5. Герасименко О. Фольклорні джерела музичної мови бандурних концертів Юрія Олійника / Оксана Герасименко // Народознавчі зошити. – 2004. – № 1–2. – С. 83–93.
6. Касіян В. З музикою в серці / Віра Касіян // Вільне життя плюс. – 2009. – № 44 (15052). – 05.06
7. Кашкадамова Н. Український мотив у світовій музиці / Наталія Кашкадамова // Українська Діаспора. – 2012. – Вип. 15-21. – 11 листопада. – С. 24.
8. Кияновська Л. Лицар бандури : до 80-річчя Василя Герасименка / Л.Кияновська. – Львів : ТеРус, 2007. – 60 с.
9. Ніколенко О.І. Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. / Ніколенко Олена Іванівна - Л., 2011. – 16 с.
10. Старух Т. Слово про музиканта / Тереза Старух // Ірина Крих – особистість, музикант, педагог. Спогади. – Львів : Ліга-Прес, 2005. – С. 17–20.
11. Lambert M. Surhone Yuriy Oliynyk / Lambert M. Surhone. – Betascript Publishing, Print-on-Demand, 2011. – 72 p.

Статья содержит дискурс фортепианного наследия украинского композитора зарубежья Юрия Олийныка, как характеристической и значимой сферы творчества. Она отличается жанровым разнообразием и синтезом неоклассических установок, обогащенных неофольклорными поисками. Оригинальное, самобытное и национально очерченное творчество художника наделено ценными качествами демократизма содержания при высоком профессионализме работы с музыкальным материалом.

Ключевые слова: *ведущие виды деятельности, современные композиторские техники, стилевой синтез.*

The article contains a discourse piano heritage of Ukrainian composer Yuri Oliynyk abroad as characteristic and important sphere of creativity. It is different variety of genres and settings neoclassical synthesis enriched neofolklornymi search. Original, distinctive and nationally delineated the artist is endowed with valuable qualities of the content of democracy in the professionalism of the musical material.

Key words*: leading activities, modern compositional techniques, stylistic synthesis.*

УДК 78.071.2

Мирослав Драган

«ДВАНАДЦЯТЬ ПОЛОНЕЗІВ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО» Ф. К. МОЦАРТА В КОНТЕКСТІ ФОРТЕПІАННОГО ДОРОБКУ МИТЦЯ

У розвідці здійснено розгляд стильових, жанрових, функційних рис жанру фортепіанного полонезу в контексті камерно-інструментального доробку Ф.К.Моцарта та основних видів його діяльності в Галичині. Основою для аналізу послужили три моножанрові цикли танцювальних п'єс (ор. 17, 22, 28), написані у галицький період творчості композитора. На їх підставі констатовано тяжіння до циклізації однотипних зразків танцювальності, наявність у межах композицій одного жанру творів, відмінних за образним строєм з арсеналом засобів виразовості, орієнтованим на відповідну семантику. Виокремлені ознаки, притаманні для полонезів, призначених для камерного музикування, концертних репертуарних потреб та дидактичного призначення.

Ключові слова*: фортепіанний цикл, віденська піаністична школа, репертуарні вимоги.*

Постать Франца Ксавера Моцарта традиційно привертає увагу дослідників західної України, насамперед з огляду на його внесок у професіоналізацію музичної традиції регіону. Його педагогічна, виконавська та композиторська діяльність здобули тут значний резонанс і відобразили передові тенденції свого часу: у документах епохи митець постає як реномований викладач фортепіано, активно концертуючий та гастролюючий соліст-піаніст (серед львівських концертів відомий його дебют в краї у 1810 році, прем'єрне виконання партії соліста Другого концерту у 1814 р, прощальний концерт перед тривалим гастрольним турне 17 грудня 1818 року) зокрема, у 1819–1822 рр. здійснив концертні подорожі по Україні, Польщі, Німеччині, Данії, Австрії, Чехії, Швейцарії*), організатор

* Подорож 1819 р. охоплювала такі міста як Варшава, Гданськ, Копенгаген, Гамбург, Берлін, Лейпциг, Дрезден, Прага, Відень, Грац, Любляна, Трієст, Венеція, Мілан, Цюріх, Берн, Відень.

© Драган М., 2012–2013

львівської філії Віденського музичного товариства ім. Св.Цецилії та керівник його колективів (1826-1829 рр.), капельмейстер Львівського театру (1834–1838 рр.).

Молодший син В.А.Моцарта, сам – талановитий музикант-вундеркінд, незважаючи на постійне співвіднесення з визнанням геніального батька, здобув власне визнання здійснивши протягом творчого шляху значну еволюцію від прямого слідування класичним традиціям до романтичної стилістики бетовенського, шубертіанського, веберівського типу.

Творчість цього композитора досі зберігає актуальність, складаючи значну кількість прикладів концертних інтерпретацій та реалізованих аудіозаписів виконавців різних країн. Зростання виконавського інтересу до творчого доробку митця спостерігаємо й у Львові : тут було підготовано запис двох дисків, до яких увійшли деякі твори митця: «Львівський Моцарт», «Музика Габсбургського Львова»*. За участю львівського колективу – оркестру INSO під орудою Гунгарда Маттеса у 2004 році в Цюріху (Швейцарія) Генрі Зігфрідсоном було здійснено виконання та запис обидвох фортепіанних концертів Ф.К.Моцарта. В 2010 році у Львові відбувся Восьмий фестиваль давньої музики «Музичний Львів і спадщина Габсбургів» під час якого були здійснені виконання творів віденського митця.

Центральними за докладністю та об'ємом у вивченні творчої постаті Ф.К.Моцарта є дослідницькі здобутки львівських музикознавців Дмитра Колбіна [6] та Любові Кияновської [2; 7], до яких апелюють й численні іншомовні публікації. Значними є напрацювання культурологічного характеру (його представляють, зокрема, М.Стріха, І.Возняк, С.Грабовський, Л.Олійник та ін.). Інтерес до вивчення доробку і стильових ознак творчості митця спостерігається й у численних німецьких, американських та польських дослідників, зокрема Кшиштофа Рафала Прокопа [9] та Адама Редзіка [10], окремі аспекти характеристики його виконавства й творчості розглядаються в контексті вивчення регіональної музично-мистецької культури [3], доробку інших композиторів [4; 11], фортепіанних шкіл [1] тощо. Проте творчий фортепіанний доробок львівського Моцарта й надалі залишається на маргінесі музикознавчого аналізу, не здобуваючи конкретизації поза узагальненими стильовими окресленнями й алюзіями. Метою даної розвідки є розглянути стильові, жанрові, функційні риси жанру фортепіанного полонезу в контексті фортепіанного доробку Ф.К.Моцарта.

Фортепіанне мистецтво займає особливе місце у його творчій самореалізації. Професійну освіту як виконавець віденський музикант здобув під орудою Антоніо Сальєрі (вокал, хоровий спів), капельмеймер собору св. Стефана Йозеф Альбрехтсбергер і абат Георг Йозеф Фоглер (композиція), піаністів Зигмунта Нойкомма, Яна Андреаса Штрайхера. Опіку над освітою молодого музиканта здійснювали Йозеф Гайдн та барон Готфрід ван Світен (директор і засновник Музичного товариства й Імператорської бібліотеки у Відні). Однак визначальним серед усіх інших залишився вплив його педагога з фортепіано - Йоганна Непомуцена Гуммеля.

Відомо, що перші публічні виступи як піаніста і композитора відбулися у 13-річному віці у театрі Віденської музичної академії, а серед найбільш ранніх композицій – фортепіанний камерний ансамбль – Квартет g-moll, виданий у 1802 р. фірмою Штайнера (його авторові в той час було 11 років).

Беручи до уваги значний період життя, пов'язаний з Галичиною 1808–1819 та 1822–1838 рр. (що дало підставу дослідникам іменувати його львівським чи польським Моцартом) можна сміливо стверджувати, що основна частина фортепіанного доробку митця постала саме тут і була орієнтована на потенціал місцевих виконавських сил. Окрім цього, він сприяв інтенсивності творчих контактів представників музичного мистецтва регіону та визначних європейських музикантів. До таких слід віднести відвідини Львова його учителем – Й.Н.Гуммелем: «Гуммель дуже активно концертував як піаніст, з успіхом виступав на всіх основних сценах Європи – від Англії до Росії, найбільше виконував твори В.А.Моцарта та власні. В 1822 р. – найімовірніше на запрошення свого колишнього учня Франца Ксавера Моцарта, що вже майже п'ятнадцять років перебував в столиці Галичини – виступав також із клавірабендом у Львові, про що залишились згадки в пресі» [4].

Під керівництвом Ф.К.Моцарта був підготований перший публічний концерт дев'ятирічного Теодора Лешетицького у Львові (1839 р.) – вихідця з родини чеського музиканта, який працював у Галичині, в подальшому – учня К.Черні, та одного з провідних віденських педагогів фортепіано.

---

* Зокрема CD VA – Музика габсбургського Львова (2010) [FLAC] / Classic. – Студія «МЕЛОС». – Україна, Львів містить низку фортепіанних композицій: «Балевий полонез», Adagio, II частина з Концерту для фортепіано з оркестром № 1; Рутенська (українська) арія з варіаціями для фортепіано; Меланхолійний полонез (обидва полонези в оркестровій версії).

натомість Л. Кияновська акцентує на тісній творчій співпраці з Каролем Ліпінським, Медерічем Детто Ґаллюсом (під його орудою, будучи вже визнаним композитолром, вивчав контрапункт), Юзефом Ельснером: «Останній, переїхавши до Варшави, запросив Моцарта-сина приїхати до польської столиці з концертними виступами, які відбулись у 1819 р. [2, с. 165].

До концертного виконавства на фортепіано долучалися, поряд з самим Ф.К.Моцартом високі музиканти-професіонали Йоганн Рукгабер, Йозеф Ельснер, Кароль Курпінський, освічені аматори – учениця митця баронесса Юлія (Джулія, Жозефіна) Бароні-Кавалькабо, С.Дульська, Г.Лончиньська.

Його входження у фортепіанну традицію Галичини почалось у 1808 р. з педагогічної діяльності – як приватного викладача у родинах графа Віктора Ігнація Баворовського (у селі Підкамінь біля м. Броди), аристократичних та поміщицьких родинах Янішевських (з 1810 р., с. Сарки Рогатинського повіту), Потоцьких, Чарторийських, Сапєг (Львів) та учасника світських салонних вечорів, для яких віденським музикантом створено багатий учбовий та концертний репертуар.

Його складають традиційні для того часу салонні композиції танцювальних жанрів (вальси, полонези ор. 17, 22, 26, німецькі танці ор. 11, лендлери), марш ор. 8, концертні рондо ор. 1, 4, 25, варіаційні цикли на популярні оперні, камерно-вокальні та фольклорні теми ор. 2, 3, 6, 8*, 10, 13а, 16, 18, 23, Фантазія, «Думка на руську тему», 2 сонати, твори для фортепіано з оркестром (Перший фортепіанний концерт C-dur ор. 14, 1805 р**, Варіації для фортепіано з оркестром A-dur, ор. 24, Другий фортепіанний концерт Es-dur ор. 25, 1814 р.) а також численні камерно-ансамблеві композиції за участю фортепіано.

Серед них звернемо увагу на специфічні знаки епохи – Дві сонати для фортепіано та скрипки D-dur Op. 7 та F-dur op.15 (присвячена Генрієтті Баворовській), а також Велика соната для фортепіано та облігатної скрипки чи віолончелі ор. 19 (1820 р., присвячена Жозефіні Бароні-Кавалькабо – його учениці, покровительці та, - згодом, - розпорядниці майна за заповітом). Відносно легка фортепіанна партія Сонати ор. 15 вказує на її дидактичне призначення. Натомість Велика соната демонструє близькість бетовенським впливам, а віртуозність партії фортепіано орієнтована на власний виконавський рівень.

«6 Polonoises mélancoliques», op. 17 були вперше опубліковані у 1816 р. фірмою «Breitkopf & Hartel» у Ляйпцігу, «4 Polonaises mélancoliques», op. 22, присвячені графині Александрині Ржевуській, побачили світ силами ляйпцігського видавництва C. F. Peters у 1820 році [5, с. 2-3].

Визначення «меланхолійний» у творах ор. 17 і 22 підкріпляється мінорними тональностями, відтіненими тріо у одноіменному мажорі. Стилістично вони знаходяться у площині раннього романтизму і салонного «brillant» (за Д.Колбіним) [6, с. 6.]. На це вказує панівне значення провідної кантиленної мелодичної лінії, її вишукана мелодизована мелізматика, ритмічна примхливість, докладно прописані композитором темпо-динамічні орієнтири.

Так, у Полонезі ор. 17 № 2 (e-moll) композитор акцентує увагу на емоційній нюансовості, суб'єктивності змісту, поряд з традиційною орнаментикою прописуючи у мелодії мелізматичні звороти (засіб, який в подальшому стане характеристичною рисою шопенівського мелодизму), співставляючи в межах такту тріолі й синкопи зі складними видами пунктиру (четверть з крапкою та дві шістнадцятки, вісімка з крапкою та тридцятьдругі з паузами у ритмічних групах,чверть з двома крапками тощо), вводячи ламентозні низхідні секундові ходи, мінливі штрихи.

Проте на особливу увагу заслуговують динамічні та агогічні позначення. Гучність постійно балансує між ***p*** і ***f***, між якими є каскади філірувань, розгорнені крещендуючі фрази, вишукані яскраві співставлення звучностей у кадансах. Темпові позначення теж характеризуються авторською докладністю у проробці деталей.

Окрім генеральної ремарки темпохарактеру (Andante espressivo), по тексту окреслено характер низки фраз та речень як dolce, завершення першого розділу складної тричастиної форми зумовлене як morendo при парадоксальній для кадансу динаміці ***pf***.

Цікаво, що серед композицій даної групи № 3 має авторську ремарку Tempo di ballo, що ріднить його з творами ор. 26. Витонченість і деталізація сфери камерного музикування тут витісняються крупним штрихом, оркестральністю масивного фортепіанного звучання (***f-ff***) з урочистими пунктирними фанфарними репетиціями. Основна танцювальна формула полонезу тут представлена широко та рельєфно. Однак вони співставляються з пісенною мелодичною фразою слов'янського типу (тт. 1-4) та подальшим філігранним мелодичним соло декламаційно-сповідального характеру (тт. 5-8, ***p***).

---

* Фортепіанні варіації d-moll написані на тему української пісні «У сусіда хата біла»

** Виданий у 1811 р. фірмою Breitkopf & Hartel.

Суб'єктивність образної сфери притаманна trio, де водночас з мінливістю паралельно-перемінної сфери C-dur - a-moll вводиться мелодика близька до італійської салонної канцони (подібні звороти зустрічаються, наприклад у романсі М.Глінки «Mio ben ricordati»), експресія якої підкреслюється акцентованими синкопами, пунктирами, хроматизмами, відхиленнями та перерваними кадансами з затриманнями. Інтонаційно вона споріднена з декламаційним зворотом початкової побудови. Цьому розділу притаманні ритмічні, динамічні, штрихові в контрасти, послідовне акцентування другої долі (як динамічними засобами, так і за допомогою зміни штрихів і тривалостей).

Особливим за вирішенням є № 4. Образна характеристика, рекомендована автором, тут відсутня: крайні розділи – Allegretto moderato, trio – legato. Автор тонко користується колористикою тонального контрасту в межах розділів (основним протягом всього твору є g-moll), звертаючись до однойменно- та паралельно-перемінних ладів у межах малих побудов. Своєрідним є й динамічне співвідношення частин форми: крайні розділи зберігають більш скромну, проте багату на акценти й філірування, звукову палітру (переважно ***p-mp***). Середній розділ (B-dur) не поступається вишуканістю мелодичного розвитку, проте є більш монолітним у фактурному викладі та масивний за звучністю (***mf-fp***).

Кульмінації у динамічних співставленнях Ф.К.Моцарт досягає у Полонезі № 6 d-moll (***ff – fp - pp***).

П'єси другого циклу (ор. 22) при подібності жанрового визначення відрізняє мініатюрність масштабів, очевидно зумовлена адресатом виконання, функцією циклу концертних камерних композицій поза ужитковим призначенням. Їх відрізняє відносна фактурна монолітність та значно більша модуляційна свобода. Так у № 2 (a-moll) зустрічаємо співставлення без переходу C-dur та E-dur. А в № 4 (g-moll) в межах крайніх розділі вводиться каскад варіантних модулюючих секвенцій з подальшим утвердженням H-dur. Тут зустрічаємо й запропоновані автором варіанти викладу провідної теми – простішу і складнішу версію, що наводить на думку про адресну інспірацію творчості, ймовірно дидактичного характеру.

Найбільш пізній опус (ор. 26) «2 Polonaises» у 1821 р. були видані у Львові видавництвом Й.Піллєра. Він включає інший різновид танцювальних п'єс. Перша композиція з підзаголовком Polonaise de Bal з відповідним йому ефектним імпозантним характером і комплексом виразових засобів, має посвяту графині Глоговській. Він однотональний (D-dur), чим знімається ладовий контраст полонезів, призначених для салонного та камерного музикування.

Його відкривають потужні акордові комплекси у розхідному русі (Risoluto, ***ff***), охоплюючи великий звуковий діапазон A_1-a^2 (врахуймо, що композиції створювались у епоху використання у виконавській практиці шестиоктавних роялів віденської механіки). Їм протиставляються фанфарні ритмізовані репетиції (подібний прийом зустрінемо у полонезах М.Огінського та Ф.Шопена), що надає атмосфері композиції святкового блиску. Центральний розділ крайніх частин викладено у паралельному гармонічному h-moll, проте протягом усієї побудови домінуючою залишається його домінантова гармонія, якій на зміну вводиться домінанта до основної тональності. Таким чином мажорний колорит практично не порушується, збагачуючись балансуванням тональних тяжінь. Базова ритмічна формула полонезу рельєфно виведена саме тут, у інших розділах вона подана завуальовано або взагалі відсутня.

Очікувана камерність тріо зумовлюється традиційним позначенням dolce та відносною стриманістю динамічної вилки та вужчим діапазоном між крайніми звуками фактурних пластів. Мелодика й тут зберігає узагальнені формули танцювального руху інструментальної природи. Загалом музичний матеріал тріо складає похідний контраст і тісно пов'язаний з мелодичними та фактурними типами крайніх розділів.

Друга п'єса (Polonaise elegante) дедикована графині Стадницькій. Вони, як і композиції даного жанру М.К.Огінського, мають риси концертних мініатюр і ведуть до лінії шопенівських зразків творчості. Цей твір моноладовий мажорний (крайні розділи форми – C-dur, trio - F-dur). Генеральна ремарка тут відсутня, оскільки характер визначено самою титульною назвою. Цим зумовлена яскрава ефектність і пов'язана з нею широта динамічного нюансу, єдність ритмо-інтонаційного строю масштабних крайніх розділів та енергійна акцентуація кроку вихідного бального танцю-представлення у тріо на повторних зворотах. Мелодична природа у даному творі радше австрійська, фактурні формули з альбертієвими басами ближчі до пізньокласичної сонати ніж до танцювальної сфери середини XIX століття.

Таким чином, на прикладі трьох циклів «Полонезів» Ф.К.Моцарта можливо здійснити деякі узагальнення щодо сфери камерного фортепіанного доробку митця. З огляду його жанрової системи в

цілому очевидною є суголосність провідним тенденціям романтичної доби. Характер творчої самореалізації зумовив тяжіння до циклізації однотипних зразків танцювальності, наявність у межах композицій одного жанру творів, відмінних за образним строєм з арсеналом засобів виразовості, орієнтованим на відповідну семантику.

Серед них можливо диференціювати різне функційне призначення - для камерного, концертного чи дидактичного вжитку. Стиль Ф.К.Моцарта демонструє приналежність до складної переломної доби раннього романтизму та засвоєння здобутків салонного фортепіанного мистецтва та стилю «brillant», успадковані, очевидно, від його наставників – представників віденської фортепіанної школи. З Л.Бетовеном композитора єднає експресивність викладу, фактурно-динамічні контрасти, акцентування, штрихова й агогічна палітра, з Ф.Шубертом композитораріднить модуляційна колористика, пісенний мелодизм типу австрійської lied доповнений слов'янськими інтонаційними алюзіями, окремі засоби попереджають типові прийоми шопенівської творчості (зокрема засоби мелодизованої орнаментики).

1. Дітчук О. Фортепіанна культура Відня та зв'язки з нею української піаністики / Оксана Дітчук. // Вісник Львівського університету. – Львів : ДНУ, 2008. – Вип. 8. – С. 55–69. – (серія : мистецтвознавство).
2. Кияновська Л. Франц Ксавер Вольфганг Моцарт і Львів / Л.Кияновська // Незалежний культурологічний часопис «Ї» : Геній Місця – Genius loci. Львів – Leopolis – Lwów – Lemberg (Львів). – 2004. – № 29. – С. 164–170.
3. Коваль Н. Музичне життя Львова на переломі XVIII -XIX ст. в світлі культуротворчих процесів / Наталія Коваль // Наукові збірки ЛНМА ім. М.В.Лисенка : Музикознавчі студії. – Львів : Сполом, 2010. – Вип. 22. – С. 235–244.
4. Ткачик М. О. Камерно-інструментльна творчість Йогання Рукгабера / М.О.Ткачик // Музичне мистецтво : зб. наук статей. – Донецьк-Львів : Юго-Восток, 2009. – № 9. – С. 18–27.
5. Draheim J. Vorwort // Wolfgang Amadeus Mozart Sohn 12 Polonaisen für Klavier : 6 Polonoises mélancoliques, op. 17; 4 Polonaises mélancoliques, op. 22; 2 Polonaises, op. 26. / Hrsg. von Joachim Draheim. – Heidelberg : W. Müller ; New York : Sole agents for the USA and Canada, C.F.Peters Corp., 1980. – P. 2–3.
6. Kolbin D. Syn Mozarta we Lwowie. / D.Kolbin. // Ruch muzyczny. – № 38. – 1991. – 22.09. – S. 6.
7. Kyyanovska L. Rezeption von Mozart in der Ukraine // Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitgemeinschaft an der Technischen Universitt Chemnitz. – Heft 1. – Chemnitz : Gudrun Schrder Verlag, 1997. – S. 57–68.
8. Mozart F. X. Sämtliche Klavierwerke / Franz Xaver Mozart. – Henle, G. Verlag, 2011 – B.1, B.2. –131 s.; 108 s.
9. Prokop K. R. Lwowski Mozart / Krzysztof Rafał Prokop // Cracovia Leopoliensis : kwartalnik TPLiKPW (Kraków) – Lwów. – 1998. – № 16.
10. Redzik A. Polski Mozart / Adam Redzik // Palestra (Warszawa). – 2006. – № 3–4.
11. Thomas K. Johann Nepomuk Hummel und Weimar. Komponist, Klaviervirtuose, Kapellmeister (1778–1837) / K.Thomas – Weimar : Rat der Stadt, 1987. – 96 s.

В исследовании осуществлено рассмотрение стилевых, жанровых, функциональных черт жанра фортепианного полонеза в контексте камерно-инструментального наследия Ф.К.Моцарта и основных видов его деятельности в Галичине. Основой для анализа послужили три моножанровых цикла танцевальных пьес (ор. 17, 22, 28), написанные в галицкий период творчества композитора. На их основании констатировано тяготение к циклизации однотипных образцов танцевальности, наличие в пределах композиций одного жанра произведений, отличающихся образным строем с арсеналом средств выразительности, ориентированным на соответствующую семантику. Выделены признаки, характерные для полонезов, предназначенных для камерного музицирования, концертных репертуарных потребностей и дидактического предназначения.

***Ключевые слова**: фортепианный цикл, венская пианистическая школа, репертуарные требования.*

In a study carried out examination of style, genre, and functional features of the genre of piano polonaise in the context of chamber and instrumental heritage F.K.Mozart and its core activities in Galicia. The basis for the analysis was the three monogenred cycle of dance pieces (Op. 17, 22, 28), written in Galician period of the composer. Based on their stated attraction to cyclization danceability similar samples, the presence of tracks within a single genre of works other than the imagery with an arsenal of means of expression, focused on the corresponding semantics. Signs, characteristic Polonaises intended for chamber music, concert repertoire needs and didactic purpose.

***Key words:** piano cycle, Viennese piano playing, repertoire requirements.*