісні» op. 46. Під op.53 композитор поєднав два романси - «В її оці» та «Спочатку мені ледь не хотілось впадати у відчай». Пісня на український текст - «Шансонет à la russe sans paroles», op. 61 б. На додаток до цитованих до цього часу композицій, номери опусів яких наведені, існує декілька, яких слід назвати, чиї опусні номери невідомі, але більшість з яких повинні заповнити прогалини в числах опусів, які залишились вище. Це ціла портретна дамська галерея - «Амелі», «Adieu et Revoir», «Син Еміс Луїс», «Луїза», «Людвіка», «Люсі». Оригінальними у творчості композитора є вокальні вальси: «Salut à Ratibor». Автор також репрезентує чимало камерно-вокальних ансамблів, зокрема, чоловічих квартетів, серед яких цикл серенад - «Чотири маленькі квартети на 4 чоловічі голоси»; «Нічна пісня мандрівника» (на слова Göthe), «Вечірня молитва. Пісня»; «Wieg'n-Gsangl» (на діалекті нижньої Австрії); «Chansonette de berceau»; «Nocturne élégiaque»;

«Жозефіна». Двадцятирічне перебування в Галичині, активна участь у концертному, громадському житті краю, передбачає і встановлення питомої композиторської діяльності митця, зокрема, і вокальних творів, які народилися у першій половині XIX століття у Львові.

Відомий австрійський композитор французького походження, піаніст, вчитель та організатор культурного життя, визначна постать в галицькій культурі, і особливо в музичному житті Львова Йоганес Рукгабер (1799 - 1876) – був надзвичайно плодотворним композитором. «Заслуги для музичного життя Львова в 1820-х і 1850-х роках були настільки значні, що згадуючи будь-які музичні установи, засновані у той час в місті, то ми згадуємо, що кожен з них заснував і керував ними Ян Рукгабер. Однак час слави закінчився для нього досить несподівано. В 1857 році, його творчість не оцінили, а через 150 років майже повністю забули. Не дивно, що в 1990-х роках раптово відбулося відродження його імені, коли львівські музикознавці – Л. та Т. Мазепи, О. Осадца, Л. Мельник та багато інших нарешті могли вільно проводити музикознавчі дослідження, без звинувачень у «буржуазних та духовних цінностях», як це було в радянський період. Музикознавці не лише натрапили на досить велику спадщину Рукгабера у львівських архівах та бібліотеках, але також знайшли численні анонси в пресі щодо різних видів діяльності Рукгабера, що привело до висновку про дуже важливу роль цього обдарованого музиканта у культурному житті Галичини» [1].

Серед вокальних опусів композитора, які значаться у списку творів особистого архіву Й. Рукгабера [Spis kompozycji J. Ruckgabera w Bibliotece Zakładu Ossolińskich we Lwowie, from the manuscript of Jan Ruckgaber, the grandson. Sprawozdanie Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1880/81, Lviv, 1881] є наступні (подаємо, дотримуючись порядковості даного списку). Так, до раннього періоду належать: «Chanson chantée!» (Заспівана пісня!) op. 1, «Favorit-Ländler»

(Фаворит-лендлер), 1826. Невеликі вокальні збірки «Drei Lieder», «2 Lieder» op. 6, «R. 1812» на слова Л. Рельштаба (v. Ludwig Relstab aus dem historischen Romance – voice and the piano – manuscript). Окремим опусами автор позначає «3 Gedichte von Theodor Badody» (Три вірші Теодора Бадоді) op. 9, «Der Schifferknabe» (Шкіпер) op. 10, «Der Augenblick» (Момент) op. 11 на вірші Алоїза Себера.

Цікаво, що Й. Рукгабер звертається і польської поезії, зокрема, до творчості місцевого польського поета Василевського. Це «3 Krakowiakes», «Zapomniane skrzyпки moje», «The secondo» та ін.. Розквіт вокальної творчості композитора припадає вже на середину XIX ст., а серед найпопулярніших «La Mélancholica», «Möge mich ein zweites mal nie bereiten ein solches Schicksal» (Нехай мені вдруге такої долі не приготують), «Du bist ein Engel». «Знаменитим зразком жалібної героїко-патріотичної лірики стала пісня «Do mogił» (До могил) op. 55, автором слів був знаменитий Вінсентій Поль – активний поборник визвольних ідей. До цього ж типу творів можна віднести і «Volkshymne» - Народні гімни.

Яскраво представлені у його творчості і ліричні зразки, пейзажні зарисовки: «Der Frühling» (Весна), «Kennst das Meer» (Пізнай море) op. 68, «Verlassene Lied» (Пісня покинутого), op. 70. «Три пісні» op. 94 написані на слова Л. Уланда. До української та польської тематики Й. Рукгабер звертався досить часто. Це «2 Chansons russes» (Дві руські (українські) пісні) та Krakowiak «Leci liście z drzewa» для голосу і фортепіано та Dumka «Bili zimę sałą» – належать до жанру обробки народних пісень. Ймовірно, що однією з останніх вокальних композицій митця став романс «Die Thräne» (Сльоза) op. 99.

Більша частина цих композицій перебуває в рукописах, проте, окремі з них були виданими, наприклад, філософський монолог “Над могилою” - пісня-реквієм, яка користувалася великою популярністю [66]. Й. Рукгабер звертався до сучасних йому німецьких — Р. Лабреза, Л. Умлаунда, Л. Рельштаба, Г. Мафнера, А. Себери, та польських поетів (І. Каспарека, Т. Сінкевича, В. Поля). Образне коло вокальної

музики доволі широке, однак, переважаючими мотивами стають глибоко ліричні, песимістичні настрої, теми екзистенційного плану, хоч не бракує і дансотно-салонних творів (вокальні лендлери, краков'яки, вальси), а також низка патріотичних пісень.

В українському ж середовищі серед вокальних композицій того часу переважали сольні пісні для голосу в супроводі фортепіано, а особливо – гітари. Щодо вокально-гітарних творів, то вони зустрічаються переважно з невизначеним авторством і становлять підґрунтя для формування так званої староғалицької елегії (за С.Людкевичем). Так, популярними свого часу були романси «Повелініє», «Ох, Гриць Мазниця» (в даному випадку її авторство окреслене наступним чином: «Спів: М. Вербицького, Гитара: Х. Сінкевича»), «Прибіжище миле», «Заспівай ми, соловію», «Поголянка», «Шумить, гуде дубровонька», «Нащо мене зачіпаєш» (дві різні варіанти гармонізації, один із них підписаний – Я. Головацький), «Зажурилась дівчинонька», «Сумно марно по долине», «Ци тя доля покинула», «Ох я нещастний, що маю діяти? Думка з Подоля» (Я. Головацький), «Ой зійди, зійди, ти зіронько вечірня. Думка з України» (О. Хонощенко), «Садовниця. Народна пісня» тощо. Порівняно ширшим є діапазон творів для голосу чи вокальних ансамблів у супроводі фортепіано. Таким чином, маючи тривку опору в національній традиції розвивається відповідно до тогочасного процесу і українська мистецька пісня, зокрема, найбільш інтенсивно в творчості М. Вербицького, М. Рудковського, І. Лаврівського та ін..

Саме в такій атмосфері та побутуванні камерно-вокальних жанрів і становилася творчість сина В.-А.Моцарта – Франца Ксавера.

РОЗДІЛ 2.

Постать Франца Ксавера Моцарта на тлі розвитку музичної культури першої половини XIX-го століття

2.1. Творчий і мистецький портрет Франца Ксавера Моцарта.

Інтерес до творчості Ф.К.Моцарта невпинно зростає не лише у європейському вимірі, але й у національному аспекті, оскільки більшість років творчого життя композитора пройшли у Львові, де були створені основні композиції митця. З огляду на нові дані та дослідження [12, 13, 22, 32, 54, 60, 61], відкриття багатьох сторінок життєтворчості Ф.К.Моцарта в контексті становлення і його здобутків у сфері камерно-вокальної музики.

26 липня 1791 у Відні в сім'ї Констанції Моцарт (1762-1842) і Вольфганга Амадея Моцарта (1756-1791) народився наймолодший син, який був останній з шести дітей, місцем народження був «малий кайзерський дім» (сьогодні: Рауенштайнгассе, 8). Того ж дня хлопчика охрестили в соборі святого Стефана (Stephansdom) з іменем Франц Ксавер Вольфганг (Franz Xaver Wolfgang), хресним батьком був шляхтич Йоганн Томас фон Траттнер (1719-1798), пізніше Констанція Моцарт додає до імені сина ім'я Gottlieb (італійський аналог імені - Амадей), що в майбутньому передвіщає щасливу долю для її сина музиканта. Траттнер був найвідомішим книговидавцем Австро-Угорської монархії, у нього сім'я Моцартів орендували помешкання з 1784 р., проте суто ділові відносини згодом переросли в дружні. Він став хресним батьком трьох синів Моцарта (Карла Томаса, Йоганна Томаса Леопольда та Франца Ксавера Вольфганга), а його дружина, учениця В.А. Моцарта, — хресною матір'ю доньки Терези. Через смерть батька, В. А. Моцарта, (1791 р.), опікуном Франца Ксавера стає Міхаель Пухберг - купець із масонської ложі, основний кредитор В.А. Моцарта.

У зв'язку із сімейними обставинами протягом 1794-1795 р. двоє синів - Карл Томас (1784-1858) та Франц Ксавер Моцарти перебувають по чергово у домах у

подружжя музикантів Йозефи і Франца Ксавера Душеків (Йозефа Душек, 1754-1824 - видатна співачка свого часу, яка дуже добре зналася з Моцартами. Є відомості, що В.А. Моцарт під час візитів до Праги бував у подружжя Душеків і для репертуару Йозефи написав декілька творів, зокрема концертну арію «*Bella mia fiamma, addio*».) А також чеського філософа, професора пражського університету, музичного критика, радника Францішека Ксавера Немечека (1766-1849), також є відомості, що можливо в цей період Франц Ксавер навчається грі на клавирі під його керівництвом. Також Ф. К. Немечек організовує концертне турне Констанції Моцарт та її сестри Алоїзи Лянге (1760-1839, солістки Міського театру у Відні) з учнем В.А. Моцарта, піаністом і композитором Антоном Францом Йозефом Еберлем (1765-1807).

Вже у віці 5 років Моцарт молодший починає активно займатися грою на фортепіано, уроки проводить німецький та австрійський піаніст, композитор і співвласник фірми з виробництва фортепіано «Брат і сестра Штайни» (*Frère et Sœur Stein*) Йоганн Андреас Штрайхер (*Johann Andreas Streicher*, 1761-1833). Юний виконавець мав ідеальний музичний слух та прекрасну пам'ять, окрім гри на фортепіано, любив співати і вже 15 листопада 1797 року відбувся його перший публічний виступ на концерті, який організувала його мама у Празі. Там він виконав першу арію Папагено з опери «Чарівна флейта» свого батька, дебют викликав неабияке захоплення у малого Франца Ксавера, тому вже наступного 1798 р. на музичних вечорах він презентує себе ще й як піаніст. Пізніше також займався грою на скрипці з Карлом Фердинандом Амендою (1771-1836, скрипаль, педагог). Концертне життя продовжується, Франц Ксавер бере активну участь в різних заходах, зокрема виступає як композитор та піаніст в музичному салоні своєї матері, Констанції Моцарт.

Впродовж 1802-1804 Ф. К. Моцарт бере уроки з композиції у австрійського композитора, піаніста, музичного критика і диригента, одного з найбільших

органістів свого часу Сигізмунда фон Нойкомма / Зигмунта (Sigismund von Neukomm, 1778-1858) - улюбленого учня Й. Гайдна, а також він навчав Карла Томаса Моцарта та подругу дитинства Ф. К. Моцарта, співачку Анну Мільдер.

У цей період з'являються перші твори композитора: романс "Die Rose" (з Міжнародного фонду Моцартеум) на текст Йоахіма Генріха Кемпеса, створена з нагоди іменин Констанції Моцарт; Rondo Allegretto F-dur на тему Сонати для фортепіано F-dur В.А. Моцарта (K 590 b) для фортепіано з присвятою матері на її іменини; op.1 Квартет для клавіру, скрипки, альту і віолончелі g-moll, присвячений графу Фабіану Шанявському.

У 1803-1808 навчався у гімназії при церкві Святої Анни та в шотландській гімназії (Schottengymnasium), також бере уроки з композиції у відомого німецького композитора, органіста, педагога, музикознавця - Георга Йозефа Фоглера (Georg Joseph Vogler, Abbé Vogler, 1749-1814). У 1803 року пише Кантату для трьох солістів, хору й оркестру до уродин Йозефа Гайдна (Kantate für drei Solostimmen, Chor und Orchester anlässlich des 73. Geburtstages von J. Haydn). Також з'являються такі композиції Моцарта-сина як кантата "Zum Lobe seines Vaters"; op. 19 А Фортепіанне тріо.

З 1805 року починаються заняття в Йоганна Непомука Гуммеля (Johann Nepomuk Hummel, 1778-1837), одного із учнів В.А.Моцарта, який був видатним піаністом та композитором свого часу. Цього ж року дебютує як композитор, піаніст та диригент у Відні в театрі Ан-дер-Він (Theater an der Wien). Ф. К. Моцарт виконав Фортепіанний концерт C-dur В.А. Моцарта [KV 467], власний твір - op. 2 Варіації на тему менуету з фіналу опери батька "Don Giovanni" (KV 527). В цей же час пише твори: Каденції до 1 і 3 частин Фортепіанного концерту В.А. Моцарта [KV 467]; op. 3 Варіації на тему маршу з 1 дії опери "Aline, Reine de Golconde" Анрі Монтана Бертоне для фортепіано, присвячені композиторці Йозефіні фон Браун, з Гегельмюллерів; op. 4 Rondeau favori для фортепіано; Марш

для духового ансамблю; Кантата "Auf stimmet eure Saiten" для трьох солістів, хору й оркестру до уродин Йозефа Гайдна.

Впродовж 1806 року займається композицією у видатного органіста свого часу Йоганна Георга Альбрехтсбергера - композитора, теоретика, капельмейстера у віденському соборі святого Стефана, вчителя із композиції і контрапункту Й.Н. Гуммеля, К. Черні, І. Мошелеса, Л. ван Бетховена. Цього ж року з'являються композиції: ор. 5 Вокальний цикл «Вісім пісень» (№1 Die Einsamkeit (автор тексту невідомий); №2 Das Klavier (текст: Ю. Ф. В. Цахарія/ Justus Friedrich Wilhelm Zachariä); №3 Der Vergnügsame (текст: Й.Н.Гетц/Johann Nikolaus Götz); №4 Aus den Griechischen; №5 Todtengräberlied (текст: Л. Г.К. Гелті/Ludwig Heinrich Christoph Hölty); №6 Mein Mädchen (текст: Й.Г.Якобі/Johann Georg Jacobi); №7 Maylied (текст: Л. Г.К. Гелті); №8 Das Geheimniss (текст: Ф. Шиллер/Friedrich von Schiller)); ор. 6 Варіації на тему («Котилися вози з гори») для фортепіано; ор. 7 Соната для фортепіано зі супроводом скрипки В-dur; 12 менуетів і 12 тріо для оркестру; романс із супроводом фортепіано "In questa tomba oscura" (текст Дж. Карпані/Giuseppe Carpani).

Наступного року Ф. К. Моцарт розпочав заняття з вокалу та італійської мови у Антоніо Сальєрі — композитора, диригента, педагога, придворного капельмейстера і керівника Музичного товариства у Відні. Він виховав плеяду видатних діячів мистецтва (понад 60 учнів), таких як: Джакомо Мейєрбер, Ян Непомук Гуммель, Йозеф Ейблер, Ігнац Мошелес, Карл Черні, Фердинанд Ріс, Симон Зехтер, Ференц Ліст; популярні в той час оперні композитори Йозеф Вайгль, Петер фон Вінтер, Карл Блюм, Ігнац Умляут, а також співачки Анна Мільдер-Гауптманн, Кароліна Унгер-Сабатьє, та ін. В цей же період пише твори: Варіації на російську тему («Как у нашава широкова двора» ор. 8, присвячені генерал-майору Олексію Єрмолову (теми російських та українських пісень, які використовує Ф.К. Моцарт у своїх творах зібрані у виданні народних мелодій з

фортепіанним акомпанементом: Львов Н. А. Собрание народных русских песен с их голосами. На музыку положил Иван Прач: СПб: тип. Горного училища, 1790. 192 с., яку 1806 року було перевидано з доповненнями); Соната G-dur для фортепіано оп. 10, присвячену Антуану-Франсуа Андреоссі (Antoine François Andréossy, 1761-1828), послу османського двору; оп. 11 Шість маленьких фрагментів для флейти і двох валторн для балу князя Олександра Борисовича Куракіна (1752-1818); Канон "Einen Humpen aus der Mutter fass" для фортепіано; Соната для двох фортепіано, редакція оп. 10; Шість маленьких фрагментів для флейти і двох валторн оп.10, присвячені князю О. Куракіну: Andante - Allegretto (F-dur), Allegretto (C-dur), Aria Russa (F-dur) на тему російської пісні «Ах, деревня от деревни», Adagio man non troppo (Es-dur), Scherzando (B-dur), Marcia (C-dur); концерт для валторни у співпраці з валторністом Йозефом Льойтгебом (Joseph Ignaz Leutgeb/Leitgeb, 1732-1811).

1808 року Ф. К. Моцарт вперше відвідує Галичину, в сімнадцятирічному віці задля заробітку приїжджає до Львова. Зразу після приїзду зустрічається зі своїм кузеном, Антоном Лянге, випускником Віденської академії мистецтв, театральним художником і пейзажистом, який прибув сюди на запрошення друга свого батька, Франца Краттера (письменник, драматург, співдиректор Львівського міського привілейованого німецького театру, ініціатор зведення Літнього театру у Львові, сьогодні - парк "Залізні води"). Також є згадки про те, що в цей час кузени разом відвідують бал у графів Потоцьких у палаці Басядецьких на пл. Галицькій 10, тут композитор знайомиться із елітарним сусільством Львова, що згодом позитивно вплине на життя митця. Слід зауважити, що культурне тогочасне життя Львова не відрізнялося від європейського: тут влаштовували різні культурні заходи, зокрема концерти та бали, працюють багато австрійських та польських митців, функціонує Імператорський королівський привілейований театр.

Згодом Франц Ксавер починає вчителювати у родині графа Віктора Ігнаці Баворовського, які мешкають у Підкамені (село Рогатинського району Івано-Франківської області). Він навчає наймолодших доньок - Марію (1794 р. н.) та Генрику Леонарду (1804 р. н.), з дуже вигідною для того часу щомісячною оплатою (1000 гульденів), крім цього йому надали житло з усіма послугами та харчування. Цьогоріч з під пера композитора з'являються такі твори: Вставна комічна арія для опери "Der Schauspieldirektor" В.А. Моцарта, до дня народження матері; ор. 12 Романс "In der Väter Hallen ruhte" (текст: графа Ф. Л. Штольберга), присвячений матері; ор. 14 Концерт для піанофорте з оркестром N°1 C-dur, присвячений баронесі Гедевіг Люттіхау (Hedewig Maria Margaretha de Lüttichau) та її доньці Юлії (Julie de Lüttichau); Увертюра для оркестру (фрагмент з ранньої кантати); Романс N°5 "An die Bäche" (текст: Ізраїля Хаїма/Israel Haim) з вокального циклу ор. 21; Варіації "Stieglitz, Stieglitz, s'Zeiserl ist krank" C-dur ор. 13.

Упродовж трьох років композитор працює в багатій родині відомих меценатів Баворовських. Він супроводжує своїх учениць у їхні маєтності на Тернопільщину, долучається до родинного музикування сім'ї, komponує репертуар для своїх учениць, про це свідчать викладацькі позначки на рукописах. Не присвоює ці опуси, бо вважає ці п'єси не творами, а вправами. Одним із таких творів є «Варіації на тему французького романсу князя Голіцина» для клавіру у дві або три руки, присвячено меломанові князю Голіцину (російський воєначальник епохи Катерини II, прийнятий на службу командиром корпусу, що вирушав до Галичини для спільних дій з французькими військами проти Австрії). У зв'язку із політичною нестабільністю доби наполеонівських походів знецінюються кошти, які заробляє Ф. К. Моцарт, також відсутнє мистецько-культурне середовище поза графською родиною, саме це стає підставою звільнитися.

В цей час з'являються такі твори: марш G-dur; менуети; тріо; ор. 18 «7 варіацій на російську тему» («У сусіда хата біла»), написані у Смолянці; романс

"Seufzer" (текст: Л. Г.К. Гьольті/Ludwig Heinrich Christoph Hölty) з вокального циклу оп. 21, №2; романс "Lotte"; оп. 2; Варіації на російську тему d-moll; Фантазія на російську тему g-moll - G-dur; Варіації на польську тему C-dur; Варіації на тему ;A Schüsserl und a Reindl; C-dur (FXWM VII: 14); Варіації на тему "Quadrille" для фортепіано e-moll (FXWM VII:15); Рондо e-moll для флейти та фортепіано (FXWM VI:10); романс "Das Hüttchen" (FXWM IIIb:25); Вокальний ансамбль а cappella «À l'amitié» (FXWM II:4); Німецькі танці, лендлери (FXWM VII:06) (зокрема: (FXWM VII:19), лендлер і вальс F-dur з посвятою: «in das Stammbuch meines Freundes Hübner, Unterlieut. von Riesch Dragoner, im 7...1810 Podkamien»; оп. 9 Вокальний цикл «Шість пісень»: 1. "Das liebende Mädchen" сл. Г. фон Баумберг/Gabriele von Baumberg, 2. "An spröde Schönen", 3. "Nein!" сл. К.Ф.Мюхлера/Karl Friedrich Mühler, 4. "Der Schmetterling auf einem Vergissmeinnicht" сл. Г. фон Баумберг, 5. "Klage an den Mond", 6. "Erntelied" сл. Л. Г.К. Гелті/Ludwig Heinrich Christoph Hölty; оп. 13 "Romance francaise/la musique du prince Galitzin": Варіації на тему романсу Домініка-П'єра-Жана Гара (французький співак і композитор, викладач вокалу Паризької консерваторії) «Я так тебе люблю»/Je t'aime tant (для клавіру в дві або три руки (FXWM VII:1)); оп. 13 В Варіації на власну тему G-dur; "Die Entzückung" (текст: Л. Г.К. Гьольті) з вокального циклу оп. 21 № 3.

У 1811 році Ф. К. Моцарт завершує роботу в родині Баворовських, після чого проживає певний час у Львові. Виступає, бере участь у публічних концертах як піаніст, з нагоди свого двадцятиріччя, виконав свій Перший фортепіанний концерт [12, С. 22], імовірно, у Парковій залі (Gartensaal) казино Йоганна Гехта (яке було розташоване на місці теперішнього головного корпусу Львівського університету). Веде активне листування з видавництвом "Breitkopf und Härtel" у Ляйпцигу з приводу видання своїх творів, перемовини про редагування нот батька, які планують до друку, про видання ранніх композицій капелмейстера

театрального оркестру Кароля Ліпінського (Karol Józef Lipinski, 1790-1861) і скрипаля, композитора та педагога Йоахіма Качковського, що свідчить про налагодження їхніх мистецьких стосунків. Усю переписку і пересилку рукописів та нотних видань ведуть через найстарішу львівську книгарню Карла Готтліба Пфаффа навпроти храму Домініканців, в якій продавалися також ноти та музичні інструменти. Згодом починає працювати в палаці графа Томаша фон Янішевського (Tomasz hrabia Janiszewski) в Сарниках Долішніх Рогатинського повіту Івано-Франківської області. Навчає гри на фортепіано юну графиню Юлію Скарбек (доньку графині Теклі Янішевської, від її першого шлюбу з Габріелем Скарбеком) та дітей графа Т. Янішевського від його першого шлюбу: 11-річну доньку Теофілію і 17-річного сина Боніфация. Оплата за заняття була більш ніж у 10 разів вищою, ніж у графа Баворовського.

В цей же період починає самостійно вивчати контрапункт за підручником Йоганна Філіппа Кірнбергера (німецький теоретик, педагог і композитор, учень Й.С. Баха, автор низки підручників-самовчителів із генерал-басу, гармонії, композиції) - "Kunst des reinen Satzes in der Musik" (Мистецтво чистого написання музики), або "Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition, als Vorbereitung zur Fugenkenntniss" ("Думки про різні методи навчання композиції як приготування до засвоєння фуги"). Цього року з'являються такі композиції: німецькі танці d-moll (FXWM VII:23 та G-dur (FXWM VII: 24); op.15 соната для фортепіано із супроводом скрипки F-dur, присвячена колишній учениці, графині Генрієтті Баворовській.

З 1812 року перебуває у Львові. Тут веде активне концертне життя, одним із таких був концерт, який відбувся 18 липня 1812 р. в залі казино Й. Гехта під керівництвом директора театрального оркестру К. Ліпінського, де він виконав власні варіації ор. 16 для клавіру на тему маршу з опери "Coriolano" Дж. Нікколіні. Також проводить уроки в родинях Потоцьких, Чарторийських, Сапіг,

Шимановських-Понятковських, а також у домі головного урядового радника Людвіга Кастана фон Бароні-Кавалькабо та його дружини - меломанки, співачки та піаністки Йозефіни Бароні-Кавалькабо. Попри те, пише низку композицій: переклад «Чотирьох редутових полонезів» К. Ліпінського на фортепіано; №1 та №3 з циклу "Polonaise mélancolique" оп. 17, присвяченого учениці Юлії Скарбек; «Німецькі танці» для фортепіано (d-moll, FXWM VII:23, написаний для друга Юзефа Бединського/Józef Bedyński, G-dur (EXWM VII:24, FXWM VII:25); варіації на тему опери "Aline, Reine de Golconde" Анрі Монтана Бертоне для флажолета і фортепіано (FXWM VI:12); романс №4 "An Sie" (текст: М. Саломона/М. Salomon) з вокального циклу оп. 21; п'єси № 2 і №6 з циклу "Polonaise mélancolique" оп. 17.

Композитор продовжує активне мистецьке життя у Львові, бере участь у приватних заходах, благодійних та урочистих концертах. [12, С. 25] 14 січня 1814 р. у залі кам'яниці Якуба Леваковського виступає як піаніст у музичній академії, яку ініціював губернатор провінції Йоганн Петер граф фон Гесс (Landesgouverneur, Johann Peter II. Graf von Goëss, 1774-1846) на честь цесаревої Кароліни, Королеви двох Сицилій (Erzherzogin Maria Karolina von Österreich, 1752-1814, тітки та свекрухи Франца І) і принца Леопольда, виконавши фортепіанний концерт Яна-Ладіслава Душека (імовірно, № 12 оп. 70 Es-dur). В лютому 1815 р. [12, С. 26] як піаніст-концертмейстер та композитор бере участь в асамблеї (імовірно, приуроченій до уродин Франца І, 12 лютого) в домі генерала Йоганна барона фон Гіллера (1754-1819, австрійський генерал і командор ордена Марії-Терезії), де вперше прозвучав терцет для жіночих голосів оп. 29 "Frühlings-Gruß" Ф.К. Моцарта у виконанні дружини Й. Гіллера, баронеси Терезії Ертель фон Зео (Theresia Ertel von Seeau), графині Й. Бароні-Кавалькабо і Т. Вайротер.

В 1814-1818 роках з'являються такі композиції: № 4 з циклу "Polonaise mélancolique" оп. 17; романс "Beginnende Liebe" (FXWM IIIb:27); романс "Le Baiser" на текст Еваріста Дезіре де Форжа з вокального циклу оп. 21; Соната для

фортепіано з облігатною скрипкою чи віолончеллю, присвячена Й. Бароні-Кавалькабо op. 19; № 1 "Aus dem Französischen des J.J. Rousseau" (Wie der Tag mir schleicht) у перекладі німецькою Л.А. Готтера з вокального циклу "Sechs Lieder" op. 21; №1-№ 4 з циклу "Polonaise mélancolique" для фортепіано op. 22; Фантазія на російську та польську теми («Чем тебя я огорчила» і краков'як) для фортепіано (FXWM VII:30); Варіації на тему романсу Йосифа (Joseph) № 2 "Ich war jünger noch an Jahren" з опери Етьєна-Ніколя Мегюля «Йозеф і його брати»/Joseph und seine Brüder/Joseph et ses frères, у трьох діях на лібрето Олександра-Венсана Піне Дюваля op. 23 (до уродин Й. Бароні-Кавалькабо) з присвятою - Josephine Baroni-Cavalcabò gewidmet; "An Emma" (Weit in nebelgraue Ferne, текст Ф. Шиллера) op. 24; Концерт для фортепіано № 2 Es-dur («Її Імператорській Високості Великій княгині Марії Павлівні, спадковій принцесі Саксен-Веймарській»), прем'єра якого відбулася 17 грудня 1818 р. у Редутовій залі Львова.

1819 року Франц Ксавер вирушив із концертами до Житомира, Києва та інших міст, що мали значний успіх з повними залами слухачів. Згодом вирушає у концертну подорож Європою, а саме: відвідує Люблін, Пулави, Варшаву, де зустрічається із Юзефом Ельснером, польським композитором німецького походження, педагогом, диригентом, вчителем Ф. Шопена, із Каролем Курпінські, який свого часу був головним диригентом Варшавської опери та засновником першого польського музичного журналу "Tygodnik muzyczny", із Юзефом Явурком, який був другом В.А. Моцарта, співаком, піаністом, композитором та диригентом, а також із Марією Шимановською, піаністкою, композиторкою та педагогинею. З відомостей дізнаємось, що 4 червня 1819 р. за рекомендацією Юзефа Явурка Франца Ксавера було ініційовано в масонській ложі «Зала сталості» (Loge Zur Halle der Beständigkeit) у Варшаві, внесено до реєстру цієї ложі 1820 р. під номером 257 як «підмайстер» із позначкою «подорожній» [12, С. 30].

Згодом композитор відвідує Гданськ, Калінінград, Ельблонг (Данія), Копенгаген, де зустрічається із німецько-данським піаністом та композитором Фрідріхом Даніелем Рудольфом Кулау. Також їде до Гамбургу (Німеччина), тут виступає на різноманітних концертах у видатних залах, удостоєний звання почесного члена товариства «Ліра», знайомиться із Луї Шпором (диригент, скрипаль і композитор), Антоном Бернардом (видатний флейтист свого часу), Бернардом Ансельмом Вебером (капельмейстер у Королівському національному театрі в Берліні), Ернстом Теодором Амадеем Гоффманном (письменник і композитор), П'єром Роде (французький скрипаль і композитор).

Ф.К.Моцарт під час 1820 року подорожує до Ляйпцига, Дрездена, де зустрічається із К.М. Вебером, директором Дрезденського придворного театру, із графинею Софією Скарбек, майбутньою бабусею митрополита А. Шептицького, із актором і художником Людвігом Гаєром, вітчимом Ріхарда Вагнера. Згодом - Прага, де бачиться із Ф.К. Немечком, Йозефом фон Душек. У Відні - зустріч із піаністом та педагогом, учнем Бетовена, Карлом Черні. Цей рік дуже насичений подорожами: Баден, Грац, Люблян, Мілан, Цюрих, Берн, Фрайбург, Офенбах, у всіх цих містах дає концерти, знайомиться із славетними постатями, відвідує мистецькі події, що стають поштовхом для натхнення творити. З під пера композитора з'являються такі твори: Варіації на російську тему (оркестрова версія клавірної фантазії FXWM VII: 30); 2 ч. *Andante espressivo* для Концерту № 2 оп. 25 для фортепіано; П'ять варіацій на романс з опери Е. Мегюля "Joseph en Égypte" оп. 23 (друга редакція - для оркестру); Пісня «*Ständchen*» (*Süßes Liebchen! Komm zu mir!*), текст Теодора Кернера (Theodor Körner); Каденція до першої частини Фортепіанного концерту В.А. Моцарта [KV 450] (EXWM IXb:6).

Наступний, 1821 рік продовжує концертні подорожні: Дармштадт; Маннгейм, де бачиться із Францом Ксавером Герлем, учнем Леопольда Моцарта, німецьким оперним співаком (бас), для нього В.А. Моцарт написав партію

Зарастро у «Чарівній флейті»; Карлсруе; Штутгарт; Ульм; Аугсбург; Мюнхен; Зальцсбург, Відень, де виступав як композитор та піаніст, також тут працює викладачем фортепіано, відвідує К. М. фон Вебера, ймовірно, контактує із Францом Шубертом. Цьогріч з'являються такі композиції: Вокальний ансамбль а cappella "Lust am Weine" на текст Теодора Готтфріда Пфунда (Theodor Gottfried Pfund) (FXWM II:5 a); № 3 "Bertha's Lied in der Nacht" на текст Ф. Грільпарцера із циклу "Drei Deutsche Lieder" оп. 27. Наступні роки Франц Ксавер Моцарт перебуває у Львові, у період з жовтня 1822 року до червня 1838 року, проте із тимчасовими подорожами до Відня, Зальцбурга, Дрезена, Ляйпцига та ін.

В 1822 році працює викладачем фортепіано в дочок Й. Бароні-Кавалькабо, Лаури (1810-1892) та Юлії (1813-1887). Також з'являються такі твори: оп. 27 № 1 "An den Abendstern" на текст Ф. Грільпарцера з циклу "Drei Deutsche Lieder"; оп. 27 № 2 "Das Finden" на текст Ф. Грільпарцера з циклу "Drei Deutsche Lieder"; Хор а cappella "Still den Kummer in sich Bergen" (FXWM VII: 6), редагує свій розділ (Var. 28) у співавторській композиції «Варіації на тему вальсу Антона Діабеллі» (FXWM VII:35) - твір 50-ти авторів, скомпонований у 1820-х роках.

З 1823 р. доєднується до діяльності Товариства приятелів музики у Львові, яке діяло неформально до офіційного затвердження 14 серпня 1838 року. В цей час пише оп. 26 "Deux Polonaises" для піанофорте - перші твори цього жанру в доробку Ф.К. Моцарта з відмінними різновидами: № 1 "Polonaise de Bal" (C-dur) та № 2 "Polonaise élégante" (D-dur), присвячені Терезі Марії, графині Глоговській, уродженій графині Стадницькій. Згодом композитор започатковує музичні вечори в будинку родини Бароні-Кобальдо, також розпочинаються щотижневі зустрічі аматорів хорового співу, які згодом послужили підґрунтям для Товариства св. Цецилії. Також в цей період розпочинаються заняття Франца Ксавера контрапунктом з композитором, поліфоністом Йоганном Георгом Антоном Медерічем Детто.-Галлюсом.

У 1825 році вперше публічно було виконано кантату «Перший день весни»/Der erste Frühlingstag op. 28 на текст львівського губернського секретаря і поета-аматора Йозефа Тацауера (Joseph Tatzauer) для двох сопрано, тенора, баса і хору в супроводі фортепіано.

Наступний 1826 р. є особливим у творчій біографії композитора. Саме цього року офіційно затверджено Товариство св. Цецилії (Cäcilien-Verein), яке організоване за зразком Бременської та Берлінської співочих академій та франкфуртської Cäcilien-Verein, проте проіснувало лише 3 роки. Дане товариство стало першою музичною школою, а згодом основою Львівської філармонії.

«Після багатьох перешкод, які мені довелося перебороти, мені вдалося заснувати тут, у Лемберзі, співоче товариство, яке я назвав Хором святої Цецилії. Це товариство викликає тут загальне зацікавлення і приносить і його членам, і мені масу задоволення і честі. Перший публічний виступ цього хору зустріли з величезним ентузіазмом...» Ф.К. Моцарт, 31 січня 1827 р.

В цей період відбулося виконання ораторії «Створення світу» Й. Гайдна силами "Cäcilien-Verein" у Редутовій залі (за KN/MS). Також 5 грудня 1826 року композитор започатковує традицію вшанування пам'яті свого батька у греко-католицькій катедральній церкві св. Юра заупокійною месою та виконанням «Реквієму» В. А. Моцарта [KV 626]. Взяли участь: Франц Ксавер Моцарт (диригент), хор Товариства св. Цецилії (45 осіб австрійських урядовців та членів їхніх родин), концертмейстером оркестру був Кароль Ліпінський, до складу оркестру входили музиканти-професіонали, аматори та оркестранти капели штабу місцевого піхотного полку, солістів готували в нещодавно заснованому Інституті співу при Товаристві. А вже 26 грудня товариство вперше виконало Псалом 23 "Gott ist mein Hirt" («Господь - Пастир мій») Франца Шуберта для жіночого хору і фортепіано (op. post. 132, D 706), переданий до Львова через його друга Йозефа фон Шпауна. Цього ж року Моцарт пише такі твори: терцет для тенора і двох басів

"Die Nacht" на сл. Йоганна Петера Уца (Johann Peter Uz, 1720-1796) (FXWM II:7); «Pour des morts» чоловічий терцет, створений як музичний номер до водевілю «Одна година вдовства» Едуара Мазера, Ежена Леба і Л.М.Е.Ж.Беназе (Comédie-Vaudeville «Une heure de veuvage» von Édouard Mazères, Eugène Lebas und L. M. J. T. Bénazet) (EXWM IXa:01); номери до водевілю де Луї Сімона Оже «Арлекін одаліск» (De Louis-Simon Auger Comédie-Vaudeville « Arlequin odalisque») (FXWM IXa:02).

Наступні роки продовжує активну мистецьку діяльність: організовує музичні вечори, виступає на концертах, встановлює зв'язки з діячам культури. Протягом 1827 року зафіксовано такі події [12, С. 43]: у Редутній залі відбувся благодійний концерт, який зорганізувало Товариство з метою збору коштів для підтримки Інституту вдів та сиріт; концерт, присвячений пам'яті Л. Ван Бетовена, включав Реквієм с-moll (Messe de Requiem en ut) Л. Керубіні та духовну кантату В. А. Моцарта "Davide penitente" [K 469]; у Редутній залі відбувся перший сольний публічний виступ учениці Ф. К. Моцарта Юлії Кавалькабо (13 років, виконала 1 ч. з Концерту № 2 а-moll op. 85 Й. Н. Гуммеля) у благодійному концерті Товариства св. Цецилії на користь погорільців з Коломиї; Хор Товариства св. Цецилії у Соборі св. Юра виконав «Реквієм» В. А. Моцарта до 36-ї річниці з дня його смерті.

У 1828 році хор Товариства св. Цецилії вперше виконав привітальну кантату, написану на замовлення львівського латинського архієпископа Анджея Алоїзія Анкевича "Von der Hoheit lichtem Glanz umflossen" (EXWM I:5), та кантату «Перший день весни»/Der erste Frühlingstag op. 28 у резиденції (на пл. Ринок, 9); в квітні прем'єрне виконання «Stabat Mater» Й. Медеріча (Галлюса) хором Товариства св. Цецилії та оркестром із професійних музикантів та аматорів у церкві св. Юра під орудою Ф. К. Моцарта та тогочасного директора театрального оркестру А.Т. Брауна як концертмейстера; на похороні музичного директора Домініканського собору, піаніста, композитора Степана Яблонського, хор

Товариства виконав заупокійну месу та «Реквієм» Йоганна Крістофа Фогеля, а також в грудні вже традиційно з нагоди річниці дня смерті В.А.Моцарта виконано «Реквієм» [12, С. 44-45]. Цьогоріч з'являються дві кантати: "Von der Hoheit lichte Glanz umflossen" (FXWM I:5) для чотирьох солістів, 5-голосного хору і фортепіано; "Gott im Ungewitter" на текст Йоганна Петера Уца (FXWM I:6) .

Впродовж наступних років перебуває із перервами у Львові, подорожує до Відня, Зальцбурга. 1831 року через політичні заворушення на Галичині покидає Львів і перебирається в село Рожубовичі (Rozubowice) неподалік Перемишля - власність К. Павліковського (Herrschaftsbesitzer Rozubowice), у сім'ю своєї учениці Лаури. 1835 вирушає до Зальцбурга, Дрездена, згодом до Карлсбада, де знайомиться з композитором і капельмейстером курортної капели Йозефом Лабіцки; до Ляйпцига, де контактує з Робертом Шуманном та Кларою Вік.

Протягом театрального сезону 1837-1838 р. обіймає посаду музичного директора театру у Львові. 30 травня 1838 р. відбувся благодійний концерт у Перемишлі, який організував Й. Г. Павліковський на честь великого свята австрійського народу (до іменин цісаря Фердинанда І) на підтримку потерпілим від повені Вісли жителям Галичини під керівництвом Ф. К. Моцарта. В урочистостях також брали участь: греко-католицький єпископ Іван Снігурський як співініціатор, третій секретар окружного комісаріату Адольф Кавалер фон Арбтер, викладачі перемиської гімназії з граматики - Іван (Йоганн) Журавський і гуманітарних дисциплін - Йозеф Гоффманн, регент і диригент оркестру римо-католицького кафедрального собору Франц Лоренц і викладач музики головної школи Перемиського округу, органіст римо-католицької катедри Вінсент Зжави/Серсави та Лаура фон Павліковська, Йоганна фон Баррай, скрипаль, ротмістр-аудитор Йоган Гальцль - як виконавці. Моцарт диригує оркестром і хором Перемиської греко-католицької духовної семінарії (виконує хор К. М.

Вебера), акомпанує співакам (арії В. Белліні, Дж. Россіні), спільно з Лаурою виконує композиції для 2-х фортепіано Генрі Герца [12, С. 49].

Влітку 1838 року композитор переїжджає до Відня. Дорогою до Відня, разом із Йозефіною Бароні-Кавалькабо беруть участь у музичній академії у Перемишлі, приуроченій до іменин інгабера розміщеного в місті другого батальйону Десятого ушавленого піхотного полку Алоїза графа Мадзукеллі під командуванням капітан-лейтенанта Пітера Спрінгемфельда у приміщенні Перемиського ц. к. військового казино. Після переїзду до Відня Ф. К. Моцарт працює викладачем фортепіано та організатором музичних заходів родини в їхньому домі. Згодом Моцарт дає уроки фортепіано Ернсту Пауеру-молодшому (австрійський піаніст, композитор), внуку Андреаса Штрайхера, а також Терезії Нойлінг, внучці Ф. К. Немечека.

У Відні веде активне концертне життя: бере участь у сезонах квартетної музики, які організував Леопольд Янза; виступає як піаніст на концертах у Товаристві приятелів музики під керівництвом Джуліо Регонді, віолончеліста Йозефа Лідля, кларнетиста Ернесто Каваллі, Л. Янзи, Г. Е. Ллануа; концертує як піаніст у музичному салоні Йоганна Баптиста Штрайхера; на концертах гітариста Дж. Регонді та віолончеліста Й. Лідля; бере участь в урочистостях до 50-ї річниці вшанування пам'яті В. А. Моцарта; участь у великому концерті за участю Фридеріки Мюллер у залі Музичного товариства у Відні у присутності матері-імператриці Кароліни Авґусти.

За свої мистецькі заслуги композитор був відзначений званням почесного члена «Товариства приятелів музики Австрійської імператорської держави» (Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates), званням почесного капелмейстера новозаснованого Музичного товариства кафедрального собору й Моцартеуму в Зальцбурзі (Dom-Musik-Verein und Mozarteum); званням почесного члена (Maestro Com-positore onorario) Римської Конгрегації та Академії ім. св.

Цецилії (Congregazione ed Accademia dei Professori e maestri di Musica di Santa Cecilia), великий герцог тосканський Леопольд II надсилає Ф.К. Моцарту почесну золоту медаль за мистецтво й майстерність; придворна канцелярія дозволила Ф.К. Моцарту прийняти титул «maestro compositore onorario» від Конгрегації та Академії ім. св. Цецилії в Римі.

У 1842 році відвідує Зальцбург, де разом із братом Карлом бере участь в урочистостях, приурочених до відкриття пам'ятника В. А. Моцарту, в яких взяли участь тисячі глядачів. Цього ж року Ф.К. Моцарт склав заповіт, в якому своєю єдиною спадкоємицею призначає Йозефіну Бароні-Кавалькабо.

Останні роки свого життя продовжує концертувати: участь у квартетних вечорах Л. Янзи із піаністкою, колишньою професоркою паризької консерваторії Терезою Вартель, із співаком-басом Брегенцером (Bregenzer), із придворним органістом, композитором та музичним критиком Симоном Зехтером, із піаністкою та композиторкою харків'янкою Юлією фон Грюнберг, ученицею Ф. Мендельсона; виступ як піаніста на концерті студентів співака-тенора Джузеппе Моцатті в залі Музичного товариства у Відні.

Не залишає і концертну діяльність до кінця своїх днів, виступає у рамках меморіального концерту квартету в річницю народження В.-А. Моцарта, виконуючи програму з його творів, зокрема Квінтет для фортепіано, гобоя, кларнета, валторни і фагота Es-dur [KV 452]; виступає як диригент у Товаристві приятелів музики у Відні на концерті піаністки Ю. фон Грюнберг; виступає як композитор та піаніст у театрі біля Кернтер Тор (Kärtnertortheater) на концерті валторніста Едуарда Костянтина Леві за участю співачки Анни-Марії Вільгельміни Гассельт-Барт; востаннє виступає як композитор та піаніст на концерті валторніста Е. К. Леві у Відні.

Влітку 1844 року у супроводі свого учня Е. Пауера прибуває до Карлсбада на лікування, адже активно прогресує хвороба, проте 29 липня помер від раку

шлунку. Похоронна процесія відбулася на церковному цвинтарі біля костелу св. Андреаса за участю хору Карлсбадського музичного товариства, Франц Серафікус Грілльпарцер вшанував пам'ять віршем «Над могилою Моцарта-сина». З нагоди вшанування пам'яті Ф.К.Моцарта Карлсбадське музичне товариство та Зальцбурзьке музичне товариство виконали «Реквієм» В.А. Моцарта, а також 6 вересня 1844 року у Домініканському костелі у Львові силами Галицького музичного товариства під орудою його музичного директора, доктора і крайового адвоката Францішка Ксавера Пйонтковського, виконано «Реквієм» В. А. Моцарта.

В останні роки з'являються такі композиції: Пісня "Erinnerung" на текст Дж. Байрона (FXWM IIIb:35); Кантата «Перший день весни»/Der erste Frühlingstag op. 28 (друга редакція); Kadenza до 3-ї частини Фортепіанного концерту [KV 466] (EXWM IXb:7); Вокальний твір у супроводі фортепіано "Dem großen Meister in dem Reich der Töne" на текст Ф. С. Грілльпарцера (FXWM II:8); Allegretto F-dur (FXWM VII:40) для графині Клотільди Габріеле Гардегг (Clotilde Gabriele Hardegg, 1830 р. н.); Allegretto G-dur (EXWM VII:41) для баронеси Марі Гардегг (Maria Aloysia Gräfin Hardegg, 1831 р. н.); Andantino A-dur (FXWM VII:42) для графині Клотільди Габріеле Гардегг; Kadenzi до 1 і 3 частин Концерту № 15 B-dur [KV 450] (EXWM IXb:6, FXWM IXb:8); "Festchor" op. 30 для чотирьох солістів хору й оркестру на власний текст; Polonaise C-dur для фортепіано (EXWM VII:39); Вокальний терцет а cappella "Begießet" (FXWM II:9); Вокальний квартет а cappella "Douce amitié fille du ciel!" (FXWM II:11), присвячений мадам Вартель, учасниці квартетних вечорів Л. Янзи; пісня "Das Mädchen am Strande" (FXWM IIb:36) на сл. Отто Пістлерабо.

Таким чином, можна стверджувати, що Франц Ксавер Моцарт здійснив вагомий внесок у скарбницю світового музичного мистецтва. Його твори входять до репертуару багатьох виконавців, а постать вшановується і до наших днів. Зокрема, активну позицію щодо популяризації та відродження творчості

Ф.К.Моцарта відіграють Міжнародний фестиваль класичної музики «LvivMozArt», Наукове товариство «Моцартіана Галичина» та Міжнародний фонд «Моцартеум» у Зальцбурзі.

2.2. Жанрова палітра вокальних творів Ф. К. Моцарта.

Син знаменитого Амадея, Франц Ксавер Моцарт перебував у нашому краї довший час (від 1808 до 1838), і навіть був іменований в багатьох словниках, лексиконах, енциклопедіях як «львівський Моцарт». Цьому митцеві зараз присвячена надзвичайно велика увага, проте, попри відродження камерно-інструментальної музики, практично недослідженою є вокальна творчість композитора, яка налічує чимало творів і заслуговує на відновлення.

Очевидно, що більша частина цих творів була написана та виконана у Львові, адже Ф. К. Моцарт як і вищезгадані композитори були активними учасниками мистецького салонного життя, яке розквітло саме у першій половині XIX ст., а популярність вокальної мініатюри зростала, зрештою, в цілій Європі і посідала одне з чільних місць у музичному середовищі. Так, серед вокальних творів композитора назвемо один з перших його опусів – op.5 - «8 Deutsche Lieder», в яку увійшли наступні композиції: №1 «Die Einsamkeit» (Самотність), №2 «Das Klavier» (Фортепіано), №3 «Der Vergnügsame» (Кумедна), №4 «Aus den Griechischen» (З грецької), №5 «Todtengräberlied» (Могильна пісня), №6 «Mein Mädchen» (Моя дівчина), №6 «Maylied» (Травнева пісня), №7 «Das Geheimniss» (Секрет). Тут використано тексти різних авторів - №1 Die Einsamkeit (автор тексту невідомий); №2 Das Klavier (текст: Ю. Ф. В. Цахарія / Justus Friedrich Wilhelm Zachariä); №3 Der Vergnügsame (текст: Й.Н.Гетц / Johann Nikolaus Götz); №4 Aus den Griechischen; №5 Todtengräberlied (текст: Л. Г. К. Гелті / Ludwig Heinrich Christoph Hölty); №6 Mein Mädchen (текст: Й.Г.Якобі / Johann Georg Jacobi); №7

Maylied (текст: Л. Г. К. Гелті); №8 Das Geheimniss (текст: Ф. Шиллер / Friedrich von Schiller). Зазначимо, що Ф.К.Моцарт, перед тим як впорядкувати одну з перших своїх вокальних збірок був автором кількох окремих романсів. Однією з перших спроб можна вважати романс «Die Rose» (з Міжнародного фонду Моцартеум) на текст Йоахіма Генріха Кемпеса, створена з нагоди іменин матері композитора - Констанції Моцарт, а також романс із супроводом фортепіано «In questa tomba oscura» (текст Дж. Карпані/Giuseppe Carpani). Однак ці твори не мають опусу, тому збірка 1906 року оп.5 може вважатися зафіксованою як творчий акт молодого композитора.

У збірку “6 Lieder op. 9”, яка уже ймовірно була написана в Галичині, увійшли такі вокальні твори як №1 «Das liebende Mädchen» (Закохана дівчина) на слова Г. фон Баумберг / Gabriele von Baumberg; №2 «An spröde Schöne» (До тендітної краси) та №3 «Nein!» (Hi!) на тексти К. Ф. Мюллера / Karl Friedrich Mühler; №4 «Der Schmetterling auf einem Vergissmeinnicht» (Метелик про забудку) на слова Г. фон Баумберг / Gabriele von Baumberg, №5 «Klage an den Mond» (Скарга Місяця) та №6 «Erntelied» (Жнивна пісня) на тексти Л. Г. К. Гелті / Ludwig Heinrich Christoph Hölty Окремим опусом виділений «Romanze. In der Vater Hallen ruhte» (Романс. Коли відпочивали батьківські пороги) на текст графа В.А. Штольберга оп. 12., присвячений матері Ф. К. Моцарта.

Ще одна збірка з шести пісень на слова різних авторів “6 Lieder, op. 21” включає не менш яскраві та цікаві композиції Ф. К. Моцарта: №1 «Aus dem Französischen des J. J.Rousseau» (З французької Жан-Жака Руссо), №2 «Seufzer» (Зітхання) на текст: Л. Г. К. Гьольті / Ludwig Heinrich Christoph Hölti, №3 «Die Entzückung» (Захоплення), №4 «An Sie» (Їм) на текст М. Саломона / M. Salomon (діда Ф.Мендельсона), №5 «An die Bäche» (До струмків) – на текст Ізраїля Хаїма / Israel Haim, №6 «Le Baiser». Час створення цієї збірки припадає вже на перший львівський період.

Окремим опусом виділено романс «An Emma» (Для Емми) ор. 24, також без опусу є романс «Lotte», який в окремих джерелах значиться під ор.2, в інших – не вказується опус, але передбачається його приналежність до львівського періоду. Те саме стосується романсу «Das Hüttchen» (Хатина) за FXWM IIIb:25. Дещо згодом з'являється і Пісня «Ständchen» (Süßes Liebchen! Komm zu mir!) - Серенада на текст Тедора Кернера (Theodor Körner).

Створені у 1822 році у Львові «3 Deutsche Lieder» - «Три німецькі пісні» ор. 27 включають три романси - «An den Abendstern» (До вечірньої зірки), «Das Finden» (Знахідка), «Bertha's Lied der Nacht!» (Нічна пісня Берти), написані на слова популярного на той час поета-романтика Ф. Грільпатцера.

Окремим 29 опусом йдуть два вокальні твори: «Frühlingsgruß» ор. 29 (Весняне привітання) та «Erinnerung» (Пам'ять) ор. 29 на слова Дж.Г. Байрона, а також одні з останніх вокальних творів, відомих на сьогодні - вокальний твір у супроводі фортепіано «Dem großen Meister in dem Reich der Töne» (Великий майстер в царстві звуків) на текст Ф. С. Грільпарцера (FXWM II:8) та пісня "Das Mädchen am Strande" (FXWM IIb:36) на сл. Отто Пістлерабо.

Цікавим зразком можна вважати аранжування дуету з кантати ор.28 «Оголошення ангелів Божих, різдвяна колядка» - «Engel Gottes kündigen, Weihnachtslied» (Arrangement eines Duettts aus der Kantate op. 28) для дуету солістів у супроводі фортепіано. Особливої уваги заслуговують і вокальні ансамблі композитора, написані ним для різних складів і голосів, наприклад, вокальний терцет а cappella «Begießet» (FXWM II:9); вокальний квартет а cappella «Douce amitié fille du ciel!» (FXWM II:11), присвячений мадам Вартель, учасниці квартетних вечорів Л. Янзи чи написані раніше терцет для тенора і двох басів «Die Nacht» на сл. Йоганна Петера Уца (Johann Peter Uz, 1720-1796) (FXWM II:7), вокальний ансамбль а cappella «Lust am Weine» на текст Теодора Готтфріда Пфунда

(Theodor Gottfried Pfund) (FXWM II:5 a), вокальний ансамбль а cappella «À l'amitié» (FXWM II:4).

І хоч багато рукописів Ф. К. Моцарт згодом забрав зі собою у Зальцбург – однак, більшість цих творів однозначно були написані та виконані у салонах Львова, і на моє глибоке переконання, необхідно здійснити дослідження контексту їх написання, історію виникнення та виконання, провести аналітичні спостереження, а також вони повинні тут зазвучати. Варто зауважити, що окремі пісні були виконані і записані на наступні диски - *Lieder auf The Other Mozart* у виконанні Барбари Бонней (сопрано) та Малькольма Мартіно (клавір) - Barbara Bonney (Sopran) та Malcolm Martineau (Klavier) фірмою Decca 2006 та *Lieder auf Mozart – Lieder aus drei Generationen* у виконанні Конрада Ярнота (баритон) і Александра Шмальца (клавір) — Konrad Jarnot (Bariton), Alexander Schmalcz (Klavier), Oehms 2006.

«Полікульна палітра галицької музики першої половини XIX ст. об'єднала, австрійських, чеських, німецьких, українських, польських, єврейських митців, які сумарно творили оригінальну культурну парадигму, зокрема, і у вимірі камерно-вокальної музики. Однією з перших ластівок у даному плані стала хрестоматія Н. Бабинець «Камерно-вокальні твори композиторів Галичини XIX ст.» (Львів, 2005). Крім суто педагогічного, зазначена праця Н. Бабинець має важливе історичне значення, адже, крім відомих творів, укладачка залучила романси та солоспіви, які ще не були опубліковані, поскільки знаходилися в архівах, приватних колекціях, відділах рукописів бібліотек» [1]. Так, у посібнику вперше вміщено твори К. Ліпінського («Спів до Німана», «Спів Гальбана», обидва – на сл. А. Міцкевича; «Сонет», сл. С. Бояновського), Й. Рукгабера («Ключі від неба», сл. Беранже; «Це непристойно», сл. Ф. Есгольца; «Покинута», сл. Л. Бехштайна), М. Вербицького («Все заглухло, чорні мраки»). Три романси Ф.-К. Моцарта також були

опублікованими у цьому збірнику: «До струмків» (подано як зі словами невідомого автора); «Зітхання», «Захоплення», обидва на сл. Л.-К.-Г. Хелті.

Тексти, які обирає Ф. К. Моцарт належать як відомим тогочасним поетам, так і написані на слова маловідомих митців. Це Ф.В. Захарія, Карл Вільгельм Рамлер, Й.Г. Гердер, Й.Г. Якобі, Ф. Шіллер, Г. фон Баумберг, К.Ф. Мюллер, Людвіг Генріх Крістоф Хьолті, Ф.Л. Штольберг, Ж. - Ж. Руссо, Й.В. Ганн, Ф. Грільпацер, Дж.Г. Байрон та ін.. Такий підбір авторів засвідчує велику ерудицію та шляхетний вишуканий смак композитора. Частина романсів написана на власні тексти, які засвідчують і поетичну обдарованість львівського Моцарта.

РОЗДІЛ 3.

Аналітичні спостереження над вибраними вокальними композиціями Ф. К. Моцарта.

3.1. Вокальний цикл «Шість пісень» («6 Lieder») на слова німецьких поетів ор. 21.

Можна припустити, що цикл з шести пісень на слова різних авторів «6 Lieder, ор. 21» належить до раннього періоду творчості композитора і був створений на початку перебування Ф.К.Моцарта в Галичині. Він складається з наступних пісень:

№1 “Aus dem Französischen des J. J.Rousseau” (“З французької Жан-Жака Руссо”),
№2 “Seufzer” (“Зітхання”) на слова Людвіга Крістофа Генріха Гьольті (Ludwig Christoph Heinrich Hölty, 1748-1776);

№3 “Die Entzückung” (“Захоплення”) на слова Людвіга Крістофа Генріха Гьольті

№4 “An Sie” (“Вам”) написаний на текст М. Саломона

№5 “An die Bäche” (“До струмків”) на текст Ізраеля Гайма (Israel Haim, 1788–1840)

№6 “Le Baiser” (Поцілунок) на французький текст анонімного автора.

На титульній сторінці збірки зазначено присвяту «der Frau Emilie Schröder» (пані Емілі Шрьодер).

Романс №1 «Aus dem Französischen des J. J.Rousseau» (З французької Жан-Жака Руссо). Поетичний текст Жан-Жака Руссо (жєневський франко-швейцарський філософ-просвітник, письменник, композитор) описує почуття до коханої людини, головний герой не може жити без неї, і тільки "торкнувшись її руки він попадає у рай". Твір написаний в тричастинній формі, де в кожній із частин вміщено по два куплети поетичного тексту.

Перша частина Andante con moto на слова «Wie der Tag mir schleicht» розпочинається спокійним чотиритактовим вступом партії фортепіано, що нагадує

баркарольне погойдування. Основна тональність As-dur, проте вже у вступі бачимо, що композитор використовує хроматичні ходи, що гармонійно наповнюють мелодичну лінію, надаючи дещо «загадкового» звучання. Такі звукові переміщення зустрічаємо впродовж всього розділу як у партії фортепіано, так і у вокальній партії. Вокаліст вступає вже у 5 такті, його доповнює партія фортепіано, виконуючи гармонічно-підтримуючу функцію. В 11 такті композитор відхиляється у паралельний f-moll, що вводить трішки суму, але вже в наступному з'являється надія, світлі барви C-dur на pp заповнюють звуковий простір на слові «Nacht» (Ніч), що дуже вдало описує поетичний настрій (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 1).

Наступний розділ даної частини співпадає із другим куплетом поетичного тексту «Ohne dich hüllt alles». В 13-16 тактах в партії фортепіано використано плагальні ходи - S5/3-T6/4-S6 та навпаки, які владно показують, що композитор користується канонами класичної гармонії. Тут фортепіанний супровід є більш статичним і виконує акордово-гармонічну функцію, проте в процесі розвитку музичної думки змінюється більш рухливою темою, що викладена тріолями в розмірі 4/4. В цьому розділі, як і в попередньому мелодія партії вокаліста є хвилеподібною, лише в кінці зустрічаємо стрибки на септиму та квінту.

Друга частина Allegro agitato, починаючи зі слів «Kommt der Abend endlich» написана вже в розмірі 2/4.

Романс №2 «Seufzer» (Зітхання) написаний на слова Людвіга Крістофа Генріха Гьольті (Ludwig Christoph Heinrich Hölty, 1748-1776) - німецький поет-лірик, перекладач, особливо відомий своїми баладами. Поезія романсу «Seufzer - Die Nachtigall singt überall» має пейзажний характер, тут поет описує навколишній світ, природу, почуття крізь призму стану людської душі. Твір написаний в куплетно-варіантній формі, де кожен із трьох куплетів поетичного тексту співпадає із розділами музичної форми. Композитор використовує цікаве темпове позначення Mit Gefühl, що німецькою мовою перекладається як «з почуттям» або

«з емоціями». У музичній інтерпретації це означає, що виконавець має вкладати у виконання твору особливу емоційну виразність та глибоке відчуття музичного змісту.

Перший розділ на слова «Die Nachtigall. Singt überall» містить 8 тактів, написаний в тональності a-moll. Поступеневий рух мелодії партії соліста гармонійно доповнює акордова фактура супроводу фортепіано. В третьому такті композитор використовує групето на звуці "сі", що складає певні труднощі для вокаліста. Зустрічаємо тональні відхилення через домінанту в d-moll (5 такт) та в e-moll (6 такт). Наприкінці розділу в партії соліста використано висхідний стрибок на квінту, після чого плавний низхідний поступеневий рух приводить до терцієвого тону домінанти a-moll, який затримується на ферматі - так завершується перший куплет (НОТНИЙ ПРИКЛАД №2).

Другий розділ на слова «Manch junges Paar» вводить світлі барви, написаний в тональності C-dur. Змінюється супровід, в якому застосовано "розкладені" співзвуччя. Композитор на початку теми вводить темпові відхилення - *un poco più mosso* (потроху пришвидшуючи), згодом також зустрічаємо зміни - *ritardando* (поступово сповільнюючи). Мелодика партії соліста є хвилеподібною, у 11 такті використано низхідний стрибок на м.7, що складає певні труднощі для виконавця. Завершується розділ акордовим співзвуччям домінанти C-dur.

3 розділ а Темпо на слова «Ich höre bang'» витриманий у тому ж характері, проте написаний в основній тональності a-moll. Зустрічаємо відхилення у сферу g-moll та d-moll, що надає колоритності звучанню. В яскравій партії соліста застосовано ходи на сексту, форшлаг на звуці "сі" та фермату. Наприкінці сповільнюється темп (використано *rallentando* – сповільнюючи), спадає динаміка, саме це створює ефект «завмирання».

Романс №3 «Die Entzückung» (Захоплення) написаний на тексти того ж поета. У центрі твору - образ людини, чия краса, любов і світло оживляють

навколишній світ, наповнюючи його радістю та трепетним захопленням, що тонко відчуває композитор та передає мовою звуків. Написаний в тричастинній формі, де кожен із трьох куплетів поетичного тексту співпадає із розділами музичного висловлення.

Перший розділ Andante на слова "Welch ein Himmel!" розпочинається в основній тональності C-dur на динаміці *p*. Цікаво, що соліст вступає вже з першого такту без попередньої "підготовки" партії фортепіано. Вже з перших тактів бачимо, що композитор застосовує стрибки на ч.4 та ч.5 в мелодичній лінії соліста, що вимагає певних зусиль від виконавця. Партія фортепіано викладена стійкими акордами, хоча трапляються моменти дроблення тривалостей, та виконує підтримуючу функцію, що частково дублює мелодію соліста. Цей восьмитактовий період є спокійним та витонченим, проте в процесі музичного розгортання відбувається відхилення у паралельний a-moll (6 такт), в якому і завершується музично побудова.

У другому розділі Allegretto на слова "Alles muß sich, wo sie wandelt, heitern!" вже змінюється розмір із 4/4 на 2/4. Партія соліста є дуже насиченою - це стрибкові ходи (ч.4, ч.5, зм.5, м.6, в.6), тріолі та групето, а партія фортепіано виконує акордово-гармонічну функцію, проте вже тут партія соліста не дублюється. Ця частина є жвавою, саме цієї моторності додає акомпанмент, в якому згодом бачимо розкладені співзвуччя якордів, що викладені дрібними шістнадцятими. Зустрічаємо відхилення в d-moll, на що вказують зустрічні хроматизовані звуки, проте завершується в тонах світлого C-dur (НОТНИЙ ПРИКЛАД №3).

Третій розділ Tempo 1 на слова "Sie verlässt, mir einen Gruß zu nicken" є свізвучним із першим, на що вказує темп, розмір, виклад тем та загальний характер. Тут так само зустрічаються відхилення в d-moll та a-moll, але завершується в основному C-dur. Таким чином, композитор користується

принципом обрамлення музичної форми, що підкреслює образність твору - метафори краси, любові та духовного піднесення.

Романс №4 «An Sie» (“До неї”), як зазначає композитор, написаний на текст М. Саломона. Цей уривок із поетичного твору німецькою мовою має романтичний, глибоко емоційний настрій, притаманний поезії XIX століття. Основна думка полягає в глибокій, жертівній любові, що зберігається попри страждання, тугу та неможливість здійснення бажань. Композитор зазначає темп "Mit Gefühl", що означає, що твір слід виконувати емоційно, з глибоким внутрішнім переживанням. Це вказівка не просто точно відтворити ноти, а передати внутрішній зміст і настрої, вжитися в образ ліричного героя, який переживає біль нерозділеного кохання, тугу й водночас духовне піднесення. Така примітка особливо важлива у романтичному репертуарі, де емоційна щирість і тонке відчуття слова та звуку є основою художнього вираження.

Твір написаний в куплетній формі, музичний текст поділяється на два періоди, де перший насичений і одразу розпочинається із вступу вокальної партії без супроводу (НОТНИЙ ПРИКЛАД №4). Мелодика твору хвилеподібна, проте в моменти емоційного напруження, що пов'язано із поетичним текстом, зустрічаємо стрибки, які оспівуються тріольно та із форшлагами. Партія фортепіано є стрімкою і теж насичена тріолями. Загального напруженого настрою задає і тональність твору - h-moll, але всередині твору з'являється надія на щасливе майбутнє, що представлена сферою паралельного D-dur. Наступний період витриманий у тому ж характері, проте тут відбуваються зміни у супроводі, який більш насичений акордовими співзвуччями та незначні корективи у партії вокаліста. Наприкінці композитор застосовує поступове crescendo, що ще раз утверджує основну думку твору. Завершується романс дуже ефектно драматичною фортепіанною постлюдією, що викладена тріолями з використанням групето та приходить до кульмінаційної вершини соль третьої октави, яка обривається і

згодом відзвучується вже на *pp* в першій октаві. Таким чином, композитор ще раз підкреслює, що навіть у найглибшій тиші, схожій на тишу могил, навіть під тягарем болю й самотності, серце героя продовжує палати, що є символом незгасної любові й духовної відданості.

Романс №5 «An die Bäche» (“До струмків”) написаний на текст Ізраеля Гайма (Israel Haim, 1788–1840), який був менш відомим поетом кінця XVIII — початку XIX століття, його поезія відзначається чуттєвістю, що характерно для романтичної епохи. Основна ідея твору полягає у вираженні глибоких почуттів туги, самотності та нещасного кохання ліричного героя. Він звертається до природи, зокрема до струмків, як до свого співрозмовника, шукаючи підтримки і спокою в її водах, які шепочуть його страждання. Струмки стають символом того, що може розповісти або передати його болі, але, водночас, природа є бездушною до його страждань. Аналогію можна провести із вокальною композицією Франца Шуберта, який у своєму циклі "Зимовий шлях", зокрема в романсі "Біля струмка" яскраво втілює ті ж образи, що і в даному творі. Тут струмок виступає не лише фоном, а й активним учасником внутрішнього світу ліричного героя, Шуберт часто використовує природу як дзеркало людських почуттів.

Написаний твір у формі періоду в тональності G-dur, проте зустрічаємо відхилення в D-dur, a-moll та e-moll, що пов'язано із емоційним піднесенням поетичного слова. Темп зазначає композитор як *Andante con moto*, що створює ліричну, емоційно забарвлену атмосферу з внутрішнім пульсом та прихованим драматизмом. Вокальна партія є хвилеподібною, зустрічаємо лише стрибки на ч.5 та м.6 в моментах завершеності. Партія фортепіано дублює соліста, проте з акордово-гармонічним наповненням. Плавна динаміка, прозорість викладу, легкість музичної форми, опора на класичну гармонію, розміреність музичної мови - ось основні риси даної мініатюри (НОТНИЙ ПРИКЛАД №5).

Романс №6 «Le Baiser» (Поцілунок) написаний на французький текст анонімного автора. Тут розповідається про мовчазну, глибоку любов, яку неможливо викорінити, попри відмову чи байдужість коханої людини. Твір написаний в куплетній формі, де кожен із куплетів вміщено в період. Цікаво, що композитор застосовує розмір 6/8 у темпі *Andante con moto*, що свідчить про риси баркарольності у музичній мові. Автор обирає основною тональністю F-dur, але для колоритності застосовує гармонічний вид мажору, а також відхилення у паралельний d-moll, g-moll та C-dur. Партія соліста є насиченою стрибками та хроматичними звуками, також важливу роль відіграють паузи, що зобов'язує вокаліста бути пильним до музичного тексту. Особливої виразності твору надає діалогічна взаємодія між вокальною партією та фортепіанним акомпанементом. Партія фортепіано не лише підтримує вокальну лінію, а й делікатно підкреслює емоційні акценти — через тонкі динамічні відтінки, арпеджіо, затримання та гармонічні несподіванки (НОТНИЙ ПРИКЛАД №6). Музична мова сповнена емоційної напруги, що виявляється в хроматиці, відхиленнях і сміливих ритмічних акцентах. Це створює ефект внутрішнього конфлікту між зовнішнім спокоєм і внутрішньою пристрастю. Таким чином, романс «Le Baiser» — це вишуканий зразок камерної лірики, де кожен елемент працює на розкриття образу глибокого, стриманого й незламного почуття.

3.2. «3 Deutsche Lieder» (Три німецькі пісні) op. 27 на слова Ф. Грільпатцера.

До поезії Франца Грільпатцера (Franz Grillparzer 1791-1872)— відомого австрійського поета і драматурга зверталось чимало композиторів. Зрештою, близький друг Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта (останній писав романси на слова поета), Ф. Грільпатцер відомий своїми надгробними промовами та поемами, які виглолошував на похоронах вищезгаданих геніїв. Цікаво, що і на смерть сина

Моцарта він також написав епітафію. Належав до напрямку бідермаєру, поєднуючи класичні і романтичні риси, часто вірші оповиті «нічною романтикою» та песимістичними настроями. Однак, його популярність серед музикантів була досить великою. Зрештою, на його сюжети писалися не лише романси, але й опери. Вірний товариш родини, поет став автором надгробної епітафії на могилі Ф. К. Моцарта². Зрештою, саме Ф. Грільпартцер присвятив доволі розлогий вірш-некролог Ф. К. Моцарту (Додаток 2).

Цикл включає три романси - “An den Abendstern” (“До вечірньої зірки”), “Das Finden” (“Знахідка”), “Berthas Lied der Nacht” (“Нічна пісня Берти”). Цикл був створений у Львові в 1822 році, коли Ф. К. Моцарт працював у родини Кавалькабо.

Перший романс «**An den Abendstern**» (**До вечірньої зірки**) уже виявляє ознаки ранньоромантичного сентименталізму. Написаний у формі звертання ліричного героя до вечірньої зорі, романс в цілому вирішений у традиційній манері. Однак, внутрішня інтелігенція і шляхетність вислову композитора надає цьому романсові особливого чару. Куплетно-варіаційна форма, яку обирає автор дозволяє тонко підкреслювати характерні деталі та зміну настроїв героя. Трійковий метр та пульсуюча акордова фактура у супроводі на *pp* творить делікатний фон до початкового звернення-заклику у вокальній партії. Мелодична лінія побудована на початковому тонічному тризвуччі Фа-мажору (основна тональність), яка невдовзі змодулює у тональність III ступеня – ля-мінор, чим підкреслюється романтична ознака гармонічного мислення композитора. Типово романсові інтонації (ходи на м.6 в кадансах), підкреслюються і в подальшому розгортанні стрибками в мелодії і на м.7 та в.6. Однак, цікавішим є рух гармонічних переходів. Так, після ля-мінору композитор відхиляється у фа-мінор, з якого, однак, швидко переходить в До-

2 «Tonkünstler und Tonsetzer, geb. den 26. Juli 1791, gest. den 29. Juli 1844 Sohn des großen Mozart, dem Vater ähnlich an Gestalt und edlem Gemüthe, der Name des Vaters sei seine Grabschrift, so wie seine Verehrung des Ersteren der Inhalt seines Lebens war» («Музикант і композитор, нар. 26.07.1791, помер 29.07.1844. Син великого Моцарта, схожий на свого батька фігурою і благородним розумом. Епітафія батька — це його епітафія, як і його Поклоніння першому було змістом його життя»).

мажор – домінантову тональність Фа-мажору, закріплюючись у ньому, та повертаючись в основну тональність наприкінці першого розділу. Таке «опечалення» тоніки (Фа-мажор, / фа-мінор) надає вцілому меланхолійного блимання, непевності чуттєвому модусу (НОТНИЙ ПРИКЛАД №7). Адже палке звернення до вечірньої зорі перемежовується з печальними настроями. Не випадково перший розділ буде написано до наступних рядків:

*«Ти дивишся на мене зверху,
Ти яскрава, люба вечірня зірко,
Ніби ти чуєш тихі пісні
Передчуття меланхолії.*

*Тоді, коли я, з гарячим прагненням,
Зустрів образ мого кохання,
Тоді ти утішив мої сльози,
І полегшив мій смуток».*

Другий куплет починається тою ж рівномірно-пульсуючою остінатно утриманою фактурою у партії фортепіано. Цікаво, що автор тяжіє і до ефектів звукопису. Після слів « Коли я насолоджувався на самоті у тихому миртовому гаю вночі, з блакитної безодні, як погляд друга, прийшов твій срібний блиск». Після досить загального тривожного стану, хоч і прикритого пейзажною зарисовкою, цей «срібний блиск» підкреслюється невеликою, зате виразною інструментальною чотиритактовою постлюдією. Наступний куплет знову передає ефекти мерехтіння (пульсуюча акордова фактура у супроводі фортепіано), у вокальній партії при збереженні початкових інтонацій мелодія розгортається, охоплюючи значно ширший амбітус. Виразно підкресленим стає і звук ре-бемоль – II понижений у домінантовому До-мажорі і VI понижений у основному Фа-мажорі. Періодична поява постлюдій-післямов неначе «дорисовують» сказане в тексті. Так, наступною переграю стає продовження слів «твоє останнє мерехтіння тане в ранковому світанні».

Саме після цієї перегри автор відступає від куплетної форми, пропонуючи яскравий речитативно-аріозного плану епізод, полум'яне звернення героя до зірки з проханням освітлювати шлях його обраниці. Попри відчутну модифікацію наспівно-кантиленної вокальної партії, в якій тепер визначальними стають інтонації оклику, питання, фрази роз'єднуються на короткі мотиви-прохання, хоч в цілому і зберігається тип мелодизованого речитативу, однак, цей епізод більше тяжіє до оперної виразовості, змінюється і гармонічна мова. З'являються відхилення в Сі-бемоль мажор, Мі-бемоль мажор, а при поверненні в основну тональність підкреслюється в басовій партії звук «соль-бемоль» як II низький до Фа-мажору, що не позбавляє в цілому драматизму ситуації, адже звернення до коханої людини, розмову з нею герой веде через сяйво зірки і ця велика відстань, яка пролягла між серцями, постійно відчутна в романсі.

Останнє прохання: «найдобріша з зірок, освіти його своїм світлом, і скажи йому тихо, навіть здалеку, твоя дівчина тебе не забуде» повертається невеликою репризою з дещо зміненим гармонічним тлом, всуціль побудованим на мерехтінні акордових повторів. Невелика постлюдія завершує цей романс з рисами монологу, а в цілому вибудовується не зовсім куплетна, а, радше, розширена конструкція, якщо співвіднести музичне прочитання з текстом:

1 куплет – 21 такт

2 куплет – 9 тактів

інструментальна перегра – 4 такти

3 куплет -14 тактів

4 куплет – 8 тактів

інструментальна перегра -4 такти

монолог-звернення – 21 такт (включає 5 і 6 куплети тексту)

7 куплет – 12 тактів

інструментальна постлюдія – 4 такти

Таким чином, спостерігається доволі свобідне оперування щодо традиційної куплетності, а внесення монологічного епізоду, що наближає романс до оперної сцени гравітує до романтичних тенденцій, рівно ж як і гармонічні особливості.

Другим романсом у циклі стає «**Das Finden**» («Знахідка») - типовий любовний ліричний текст про самотню душу, якій відлунюють голоси природи, а після того як герой знайшов своє, навіть нерозділене кохання – це стає найбільшою знахідкою в його житті. Композитор обирає кількочастинну наративну конструкцію романсу, уникаючи куплетної форми, нанизуючи епізод за епізодом, пропонуючи наскрізний підхід у драматургії романсу. Кожну фазу розвитку, автор «означає» і зміною вокальної партії, іновим фактурним вирішенням, і тональністю тощо. Загалом для романсу характерне схвильоване емоційне піднесення, що особливо виявляється у виборі різноманітних типів фактур у фортепіанній партії, значення якої порівняно з попереднім романсом є набагато вагомішим.

Так, перший розділ має авторську ремарку *agitato*, хоч загальний темп визначений як *Andante con moto* і дійсно шеститактовий фортепіанний вступ відображає стан душевного хвилювання (пульсуючі фігурації шістнадцятками в середньому голосі та міжтактові синкопи-затримання мелодичної лінії у верхньому голосі створюють враження невпевненості, хисткості). Мелодичний мі-мінор – тональність першого розділу утримується впродовж цілого розділу, який поділено на окремі фази за рахунок введення однотипної інструментальної перегри: 6 тактів інструментального вступу – 8 тактів вокальної партії – 4 такти інструментальної перегри – 8 тактів вокальної партії – 4 такти інструментального заключення. Таким чином, композитор вже в першому розділі А пропонує мікрокуплетну форму, обрамлену інструментальними епізодами. Зважимо, що і перший та другий куплет вокальної партії мають лише однакові початки, а відрізняються за розвитком. Імпульсивна початкова фігура «розірваного» паузою пунктиру уже підкреслює схвильований стан героя. Використання ж у другому куплеті

відокремленого оклику «Ах!» працює на користь вживлення театральноречитативних прийомів у романсовій сфері (НОТНИЙ ПРИКЛАД №8).

Відокремленим від першого розділу А можна вважати подальший 12-тактовий епізод, доручений фортепіанній партії. Тут кардинально змінюється фактура (за рахунок подрібнення поліплощинно накладених мотивів, де на останні долі тактів припадають відгомони низхідних секундних інтонацій зітхань-*sospirato*, які здіймаються щораз вище сягаючи від першої октави до четвертої, неначе піднімаються у «верховіття болю», гравітуючи до слів вірша – до «жалібних стогонів ... на пустельному полі»). При цьому відбувається перехід з мі-мінору в нову тональність – Мі-мажор. Зміна метрики на 6/8 з 2/4, а також новий темп *Allegretto* ознаменують початок нової фази розвитку.

Розділ Б – другий 16-ти тактовий епізод, у якому змінюється душевний стан героя, адже він угледів свою найціннішу знахідку – предмет кохання. Мелодія стає ще більш наспівною, а динамічні наростання – більш відчутними та підкресленими за рахунок акцентуації кульмінаційних звуків у окремих фразах. Мажорний тонус підвищується за рахунок здобуття і переходу в наступну домінантову тональність від Мі-мажору – Сі-мажор.

Цей 10-тактовий епізод можна вважати третім розділом В, адже зміна вальсоподібної фактури супроводу на баркарольну фігурацію та яскравий мелодичний мотив спочатку у фортепіано, а потім - у вокальній партії (низхідний на квінту, а далі на октаву гамоподібний рух) яскраво підкреслює романтичну експресію збудженого стану героя.

Два наступні такти інструментальної перегри кардинально змінюють фактуру, яка, проте, зустрічалася раніше між розд і становить розділ драматичної кульмінації твору між розділами А і Б, напередодні *Allegretto*. Тепер вона супроводжує вокальну партію, що вирішена у до-дієз мінорі, ремарка *agitato* повертає героя у схвилюваних, емоційно загострений стан. У вокальній партії

превалюють підкреслені високі ноти sforzando (*fz*) при гучній динаміці форте, що дозволяє припустити ефект скандування окремих звуків. У цьому розділі – Г - композитор однозначно йде за текстом : «Коли твій погляд ревності отінили, він, заздрісний і сповнений злоби думає, що ображає мене». Емоційний вибух неначе «зависає» у ферматі, проте, не знімає загальної напруги.

Завершальний, п'ятий розділ романсу – Д – повертається у Мі-мажор і динамічно ще більше напружений, адже композитор доводить розвиток до фінальної кульмінації, зосередженої в останніх тактах твору. Мажорне піднесення відповідає підкресленню тексту «Мило! Мило! Даруватиме радість солодке кохання!». Розгонисті інтонації у вокальній партії (ходи по Мі-мажорному тризвуку в об'ємі децими, досягнення динаміки фортіссімо, прикінцеве затримання) підводять до вирішальної точки романсу. Ефектною деталлю є використання у фортепіанній партії, де превалюють хоральні урочисті акорди розгонистого каденційного пасажу, який підкреслює, фіналізує досягнення героєм омріяного щастя-знахідки (НОТНИЙ ПРИКЛАД №9).

Отже, цей романс Ф.К.Моцарта демонструє уже доволі глибоке проникнення в ідеї романтичної естетики, адже автор використовує наскрізну поемного типу форму, яка щойно починає пускати перші паростки в музиці, а також специфіка гармонічного та вокального начала гравітує до нової епохи.

Третім заключним романсом Ф.К.Моцарт обирає текст «**Нічної пісні Берти**» («**Bertha's Lied in der Nacht**»). Це розкішна колискова, яку автор вирішує у тричастинній формі з рисами наскрізності, уникаючи традиційної куплетності. Живописна картина ночі, яка «огорнула все розмахуючим крилом» постає у першому роді романсу. На тлі арфоподібних переливів у партії фортепіано майже в чотири октави розливаються флюїди нічного спокою, вокальна партія проспівує невеликими фразами, які своєю компактністю та простотою відповідають жанру колискових, поетичний текст (НОТНИЙ ПРИКЛАД №11). Переливи тризвуками

Фа-мажору (основна тональність), Сі-бемоль мажору, соль-мінору, Соль-мажору та До-мажору створюють невибагливе, проте, погідне сумирне тло цієї розповіді. Більш подібний до арпеджіованого гітарного супроводу виступає акомпанемент фортепіано у наступній фазі першого розділу.

Однак, середній розділ романсу кардинально відрізняється. Ця невелика вставка з трьох речень вносить суттєвий контраст до пейзажної картини. Зміна тональності на фа-мінор у першому реченні, Ля-бемоль мажор у другому реченні та Мі-бемоль мажор у третьому значно віддаляються від початкового Фа-мажору. Зрештою, розмір 4/4 також змінюється на 3/8, а переливчаста фактура – на скіпі акордові послідовності. Це пов'язано безпосередньо з текстом вірша, в якому ставиться риторичне питання: «Чи знаєш ти око, прокинувшись у печалі, солодкий сон?», чому відповідають декламаційно-питальні інтонації у вокальній партії (НОТНИЙ ПРИКЛАД №12).

Однак, всепоглинаюча ніч повертається невеликим репризним розділом, фактично, резюме. І хоч ця реприза видозмінена у вокальній партії та укорочена (всього 8 тактів), арфові переливи Фа-мажору, динаміка *p* та ефект завмирання-розчинення (*roso a roso morendo*) у благословенному сні завершують цей ліричний цикл Ф.К. Моцарта.

3.3. Окремі вокальні композиції Ф.К.Моцарта.

3.3.1.«Для Емми» на слова Ф. Шиллера op.24.

Твір «An Emma» («Для Емми») належить до жанру німецького романсу (Lied), популярного у добу раннього романтизму. Вибір тексту Фрідріха Шиллера демонструє тяжіння композитора до високої літературної поезії, що дозволяє глибоко передати як філософські, так і особистісні настрої. На обкладинці твору зазначено присвяту «dem Herrn Friedrich Gerstäcker» (пану Фрідріху Герштекеру).

Як відомо, Фрідріх Герштекер був німецьким мандрівником та романістом, який описав свої пригоди в ряді книг, що принесли йому величезну популярність у Німеччині та за її межами, можливо, саме через це композитор прив'язав йому твір.

Романс написаний в куплетно-варіантній формі, де кожен із куплетів набуває рис власної індивідуальності. Така форма забезпечує ясність і доступність, а також дозволяє зосередитись на поетичному тексті.

Перший розділ *Andante sostenuto* на слова «*Weit in nebelgrauer Ferne*» («Далеко в туманній далечині») написано в основній тональності *f-moll*, проте в процесі розвитку музичної думки, композитор майстерно використовує відхилення в *C-dur* та *as-moll*, що збагачує гармонічну палітру твору. Трিতактовий вступ виконує партія фортепіано по звуках тонічного тризвуку, ніби готуюючи вокаліста до співу. Вокальна партія — плавна, кантиленна, проте зустрічаємо стрибки та використання групето на звуці «соль» (НОТНИЙ ПРИКЛАД №13). Тут композитор приділяє велику увагу природності німецької мови. Часто використовується поступеневий рух, що створює відчуття інтимності, легкого суму. Фактура — гомофонно-гармонічна, що є типовою для романсово-пісенної сфери. Супровід не перевантажує вокальну партію, а слугує підтримкою, створюючи ніжне, прозоре звукове тло.

Другий розділ на слова «*Deckte dir der lange Schlummer*» («довгий сон тебе укрит») розпочинається в *Es-dur*, згодом відбувається відхилення в *G-dur* та *As-dur*, в якому і завершується музична думка даного куплету. Звучання досягає більшої активності за допомогою акомпанементу фортепіано, в якому використано акордове дублювання, що підкреслює драматизм змісту тексту.

Третій розділ *Allegretto non troppo* на слова «*Kann der Liebe süß Verlangen*» («бажати солодкої любові») знову відзначається зміною тональності. Він розпочинається в тональності *f-moll*, згодом відбувається перехід до одноіменного *F-dur* і завершується в домінантовій тональності - *C-dur*. Цікаво, що тут

композитор змінює метр шляхом чергування 3/4 та 4/4. У вокальній партії використано техніку «sprechgesang», що дослівно перекладеться як «спів, що нагадує мову», саме це більш глибоше передає драматичну лінію твору, а партія фортепіано підтримує мовленнєві інтонації вокаліста за допомогою витриманого акордового супроводу (НОТНИЙ ПРИКЛАД №14).

Четвертий розділ Allegretto moderato на слова «Deckte dir der lange Schlummer» написаний в розмірі 3/4, в одноіменному F-dur, що вводить світлі барви та вимальовує картину, в якій попри всі випробування, біль та страждання - живе остання надія на краще майбутнє. Цікаво, що тут композитор частково використовує текст із другого куплету поетичного тексту Ф. Шиллера, таким чином повертаючись до основної проблематики твору, в якій головний герой палко кохає Емму, яка не відповідає на заклики кохання. Наприкінці твору композитор «розспівує» останні такти, що ефектно збагачує музичну мову твору, а фортепіанний супровід м'яко доповнює соліста.

Загалом, композитор вдало користується засобами музичної виразності: гнучка ритміка зі змінами тривалостей та ритмічних малюнків для підкреслення поетичного тексту, паузи наприкінці кожного куплету відіграють роль своєрідного «відлуння», створюючи відчуття завершеності думки; гармонічна мова базується на класичних принципах, але з натяком на романтичну експресію, таких як: епізодичне застосування септакордів та зменшених співзвуч для збагачення звучання, плавні гармонічні переходи підкреслюють зміну настроїв у тексті; метричні зміни, що є ознакою варіантності розвитку; плавні крещендо й дімінуендо, від *p* до *mf*, без різких контрастів, що відповідає камерному характеру твору. Поетичний текст сповнений ніжності та філософського споглядання. Композитор тонко відчуває ці настрої, використовуючи мінорні гармонії у рефлексивних місцях та мажорні барви там, де звучить надія та світлі спогади. Кожна строфа будується так, що кульмінація збігається з емоційно насиченими

рядками вірша, підкреслюючи зміст тексту не лише динамікою, а й гармонічними засобами. Щирість та задушевність, м'яке баркарольне погойдування, цікава гармонія та варіантність розвитку - основні риси даної мініатюри.

Вокальний твір «An Emma» Франца Ксавера Моцарта — зразок витонченого романсу, де ідеально поєднані ніжність поезії Фрідріха Шиллера й тонке мелодійне чуття композитора. Простота й водночас глибина музичної мови, ясність форми та проникливість інтонації роблять цей твір яскравим прикладом вокальної лірики початку XIX-го століття.

3.3.2. Романс «Спогад» на слова Дж.Г. Байрона.

Поезія Джорджа Гордона Байрона (1788–1824) є одним із найвеличніших виявів англійського романтизму, його творчість — це сповідь самотнього мандрівника, бунтаря та мислителя, який шукає сенс у світі, де панують розчарування, втрата та боротьба. Байрон став символом свого часу не лише завдяки поетичному хисту, а й через силу особистого прикладу: життя поета було таким же драматичним, як і його вірші.

На тексти автора написано безліч композицій, між ними і звернення до поезії «Erinnerung» («Спогад») Ф. К. Моцарта. Звернення до цього тексту — є ознакою захоплення новими романтичними ідеалами. В основі твору лежить спогад — не як проста згадка про минуле, а як глибинне емоційне переживання втрати, яке трансформується у вічну присутність коханої людини в серці ліричного героя. Розпочинається романс легким, прозорим оспівуванням тоніки *fis-moll* у партії фортепіано, темп позначений як *In mässiger Bewegung, und mit Gefühl* — «У помірному русі та з почуттям», який вказує на ліричний, емоційно насичений характер, що бачимо вже у вступі. Вокальна партія вирізняється м'якою мелодикою, що повністю відповідає настроєвій тональності поезії. Вона

побудована на плавному русі з поступовими переходами, що створюють ефект інтимної сповіді, проте зустрічаємо форшлаги та стрибки на широкі інтервали в окремих місцях, що зумовлено бажанням композитора передати глибокі внутрішні переживання ліричного героя. Широкі інтервали — це музичне відображення емоційних зрушень, моментів зболеного піднесення або несподіваного спалаху пам'яті. Вони акцентують окремі слова й підсилюють контраст між зовнішнім спокоєм та внутрішнім неспокоєм. Форшлаги, у свою чергу, виконують роль ритмічної і виразної прикраси, але водночас надають вокальній лінії мовленнєвої природності.

Особливу роль відіграє фортепіанний акомпанемент, який не просто підтримує соліста, а створює глибоку емоційну атмосферу. У супроводі переважають арпеджійовані акорди, делікатні інтервальні ходи, які створюють атмосферу внутрішньої тиші та зосередженості. Особливо показовими є моменти пауз або затримань у соліста — у ці миті фортепіано наче «говорить» замість співака, продовжуючи думку музичними засобами (НОТНИЙ ПРИКЛАД №15).

Вже у першому реченні на слова «Du Gegenstand bekämpfter Schmerzen» («Ви є причиною боротьби з болем») композитор застосовує відхилення в субдомінантову сферу h-moll (6-7 такти), що створює меланхолійний настрій, з елегійною інтонацією та щемливим відлунням спогадів. Згодом також зустрічаємо відхилення у e-moll (13-17 такти), що поглиблює емоційний стан ліричного героя. Це гармонічне затемнення надає мелодії більшої щемливості й трагічної напруги. Перехід до e-moll можна розглядати як символ внутрішнього болю, спогаду про втрату, темну «тінь» минулого, що раптово опановує душу. Натомість несподіване відхилення в Cis-dur (20-21 такти) створює ефект моментального просвітлення або ілюзорної надії. Вибір саме цієї тональності підкреслює розірваність між реальністю й мрією, між втратою і спробою її переосмислення. Такі гармонічні відхилення не лише збагачують музичну тканину, а й тонко передають

психологічну драму, що розгортається в серці героя, надаючи композиції глибокої експресії.

Щодо динаміки, вона у творі надзвичайно чутлива. Композитор ретельно позначає динамічні відтінки, часто застосовуючи *p* (*piano*), а також *crescendo* і *diminuendo*, що розгортаються поступово, мов емоційна хвиля. Це дозволяє створити ефект «дихання» фраз — вони ніби народжуються з тиші й знову до неї повертаються. Окремі кульмінаційні моменти (наприклад, на словах «Ewigkeit» - «вічність») підкреслені тимчасовим посиленням звучання (*fp*), яке ніколи не стає агресивним, а зберігає внутрішню благородність і стриманість.

Зосередженість на глибокому особистому переживанні, емоційна насиченість музики, індивідуалізована мелодика, часті гармонічні відхилення, щемлива вокальна лінія й психологічно виразна фортепіанна партія, емоційна глибина й образність, звернення до поезії Дж. Г. Байрона - основні риси мініатюри. Властиво, що такі характеристики є типовими для естетики раннього романтизму, що яскраво втілено в романсі «Спогад». Отже, композитор вже у своїй пізній творчості, зокрема вокальній, прагне до романтичних тенденцій, які хоч і досить помірковані, проте добре відчутні.

ВИСНОВКИ

При дослідженні вокальної музики Галичини межі XVIII – XIX століть з локалізацією на камерно-вокальній творчості Ф.К.Моцарта було поставлено низку завдань, які виходили з мети даної роботи. Так, для відтворення жанрової палітри вокальних творів галицьких композиторів першої половини XIX століття на прикладі творчості Ф. К. Моцарта передбачалося здійснити історичний дискурс розвитку вокальної музики в першій половині XIX ст. у Галичині та окреслити стильову багатовекторність камерно-вокальної музики в контексті європейських процесів. На цьому фоні огляд життєтворчості митця з використанням найновіших наукових та джерелознавчих матеріалів дозволив систематизувати за жанровими та хронологічними показниками камерно-вокальну творчість Ф. К. Моцарта. Спираючись на виявлених у архівах (в т.ч. інтернет-архівах) камерно-вокальні композиції Ф. К. Моцарта було здійснено аналітичні спостереження над вибраними вокальними творами композитора, що дозволило визначити стильові пріоритети Ф.К.Моцарта в контексті доби раннього романтизму.

Перший розділ - «Сфера камерно-вокальної музики в Галичині кінця XVIII-першої половини XIX століть» включає два підрозділи, в яких розглядаються «Традиції вокальної музики в Галичині: культурно-соціальний вимір окресленого періоду» (підрозділ 1.1) та «Провідні представники вокальної галицької школи кінця XVIII – першої половини XIX століть» (підрозділ 1.2). Перший з них піднімає проблематику актуальності та визначення сфер побутування камерно-вокальних жанрів у Галичині означеного періоду, а також піднімаються питання входження в музичну культуру краю тенденцій раннього романтизму, що межує зі частковим збереженням класицистичних ознак, а також співмірюється з рисами сентименталізму і бідермаєром. Вказуються основні історичні передумови, які склалися в даний період, а також виявляються співмірні процеси пан-

європейського континууму та їх адаптація митцями Галичини кінця XVIII – першої половини XIX століть.

Другий підрозділ, присвячений спостереженням над розвитком камерно-вокальної музики даного періоду в Галичині та огляду вокальної творчості її провідних представників - видатних постатей європейського значення: Ю. Ельснера, К. Ліпінського, Й. Медерича-Галлюса, К. Курпінського, Й.-Х. Кесслера, Й. Рукгабера, а також представників української плеяди молодшого покоління – о.М.Вербицького, о.І.Лаврівського, М.Рудковського, які виступають спадкоємцями закладених в Галичині на межі XVIII – XIX століть традицій. Було виявлено, що у галицьких композиторів даного періоду налічується величезна кількість пісень різножанрового спрямування. У Ю. Ельснера загалом налічується понад 100 композицій (втім дидактично-хрестоматійний матеріал для навчання вокалістів), які ще вимагають свого наукового осмислення, а також визначення та встановлення меж представництва саме львівського періоду апробації вокальних жанрів. Видатний скрипаль і композитор К.Ліпінський є автором близько 160-ти вокальних опусів, які включають не лише низку обробок народних польських та українських пісень, але й авторські композиції. Знаково, що початок творчого шляху К.Курпінського починається у Львові, де композитор починає працювати і у вокальному жанрі. Цьому митцеві, який вважається польським Шубертом, належить широкозакроєна жанрова палітра — від патріотичних (автор знаменитої «Варшав'янки»), ліричних, в дусі народних чи релігійних сольних пісень, які згодом користувалися величезною популярністю в Галичині, становлячи вагомую частку у акціональному звуковому просторі краю. Понад 100 композицій для голосу і фортепіано написав Й.-Х. Кесслер, частина з яких належить до львівського періоду. Однозначну першість у даній царині належить другові Ф. К. Моцарта, видатному громадському і культурному діячеві Галичини Й. Рукгаберу, романсово-пісенна творчість якого налічує понад 200 опусів

найрізноманітніших жанрових різновидівбіл, більшість з яких знаходиться у архівах Львова, чекаючи часу свого новонародження. До цієї плеяди митців належить і Франц Ксавер Моцарт, який жив і працював у Галичині від 1808 до 1838, і як кожен з вищезгаданих композиторів залишив вагомий, та наразі маловідом зразки камерно-вокальної творчості.

У другому розділі «Постать Франца Ксавера Моцарта на тлі розвитку музичної культури першої половини XIX ст.» розглядаються у «Основні віхи життєтворчості Франца Ксавера Моцарта» (підрозділі 2.1.), які базуються на новітніх біо-бібліографічних даних та науковій літературі, що дозволило більш повно та об'ємно не лише висвітлити творчий і життєвий шлях композитора, але й суттєво збагатити новими фактами і даними досліджувану тематику, зокрема, камерно-вокальну творчість Ф.К.Моцарта. Це також сприяло встановленню хронологічних меж та орієнтовній періодизації стилістики композитора як в цілому, так і локалізовано - відносно вокальної музики. Саме в підрозділі 2.2. - «Жанрова палітра камерно-вокальних композицій Ф. К. Моцарта» здійснено її огляд та відтворено картину розвитку даного жанру у творчості митця. Враховуючи ранні композиторські спроби у вокальній музиці (низка пісень, приурочених до іменин матері – Констанції Моцарт та кількох окремих опусів), зрілий період звернення Ф. К. Моцарта до камерно-вокальної музики припадає власне на львівський період. Так, у створеному списку романсів Ф.К.Моцарта, вміщеному у Додатку 1. налічується понад 30 композицій, з них кілька увійшло у вокальні цикли, окремі значаться як поодинокі опуси. Серед циклів - «Вісім німецьких пісень» ор. 5, «Шість пісень» ор. 9 (видані в 1909 році), «Шість пісень», ор.21 (перше видання 1819 року) та «Три німецькі пісні», ор.27 на тексти Ф. Грільпатцера (перше видання було здійснене у 1832/33 рр.). До окремих романсів відносяться такі композиції як «В батьківських чертогах спочивала» (1808), «До Емми» (1817, виданий у 1819), «Спогад» (1829). Низка ще декількох

вокальних творів не має ні опусу, ні приблизної дати написання, наприклад, романси «Усвідомлення темної могили», «Лотта», «Хатина», «Серенада» та ін.. Також нещодавно було відкрито ще один твір під 29 опусом, який долучається до байронівського «Спомину» - це «Frühlingsgruß» (Весняне привітання) на слова Дж.Г. Байрона. Цікавим зразком можна вважати аранжування дуету з кантати оп.28 «Оголошення ангелів Божих. Різдвяна колядка» - «Engel Gottes künden, Weihnachtslied (Arrangement eines Duetts aus der Kantate op. 28)» для дуету солістів у супроводі фортепіано, а також кілька ансамблевих вокальних композицій Ф.К.Моцарта.

З огляду на проведений хронологічне упорядкування та визначення авторів слів, варто підкреслити і поетичні пріоритети митця. Тексти, які обирав Ф. К. Моцарт здебільшого належать на сьогодні маловідомим тогочасним поетам, серед яких: Ф. В. Захарія, К. В. Рамлер, Й. Г. Якобі, Г. фон Баумберг, К. Ф. Мюллер, Л. Г. К. Хьолті, Ф. Л. Штольберг, Й. В. Ганн, Ф. Грільпацер, які представляють романтично-сентиментальну гілку австро-німецької поетичної школи. Однак, вибір текстів таких авторів як перепрочитання філософів Ж.-Ж.Руссо та Й. Г. Гердера, а також потужних зрілих романтиків Ф. Шіллера та Дж. Г. Байрона виказують тяжіння Ф.К. Моцарта до глибших романтичних інспірацій. Зрештою, такий підбір авторів засвідчує потужну ерудицію та вишуканий смак композитора. І хоча це не позначається в текстах, але відсутність автора слів у деяких романсах припускає думку, що вони написані на власні тексти, що засвідчує і поетичну обдарованість львівського Моцарта.

У центральний третій розділ «Аналітичні спостереження над вибраними вокальними композиціями Ф. К. Моцарта» увійшли наступні підрозділи: 3.1. «Вокальний цикл на слова німецьких поетів «Шість пісень» («6 Lieder») оп. 21», підрозділ 3.2. «Три німецькі пісні» («Drei Deutsche Lieder») для голосу і фортепіано оп. 27 до текстів Ф. Грільтпатцера» та підрозділ 3.3. «Окремі камерн о-

вокальні композиції Ф. К. Моцарта», який включає 3.3.1 «Романс «Для Емми» на слова Ф. Шиллера ор. 24» та 3.3.2. «Спомин» («Erinnerung») та текст Дж. Г. Байрона».

На основі проаналізованих творів стає можливим визначення власне типу пісенної стилістики композитора, виявлення особливостей його почерку, формотворчі та стильові засади музичного мислення. Проведений докладний аналіз обраних романсів демонструє як ранній період творчих пошуків композитора (представлений опусом 21 та 24), так і більш зрілими композиціями – ор.27. Фактично, створені впродовж 30-х років всі ці романси засвідчують уже зрілий почерк митця, а дані про виконання вокальних творів Ф. К. Моцарта не лише у Львові, але й багатьох європейських містах під час гастрольних поїздок самого композитора або виконавців не залишає сумнівів у їх популярності.

На загал вокальна музика Ф. К. Моцарта – переважно сповідального характеру, що відповідає ліризації звукового простору в добу романтизму. Зазначимо, що серед ранніх романтиків у вокальній музиці Моцарта-сина особливо відчутні паралелі з піснями Ф. Шуберта, хоч, виявляють і власні іманентні риси. Так, образний стрій вокальної лірики – це переважно монологічного типу звернення героя до далекої коханої, недосяжність земного щастя, суголосся з образами природи, які відповідають душевним станам героя. Треба відзначити, що музика композитора наділена живими емоційними переживаннями, іноді навіть імпульсивна, не бракує і драматично загострених сторінок. Поетичні метафори та образи у обраних віршах часто крім особистого прочитання та прямої мови висловлювання (що підкреслює романтичний суб'єктивізм) сповнена образами-сателітами – соловей, струмок, вечірня зірка, місяць тощо, з якими герой часто веде діалог. Ознаки втілення «нічної романтики» стають типовими для Ф. К. Моцарта, іноді межують з розпачливим песимізмом та меланхолією, іноді – виявляють глибокі стресові напружені стани. Чимало в

романсах композитора і звукописної пейзажистики, яка також гравітує до романтичних тенденцій. Загалом ясна, дуже врівноважена манера доволі прозорого письма, що, очевидно, виходить з «батьківських порогів» Моцарта-старшого у Моцарта-молодшого наповнюється яскравим сентиментальним нахилом, виявляючи тонкі психологічно-емоційні грані поетичного слова. Звернення ж до хоч і любовних текстів таких титанів романтизму як Ф. Шіллер та Дж. Г. Байрон засвідчує вектор і траєкторію до глибших площин романтичної естетики. А проте спостерігається і чимало рис бідермаєру, які також є інтенсивно присутніми у вокальній музиці Ф. К. Моцарта.

Вокальній партії композитора притаманні особлива кантиленність, гнучкість, плавність, а подекуди й використання невибагливих пісенних мотивів, які межують з декламаційно-ораторськими ефектами (особливо у «Трьох піснях» на слова Ф. Грільпацера). Ф. К. Моцарт використовує часто такі монологічні прийоми у кульмінаційних зонах або підкреслюючи те чи інше вагоме слово, або й озвучує оклики тощо. Поєднання ж аріозної або побутового типу бірмаєрівської вокалізації перемежовуються з декламаційно-промовстими монологами, які виходять, радше, з оперної естетики, подекуди імітуючи навіть речитатив-сессо. Такі моменти пов'язані з особливим драматичним нагнітанням та динамізацією вокальної партії. Іноді зустрічається парландо, перерваність паузами окремих інтонацій та складів, розвиваючи слова, вигуки, зітхання тощо. Застосування мовленнєво-театральних ефектів надає іноді відчуття осягнення у пісенному жанрі оперної або драматичної сцени.

Велика роль належить і фортепіанній партії, яка переважно несе своє типове акомпануюче навантаження (дуже чутливо і тонко Моцарт-син ставиться до зміни фігуративної фактури), не позбавлене і ролі витонченого психологічно-емоційного фону. Особливу увагу автор приділяє деталізації та дуже вишуканими трансформаціям і видозмінам у фортепіанній партії чи не кожного романсу. Іноді

автор рухається поступово варіюючи задану фактурну модель, іноді – різко, кардинально контрастує, в першу чергу, чутливо і глибоко відчитуючи зміст поетичного тексту. Колористика деталей та делікатна звукописна пейзажистика створюють особливу атмосферність у цих романах.

До цього слід додати і барвистість гармонічної мови. Не можна сказати, що Моцарт-син вживає радикально ускладнене гармонічне письмо, а проте – тонкі мережива ієрархічних конструкцій акордово-гармонічних вертикалей, а також тонально-модуляційна площина слугують насамперед для передачі емоційних станів. Спостерігається і колористика гри мажоро-мінору, і модуляції та відхилення в далекі тональності, чимало композитор вживає альтерацію і хроматизми, а співвідношення тональностей (часто – з медіантовою сферою III та VI) гравітують до романтичного типу гармонії.

Цікавою та оригінальною є і трактування форми у романах Ф. К. Моцарта, який практично не дотримується традиційної куплетності на відміну від більшості своїх сучасників, а за кожним твором вибудовує відповідну до змісту поетичного тексту драматургічно-архітектонічну конструкцію. Переважно користуючись варіантно-куплетними формами у циклі «Шість пісень» ор.21 та романсі «Для Емми», композитор виходить на новий рівень у вокальному циклі «Три пісні на слова Ф.Грільпатцера» ор.27. Тут Ф. К. Моцарт пропонує стадіальні форми, що розгортаються відповідно до змісту та тяжіють до вільного поемного типу (романс «Знахідка»), а у монолозі «До вечірньої зірки» постає складна вокально-інструментальна композиція, в якій рівноцінними партнерами виступають вокальна та інструментальні складові. Такий же тип вільного розгортання характерний для романсу «Спомин» на слова Дж.Г.Байрона. Якщо ж врахувати, що композитор використовує і кардинально-контрастні епізоди, наприклад, полум'яно-трагічну промову всередині колискової у «Нічній пісні Бerti», то романсова форма набирає рис монологічності. Передбачення та проектування ж

наскрізного типу розвитку у романсах демонструє тяжіння композиторського мислення до передових ознак зрілої романтичної епохи.

Внесок Ф. К. Моцарта у скарбницю галицької камерно-вокальної музики є однозначно важливим, адже, виступаючи проміжною ланкою між класицизмом а романтизмом, його романси засвідчують синтез рис сентименталізму з відчутною опорою на класичні закономірності (гармонійна пропорційність і логічність загального розвитку), а також виказують риси пануючого бідермаєру та векторів, спрямованих у нову романтичну епоху. І варто зазначити, що крім вокальних композицій Моцарта-сина доволі багато рукописів з піснями галицьких композиторів даного періоду зберігаються у різних Львівських архівах, і хоч багато з них і загубилося з плином часу, проте, ті дорогоцінні нотні документи минулого, які ще збереглися вимагають нагального опрацювання та виконавського втілення. Таким чином пошукова, аналітична та виконавська сфери діяльності, які становлять основу даного дослідження є доказом його актуальності. А шляхетні та ліричні романси Ф.К.Моцарта, сповнені глибокої чуттєвості, передачі тонких душевних станів, щиросердечності – однозначно заслуговують на відновлення та впровадження у сучасний виконавський репертуар, і не лише в якості історичних артефактів, а як звершених високомистецьких художніх зразків.

ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонюк Р. Галицька вокальна музика кінця XVIII — першої половини XIX-го століття: постаті, напрямки, жанри. Бакалаврське дослідження. ЛНМА ім.М.Лисенка, Львів, 2023.
2. Бабинець Н. Камерно-вокальні твори композиторів Галичини XIX століття: Нотне видання. Львів, 2005.
3. Бородін К. Внесок Вацлава з Олеська у розвиток слов'янського народознавства. Проблеми слов'янознавства. Львів, 2005.С. 116-125
4. Горак Р., Горак Я. Чарівник скрипки. Музика №1, січень-лютий 1991. Київ, 1991. С. 25-26
5. Кияновська Л. Діяльність німецьких, австрійських та чеських музикантів в Галичині у XIX ст. “Musica Galiciana” t.V .С.121-122
6. Кияновська Л. Франц-Ксавер-Вольфганг Моцарт і Львів. «Ї». № 29, 2003
7. Кияновська Л. О. Перемиська школа як культурологічний феномен. Вісник Львівського університету. Серія мистецтво. 2007. Випуск 7. С. 62-65.
8. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX століття. Тернопіль: Астон, 2000. 339 с.
9. Колбін Д. Львівський Моцарт. Музика Київ.№ 4, 1972.
10. 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. Випуск 13. Львів Сполом 2006.С.113–122
11. Колбін Д. Франц Ксавер Моцарт у Львові. Львів епохи Ф. К. Моцарта 1813—1838. Незалежний культурологічний часопис 86. Львів. 2017. С.57 -71.

12. Коломійчук Б. Моцарт із Лемберга. Львів: Видавництво Старого Лева, 2018, 288 с.
13. Линів О. Моцарт - син. Життя Франца Ксавера у подорожньому щоденнику і листах. Львів, 2023. 565 с.
14. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної Академії у Львові. Львів: Сполом, 2003. Т.1. 288 с.
15. Моцарт Франц Ксавер Вольфганг. УМЕ. Т.ІІІ / Гол. редкол. Г. Скрипник. Київ, ІМФЕ НАНУ, 2011.С. 495.
16. Новакович М. Галицька музика габсбурської доби (1772–1918) в контексті явища національної ідентичності: дисертація доктора мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2020. 494 с.
17. Токарчук В. Австрійські композитори Львова першої половини ХІХ ст. Записки НТШ. Праці музикознавчої комісії — Т. ССХХХІІ. Львів, 1996. - С.223 – 232.
18. Токарчук В. Забуте ім'я (про Й. Рукгабера). Музика. 1996. № 2. С. 25.
19. Allgemeiner musikalischer Anzeiger (Wien) 1833 s. 87, 1837 nr 2, 3
20. Allgemeine Musikalische Zeitung, Lipsk 21.02.1827, No 8, p. 143 2.
21. Angermüller R., Dahms-Schneider S.. Neue Briefkunde zu Mozart Mozart-Jahrbuch 1968/70 des Zentralinstitutes für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg 3.
22. Antonicek Th. Mozart Franz Xaver Wolfgang (Wolfgang Amadeus). In: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 (ÖBL). Band 6, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1975, S. 396-340.
23. Antoniuk I. Part 1: Z historii zbiorów muzycznych Biblioteki Lwowskiej Państwowej Akademii Muzycznej im. M. W. Łysenki, Dziennik UNIW. Lviv, A Bibliology Series 2007, Problem 2. p. 209-216 4.

24. Antoniuk I. Part 2: Z historii Akademii im. Łysenki, Dziennik UNIW. Lviv, A Bibliology Series 2007, Problem 2. p. 209-216 5.
25. Antoniuk I. Listy muzyków lwowskich do Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie w świetle życia muzycznego miasta, *Musica Galiciana*, tom X
26. Antoniuk I. Zbiory muzyczne Biblioteki Lwowskiej Państwowej Akademii Muzycznej im. M.W. Łysenki na tle galicyjskiej kultury muzycznej M.W. Łysenko Lviv National Music Academy, A Summary of a doctoral thesis, Lviv, 2008
27. Array von Dommer (1877), Elsner Joseph. Allgemeine Deutsche Biographie (ADB) (in German), 6, Leipzig: Duncker & Humblot, pp. 70–71
28. Barbag S. Polska pieśń artystyczna, w: *Muzyka polska*, monografia zbiorowa pod red. Mateusza Glińskiego, Warszawa 1927, s. 91–107
29. Błazczyk L. Życie muzyczne Lwowa w XIX w., edited by J. Malicki, in: *Przegląd wschodni*, 1991, Volume 1, booklet 4, p. 695-735
30. Błazczyk L. Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX wieku, Wydawnictwo Muzyczne, 1964, entry: Ruckgaber Jan
31. Błazczyk L.T. Polski Słownik Biograficzny, Entry: Ruckgaber Jan, volume 32, p. 592-593
32. Biogram F.X.W. Mozarta w: Michał Piekarski, *Muzyka we Lwowie. Od Mozarta do Majerskiego. Kompozytorzy, muzycy, instytucje*. Warszawa 2018, s. 131-133.
33. Chominsky J. Historia muzyki. T.I. PWM, 1972.
34. Constantin von Wurzbach. Mozart, Wolfgang Amadeus (Sohn). In: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. 19. Theil. Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, Wien 1868, S. 291–295.
35. Dęboróg-Bylczyński M. Życie muzyczne galicyjskiego Lwowa, www.cracovia-leopolis.pl, Aug., 2012 20.

36. Dobrowolski T. Sztuka polska od czasów najdawniejszych do ostatnich, Kraków 1974, p. 546.
37. Encyklopedia Muzyczna PWM, part kłł edited by Elżbieta Dziębowska, Krakow 1997
38. Gazeta Lwowska, 1818 nr 1, 1828 nr 19, 67, 1829 nr 9, 1836 nr 148, 1876 nr 12
39. Gazeta Muzyczna i Teatralna, 1865 nr 5 (Ruckhaber).
40. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker / Compositionen von J. C. Keßler.
URL : <https://de.wikisource.org/wiki/>
41. Elsner Józef. *Encyklopedia Polski*, Kraków, Wydawnictwo Ryszard Kluszczyński, 1996, p. 154
42. Gliński M. Romantyzm w muzyce, “Muzyka” monthly, 1928
43. Józef Elsner: Monograph (1957), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1957, c. 265–326.
44. Franz Xaver Wolfgang Mozart: Reisetagebuch 1819–1821. Herausgegeben und kommentiert von Rudolph Angermüller. Bock, Bad Honnef 1994.
45. Hummel W. W.A. Mozarts Söhne, in: Mnemosyne, 1826, 23. XII.
46. Hummel W. W. A. Mozarts Söhne. Bärenreiter, Kassel/Basel 1956.
47. Kijanowska L., Ewolucja stylistyczna w galicyjskiej kulturze muzycznej XIX—XX w. Ternopil 2000, A Summary of a doctoral thesi
48. Kijanowska L., Johan Ruckgaber, <http://conservatory.lviv.ua>, Sept., 2012.
49. Kijanowska L., Ruckgaber Johannes, fragment, w: Galicyjska kultura muzyczna XIX-XX wieku, Czerniowce, Książki XXI, 2007, p. 43-47,
50. Kijanowska – Kamińska Luba, Twórczość Karola Lipińskiego a lwowski romantyzm, w: Karol Lipiński – życie, działalność, epoka, edited by Dorota Kanafa, Maria Zduniak, volume IV, p.13-23
51. Kowal N. Muzyczne życie Lwowa na przełomie XVIII – XIX w. w świetle procesów kulturotwórczych, УДК 78.035; 78.071.1

52. Kolbin D. Syn Mozarta we Lwowie. Ruch muzyczny Warszawa, 1991, 22 września.
53. Kühn D. Ein Mozart in Galizien. Frankfurt am Main . S. Fischer, 2008,
54. Laher L. Wolfgang Amadeus Junior: Mozart Sohn sein. Innsbruck: Haymon Verlag, 2014,
55. Mazepa L., Poprzednicy Akademii Muzycznej we Lwowie” *Musica Galiciana*, Vol. IX, p. 9-31 54.
56. Mazepa L., Życie muzyczne Lwowa od końca XVIII w. do utworzenia Towarzystwa św. Cecylii W 1826 r. *Musica Galiciana*, vol. V, p. 97-118
57. Mazepa T. i L. Droga do Akademii Muzycznej we Lwowie, *Musica Galiciana*, Vol. I, p. 34-62, 108-114 (the 15th century - the year 1939), Lviv, 2003
58. Melnyk L., Życie koncertowe Lwowa w latach 1824-1840 na łamach czasopisma *Mnemosyne*, *Musica Galiciana*, Vol. III, p. 59-74 62. “Mnemosyne” quotations, 1836 No 29, 52, 54, 56, 57, 69, 81, 1839, No 84, p. 336
59. Nidecka E. Twórczość polskich kompozytorów Lwowa a ukraińska szkoła kompozytorska (1792-1939) Rzeszów: Wyd. Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2005
60. Nottelmann K. W. A. Mozart Sohn. Der Musiker und das Erbe des Vaters. Band 2: Systematisch-chronologisches Verzeichnis der Kompositionen von W. A. Mozart Sohn. Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Band 14. Bärenreiter, Kassel 2009.
61. Nottelmann K. W. A. Mozart Sohn. Der Musiker und das Erbe des Vaters. 1 Bände. Bärenreiter, Kassel u. a. 2007.
62. Nowak-Romanowicz A. Elsner Józef Antoni Franciszek. *Encyklopedia muzyczna PWM*. T. 3: efg część biograficzna. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1987, s. 19–32..

63. Nowak-Romanowicz A. Józef Elsner 1, Monografia / Alina Nowak-Romanowicz. Kraków, 1957. Józef Elsner 2, Dodatek nutowy / Alina Nowak-Romanowicz. Kraków, 1957.
64. Osadca O. Specyfika tworzenia zbiorów muzycznych.doc. Osadca O., Archiwum Ruckgabera w Lwowskiej Bibliotece Naukowej im. W. Stefanyka, Musik-Sammlungen: Speicher interkultureller Prozesse, Teilband B, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2007, p. 344 – 356/
65. Osadca O. Privatarhiv Johann (Jan) Ruckgaber. Wissenschaftliche Stefanyk Bibliothek der Akademie der Wissenschaft Ukraine. Musik Sammlungen — Speicher interkultureller Prozesse. Internationaler Kongress. Bonn: Musikwissenschaftliches Seminar an der Universität Bonn, 2005. S. 48-50.
66. Spis kompozycji J. Ruckgabera w Bibliotece Zakładu Ossolińskich we Lwowie, from the manuscript of Jan Ruckgaber, the grandson. Sprawozdanie Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1880/81, Lwiv, 1881 .
67. Pianist und Klavierlehrer, Komponist. Lebte in Warschau, Breslau und Lemberg, seit 1855 in Wien. Siehe: Franz Pyllemann, *Mittheilungen über J. C. Kessler*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1872 Nr.12, Sp. 185-190
68. Pękacz J. Music in the culture of Polish Galicia, 1772-1914 /Rochester, NY: University of Rochester Press, 2002
69. Powroźniak J. Karol Lipiński, PWM, Kraków 1970
70. Reininghaus T. Der „Dommusikverein und Mozarteum“ in Salzburg und die Mozart-Familie. Die Geschichte einer musikalischen Institution in den Jahren 1841 bis 1860 vor dem Hintergrund der Mozart-Pflege und der Sammlung von Mozartiana. Carus, Stuttgart 2018,
71. Reiss J. Józef Elsner. Ślęzak Józef Elsner, nauczyciel Chopina. Z portretem i 2 rycinami. s. 58. Katowice, 1936.

72. Strumiłło T., Nowak-Romanowicz A., i Kuryłowicz T. Poglądy na muzykę kompozytorów polskich doby przedchopinowskiej: Ogiński, Elsner, Kurpiński. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1960.
73. Tokarczuk W.: Austriaccy kompozytorzy Lwowa pierwszej połowy XIX wieku, *Musica Galiciana*, Vol. II, p. 86-90, SPOŁEM, Lviv, 1999.