

І в цьому — вічна цінність мистецтва епохи Просвітництва і музики віденських класиків.

Перспективою подальших досліджень є виявлення й аналіз багатьох інших творів віденських класиків, в яких провідне значення має гумористичне начало.

### Список літератури

1. Альшванг А. Йосиф Гайдн / А. Альшванг // А. А. Альшванг. Избранные сочинения в двух томах. Том 2. — М. : Музыка, 1965. — С. 5–34.
2. Гофман Э. Т. А. Крейсleriана // Э. Т. А. Гофман. Избранные произведения в трех томах. Том 3. — М. : Госиздат худ. лит., 1962. — С. 9–102.
3. Кремлев Ю. А. Йозеф Гайдн / Ю. А. Кремлев. — М. : Музыка, 1972. — 317 с.
4. Новак Л. Йозеф Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение / Л. Новак. — М. : Музыка, 1973. — 448 с.
5. Стендаль. Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазии / Стендаль. — М. : Музыка, 1988. — 640 с.
6. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии / В. А. Цуккерман. — М. : Музыка, 1988. — Ч. 1. — 175 с.
7. Шекспир В. Гамлет / В. Шекспир // Избранные произведения в двух томах. Т. 1. — СПб. : 1997. — С. 663–806.

*Надійшла до редколегії 02.11.2009 р.*

УДК 787.3(477.83) «17/18»

О. К. ЗАВ'ЯЛОВА

## ТРАДИЦІ ВІДЕНСЬКОЇ САЛОННОЇ КУЛЬТУРИ І ВІОЛОНЧЕЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЛЬВОВА КІНЦЯ ХVІІІ — ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ.

*Висвітлюються традиції віденської салонної культури в музичному мистецтві Львова. Простежується їх вплив на еволюцію інструментального, зокрема віолончельного, виконавства кінця ХVІІІ — першої половини ХІХ ст.*

**Ключові слова:** Львів, віолончель, музичне мистецтво.

*Освещаются традиции венской салонной культуры в развитии музыкального искусства Львова. Прослеживается их влияние на эволюцию инструментального, в частности виолончельного, исполнительства конца ХVІІІ — первой половины ХІХ ст.*

**Ключевые слова:** Львов, виолончель, музыкальное искусство.

*The traditions Viennese and salon of culture in development of musical arts of the Lviv are highlighted. Their influencing on the evolution of the instrumental, in particular, violoncello art of the end ХVІІІ - the first half of the ХІХth century are traced.*

**Key words:** Lviv, violoncello, musical art.

Посилена увага до історії розвитку всіх ланок музичної культури України пов'язана зі звернення до таких її сфер, як камерне і сольне інструментальне виконавство. Кожному регіонові сучасної України, яка наприкінці XVIII — в першій половині XIX ст. територіально була поділена між декількома могутніми державами, були притаманні характерні особливості в цьому процесі. Отже, актуальність роботи полягає в розгляді регіональної специфіки (на прикладі Львова) розвитку віолончельного виконавства зазначеного періоду.

Розвиток інструментального мистецтва початкового періоду у Львові відбувається за умови його безупинного поширення на всіх рівнях музикування. Насиченість, навіть бурхливість громадського музичного життя, зрозуміло, були неможливими без участі інструменталістів, що підтверджується багатьма історичними відомостями [6, с. 30]. У досліджуваній період інструментальна музика набула поширення в Європі: наприклад, Польща, до складу якої до 1772 р. входив Львів, за кількістю інструментальних капел у XVIII ст. суперничала тільки з Англією [1, с. 258]. Однак музикування вищого рівня, що передувало публічній концертній практиці, до початку XIX ст. здійснювалося і у Львові, й загалом у Європі, приватним шляхом, у домах заможних аристократів-аматорів та інтелігенції.

Зростання професійності в любительській сфері — характерний процес у багатьох видах мистецтва того часу в усіх країнах європейського простору. Стиль побутово-аматорської культури, що виник у Відні і визначався поняттям «бідермаєр», був співзвучним музичній культурі Львова, тому що нові умови соціально-культурного життя «з метрополії природно перенеслися в провінцію». Мета статті — виявлення впливу традицій віденської салонної культури на розвиток інструментального (зокрема віолончельного) мистецтва Львова.

Поняття «бідермаєр» утворилося від псевдоніма пародійного вигаданого німецького поета-філософа (звідси його дещо іронічний відтінок). Своєю суттю стиль бідермаєр, будучи породженням романтизму, частково протистояв світовідчуттю розвинутих напрямів останнього, являв собою ніби зворотну його сторону. Драматичним подіям історії відтепер протиставлявся затишок замкненого домашнього середовища, індивідуалістичним пориванням романтичного героя — зручність і комфорт приватного життя звичайної людини. Усе це відбилося в поступовому згасанні бунтарського світосприйняття ранніх романтиків на тлі життєздатних іділічних уявлень сентименталізму, що збереглися.

Зазначені явища спричинили те, що під умовною назвою «бідермаєр» розумівся не стільки стиль мистецтва, скільки стиль життя, стиль того культурного середовища, в якому невіддільно

перехрещувалися ознаки витонченого ампіру як різновиду класицизму, що відходив, із романтичними мотивами. Через подібну стильову невизначеність епохи бідермаєр не можна виокремити чіткими хронологічними межами, прийнятими в західноєвропейському мистецтвознавстві (період між Віденським конгресом 1815 р. і революцією 1848 р.) [9, с. 157]. Найскладнішим є це питання в неконкретному мистецтві музики.

Близько середини XIX ст. посилилося протиріччя між бажаннями публіки отримувати від мистецтва насолоду і задоволення та прагненням митців до втілення в ньому філософських ідей, серйозних і щирих почуттів. Висловлювання 1852 р. Г. фон Бюлова стосовно співацького мистецтва Г. Зонтаг, що, не відрізняючись особливим драматизмом і змістовністю, мало приголомшливий успіх у слухачів, трактується як зразок зіткнення двох епох. Бюлов різко виступає «проти цього мистецтва розкоші, яке є заклятим ворогом всякого правдивого мистецтва, ... проти цієї телеологічної віртуозності, проти прагнення однієї тільки вокальної досконалості, що неминуче супроводжується обов'язковим жіночим кокетством» [9, с. 135].

Салонна культура, породжена тим самим романтизмом, інтегрувала зрештою в бідермаєр, що і в другій половині століття міцно втримував свої позиції. Відвертим виявом стилю була творчість відомого «короля вальсів» Й. Штрауса-сина, представника саме віденської салонної культури, що тільки в 70-х рр. звернувся до оперети — «метажанру» мистецтва бідермаєр.

Загальні особливості стилю бідермаєр в музиці виявляються в поетизації побутових жанрів, салонній манері виконавства, втіленні ідилічних або містичних образів, характерному народнопісенному тематизмі та ін., що притаманні і львівській музичній культурі того періоду. Деякі музикознавці схильні вбачати в цьому «регіональні» прояви романтизму. Так, на думку Л. Кияновської, у Львові опрацьовувався «німецький, або ще конкретніше, «віденський» романтизм» [4, с. 38]. Проте все зазначене репрезентував і сентименталізм, що передував романтизмові і був, у свою чергу, своєрідною сполучною ланкою між ним і бароко. Виникла аматорська культура багато в чому була замішана на сентименталізмі з його культом «дружби» і товаришування, прагненням до гуртування і реалізації в цих об'єднаннях загальних устремлень та інтересів. До того ж сентименталізм був більше відповідним культурній ситуації європейської провінції: саме в кульмінаційний період його розвитку (кінець XVIII — початок XIX ст.) ще до прояву романтизму в музичному мистецтві Львова відбулося багато його типових ознак.

Набувши розвитку в просвітництві, сентименталізм певною мірою був реакцією на раціоналістичні класичні установки. На

протилежність культу розуму, що панував у класицизмі, він спрямовувався на вияв чуттєвості (*sentiment* — від французької — почуття), властивий не лише аристократам чи обраним, а й простим людям. Звернення митців до почуттів людей нижчих верств зумовило інтерес до їхнього психологічного стану, сприяло процесу демократизації мистецтва.

Найзначнішого виявлення сентименталізм набув у літературі, де сприяв усуненню класичної ієрархії жанрів на «високі» та «низькі», демократизації мови художніх творів, посиленню інтересу до внутрішніх почуттів. Крім того, сентименталісти ідеалізували життя на лоні природи, вбачаючи в цьому свободу від будь-якого пригнічення, їм був притаманний зайвий антираціоналізм. Позитивне в сентименталізмі відбилося в нових жанрах і формах, психологічному аналізі, інтересі до життя простої людини, людського існування тощо. Водночас домінували типові мелодраматичні ознаки — нудотність, слізливість, моралізаторство та ін.

Серед усіх мистецтв прихильники сентименталізму окремо виділяли музику, зважаючи на природу музичного мистецтва, що є «мовою почуттів», яка «торкається» сердець слухачів. При цьому основоположного значення набувала мелодика, як засіб виразу всієї образно-емоційної палітри. Збагачення інтонаційно-мелодичної виразності сприяло розширенню образно-жанрової сфери, що, у свою чергу, впливало на змішування музичних жанрів. Прояви сентименталізму в інструментальній музиці вбачаються у творчості композиторів мангеймської школи, які для підсилення виразності вперше використали оркестрову динаміку, наповнили мелодіку чуттєвими інтонаціями «зітхань» тощо. Певні його елементи притаманні й мистецтву віденських класиків 1770-х рр. [7, с. 492].

Саме під час поширення в Європі сентименталізму у Львові виник міський театр (1776). Його відкриття слугувало поштовхом до наступного етапу еволюції музичної культури, тому що в театрі, де демонструвалися переважно музично-драматичні вистави, для їх супроводу був необхідний оркестр. Загальна кількість вистав і прем'єр та поставлених сучасних творів (до 120 на рік) є підтвердженням як відповідного рівня музикантсько-вокальних кадрів, так і мобільності слухачів щодо сприйняття нової музики. Звідси львівському театрові кінця XVIII — початку XIX ст. справедливо приписують функції «енциклопедії» для тогочасної публіки [6, с. 32].

Створення оркестру і його подальша діяльність підіймають інструментальне мистецтво міста на новий рівень. Згідно з прийнятою європейською практикою, театральний оркестр був одночасно і концертною одиницею. Разом з добре підготовленими інструменталістами-аматорами колектив брав участь у публічних

концертах чи інших музичних заходах міста. Доволі високого рівня оркестр сягнув в останнє десятиліття XVIII ст. під керівництвом Й. Ельснера (майбутнього вчителя Ф. Шопена). Цей видатний музикант здійснив у 1796 р. спробу організації у Львові «Музичної академії». Саме так називалися в Європі публічні концерти, до програм яких входили й симфонічні твори, і концертна музика, і сольні вокальні й інструментальні виступи. Отже, за характером діяльності львівська «Музична академія» стала прототипом музично-філармонічного товариства. І хоча це об'єднання проіснувало лише рік, слід відзначити, що воно було одним з перших у Європі.

Порівняно з широким використанням у європейській оркестровій та ансамблевій практиці гамби, в розвитку інструментального мистецтва Галичини цієї доби не набуло значного поширення гамбове мистецтво. Тут в побутовому музикуванні було поширене використання басолей чи басетлей тощо — інструментів віолончельного типу, які згодом природно і замінила віолончель. Радше це пояснюється тим, що слуховому еталону слов'янської ментальності, схильній до мрійливості та меланхолійності, був співзвучним притаманний віолончелі вияв сентиментальності. Зазначена особливість була зумовлена характером звучання інструмента, відповідному культові меланхолії, особливо поширеному саме в бароковій інструментальній стилістиці, що мав велику історію в європейській культурі. Серед усіх інструментальних жанрів саме у віолончельному мистецтві сентименталізм проявився найсильніше: протягом майже всього XIX ст. у віолончельних творах переважав сентиментально-романтичний стиль висловлювання. Гамба ж, на противагу віолончелі, більше відповідала звуковому ідеалу Ренесансу і найбільшій популярності набула у Франції, основу менталітету і музичності якої становили жвавість і моторика.

Про значний рівень розвитку віолончельного виконавства Галичини наприкінці XVIII — початку XIX ст. свідчить діяльність Роха Ванського і Фердинанда Кремеса. Про обох, на жаль, залишилися дуже скупі біографічні відомості. Так, Ванський (пом. близько 1810 р.) був дядьком відомого музиканта Кароля Курпінського й до 1808 р. вони разом грали в придворному оркестрі Ф. Поляновського в Мошкові. Відзначається, що при дворі Поляновського постійно виконувалися твори Гайдна та Моцарта. Отже, виконання подібного репертуару потребувало неабиякої музикантської вправності, й Р. Ванський мав бути непоганим віолончелістом. Це ж припущення висувається з приводу попередньої діяльності віолончеліста в Познані як соліста і в дуетах з братом — скрипалем Я. Ванським [1, с. 262]. Сумісне музикування з дядьком, очевидно, виявило потяг до віолончелі і в Кур-

пінського: історики згадують його як віолончеліста у квартетній грі разом з Липінським у салоні гр. Лончинського [3, с. 12].

Ф. Крмес був одним з нечисленних учителів Кароля Липінського. Л. Раабен характеризує його як одного з найблискупіших львівських музикантів, що чудово володів віолончеллю, грав «з аркуша» твори будь-якої складності, займався композицією, захоплювався літературою [8, с. 73]. Звичайно, він справив неабияке враження на юного Липінського, що прибув з провінції. Кароль почав навчатися в Крмеса віолончелі, і невдовзі вже виступав публічно з концертами Б. Ромберга, Ж. Ламара і камерним виконавцем. Як віолончеліст Липінський у ранній період творчості брав участь у концертах скрипаля Й. Бема, що мешкав тоді у Львові, а 1823 р. виконував партію віолончелі в тріо французького скрипаля Ж. Ф. Мазаса, що за його запрошенням приїздив до Львова.

З цього приводу неабиякий інтерес викликає виконавська стежа самого К. Липінського (1790-1861). Спадковий музикант (батько тривалий час служив капельмейстером у кн. Потоцьких), він від природи мав феноменальні музичні здібності. Фактично самотужки навчившись грати на скрипці, Кароль у подальшому захопився віолончеллю, яку змінили диригування й композиція. Оселившись 1799 р. у Львові, він набув популярності в салонах місцевих магнатів як соліст і квартетист. Значною мірою цьому сприяло музикування в домашньому квартеті з братами — скрипалем Феліксом і віолончелістом Антоном. Практика сумісної гри сприяла формуванню чудових ансамблевих якостей та гарного знання квартетного репертуару. Відзначена ж популярність квартетного мистецтва й обізнаність з ним не лише виконавців, але й публіки, підтверджує поширення в музичній культурі Львова того часу і салонного типу музикування, і інструментального, зокрема віолончельного, виконавства, як невід'ємної складової квартетної гри.

Концертному стилю Липінського були притаманні масштабність, кантілена широкого дихання, великий, об'ємний звук, напориста гра (що, до речі, й нині характерні львівській скрипковій школі). Багато в чому ці якості були напрацьовані завдяки віолончелі. Дослідники творчості Липінського визнають, що деякі прийоми віолончельної технології відіграли велику роль у звільненні рухів його лівої руки, а віолончельне звукодобування значно вплинуло на силу й потужність звука при грі на скрипці, що визнавав і сам Липінський [3, с. 96-97]. У майбутньому Г. Венявський та Й. Йоахим — учні Липінського та його вихованця С. Сервачинського — запроваджували на європейських підмостках тип саме подібного концертного «подання». Зрозуміло, що започаткована вона була виконавською манерою Липінського.



Надзвичайне «симфонічне» трактування скрипки Липінським не відповідало ліричному спрямуванню салонної культури, поширеної в перших десятиліттях ХІХ ст. Гра віртуоза різко суперечила вишуканому концертно-віртуозному напрямку, з одного боку, і стилю бідермаєр — з іншого, і не сприймалася переважною частиною тогочасної публіки. У той час скрипаль досягав успіху через винаяткову музичну переконливість і віртуозну майстерність. Випереджав він побратимів-віртуозів і широтою мислення, включаючи до свого репертуару не лише власні твори, що було тоді загальноприйнятим у концертній практиці, але й концерти Віотті, Шпора, Лібона, сонати Тартіні, Бетховена, інші твори Байо, Роде, Крейцера, Паганіні та ін. Подібний підхід (концертна манера і репертуарна політика) більше відповідали виконавському стилю романтичної доби другої чверті століття. Відтоді гра Липінського стала певним еталоном, по якому оцінювали інших концертантів. Відтепер у Європі віртуоза прозивали «північним (або польським) Паганіні», Р. Шуман вважав його одним з «великих скрипалів нового часу», а львів'яни — національним героєм.

Зазначені форми музичного життя застосовувалися у Львові до середини ХІХ ст.: час від часу в місті влаштовували подібні музичні «академії», в яких, зазвичай, брав участь театральний оркестр разом з аматорами. У таких «академіях» виконувалися різноманітні (часто досить великі та складні) твори, до участі в них запрошували видатних виконавців-гастролерів. До організації такого типу заходів безпосередньо був причетний і К. Липінський. Так, улітку 1812-1813 рр. у міському саду він організовував серії концертів на зразок сучасних музичних фестивалів. У подальшому він відновив цю концертну практику у формі постійних концертних абонементів, в яких виконувалася переважно камерна музика.

Цікаво відзначити, що серед віртуозів, які виступали в першій половині століття у Львові, за кількістю і значимістю переважали скрипалі — Ж. Ф. Мазас, І. Шуппанціг (приїздили за особистим запрошенням К. Липінського), Л. Герц, Ф. Липінський, Ю. Белявський, Т. Кучинський, Дж. Грассі, Л. Сальваті, А. Борер, У. Буль, Т. Оттаво, А. Паріс, Й. Качковський та ін. Піаністи, крім Ф. Ліста, представлені значно скромніше — М. Шимановська, Ю. Крогульський, Крамер, Келлерман, О. Кольберг, Долежаль та ін. Були представники й інших спеціальностей, зокрема віолончелісти Й. Вагнер, С. Косовський, Б. Ромберг, контрабасист А. Даль'Окка, а також співаки, гітаристи, духовики. Окремо необхідно відзначити родину Контських і вже згаданого віолончеліста Ф. Кремеса.

Безпосередній інтерес у цьому спискові викликає ім'я Самуеля Косовського (1805 чи 1812 — 1861). Здобувши музичну освіту у Варшавській консерваторії як скрипаль, Косовський згодом пе-

рейшов на віолончель. У 30-х рр. XIX ст. він протягом десяти років мешкав у Львові, співпрацював з Липінським, який передрікав йому блискуче майбутнє [2, с. 198], був прийнятий до місцевого музичного товариства і удостоєний звання «почесного члена Львівської консерваторії». Про обдарування й майстерність митця свідчить і великий успіх, що всюди супроводжував його виступи, а також «звичайне» порівняння його з найзначнішими віолончелістами свого часу — Ромбергом, Серве та Борером.

Опанувавши віолончель радше самотужки, деякі прийоми віолончельної техніки Коссовський, зрозуміло, запозичив безпосередньо зі скриpkової практики. Віртуозну майстерність, легкість та вишуканість гри віртуоза, що виконував на віолончелі і скрипкові твори (концерт Крейцера, «Фантазію» Липінського та ін.), дослідники приписують саме його «скрипковому минулому» [2, с. 200]. Але, на нашу думку, важливу роль відіграла і загальна атмосфера епохи. Данина тогочасному вихованню і смакам виявилася в Коссовського перш за все в салонно-сентиментальній спрямованості його творчості — виконавській манірності та творах типу фантазії «Слов'янський вінок», «Спогади про Шопена», на решті у «Венеціанському карнавалі» — відвертому наслідуванні Паганіні, чи п'есах, зроблених на кшталт салонних скрипкових витворів («Прогулянка при місяці», «Буря і молитва»). Отже, Коссовський достатньою мірою був людиною свого часу і в його мистецтві вповні втілений обожнюваний пересічною публікою стиль бідермаєр.

Загалом, відзначені факти володіння багатьма митцями одночасно кількома струнними інструментами свідчать про певну універсальність виконавської технології, що, у свою чергу, спричиняло недостатнє виявлення інструментальної специфіки. Проте, з іншого боку, опанування скрипками віолончелі (Липінський, Курпінський) або перехід зі скрипки на віолончель (Коссовський) відбиває процес взаємозбагачення виконавських навичок і виокремлення таким чином специфічних особливостей і скрипки, і віолончелі. Отже, саме універсальний підхід у грі на струнних інструментах значною мірою і зумовлював становлення виконавської специфіки кожного.

Важливу роль у розвитку віолончельного мистецтва Галичини першої половини XIX ст. відігравав і соціальний фактор. Адже більшість із згаданих митців були поляками за національністю. Причетність значної частини виконавців до західноєвропейського типу культури уможливлювала запровадження подібної моделі на львівських теренах, що в цілому відбилося в переважному функціонуванні в музичному просторі Львова традицій віденської культури бідермаєра. Міцність цих традицій була порушена лише у 80-х рр. XIX ст. протиставленням вишуканому



«шопенівському» піанізму К. Мікулі, котрий посідав значне місце у фортепіанному виконавстві Львова, «лістівської» лев'ячої маєри його учня Р. Шварца.

Перспективами подальших досліджень може стати розгляд еволюції віолончельного мистецтва у Львові в другій половині XIX — на початку XX ст., що безпосередньо пов'язано з попереднім етапом, який розглядається в статті.

#### Список літератури

1. Гинзбург Л. История виолончельного искусства. Т. 1. Виолончельная классика / Л. Гинзбург. — М.-Л. : Музгиз, 1950. — 513 с.
2. Гинзбург Л. История виолончельного искусства. Т. 2. Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX века / Л. Гинзбург. — М. : Музгиз, 1957. — 580 с.
3. Григорьев В. Ю. Кароль Липиньский : монография / В. Ю. Григорьев. — М. : Музыка, 1977. — 160 с., нот.
4. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX-XX ст. : навч. посіб. / Л. Кияновська. — Чернівці : Книги ХХІ, 2007. — 424 с.
5. Львова Е. П. Мировая художественная культура. XIX век. Изобразительное искусство, музыка и театр (+CD) / Е. П. Львова и др. — СПб. : Питер, 2007. — 464 с.: ил.
6. Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові. У 2-х т. Т. 1. / Л. Мазепа, Т. Мазепа. — Львів : Сполом, 2003. — 288 с.
7. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1991. — 672 с.
8. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов : биогр. очерки / Л. Раабен — Л. : Музыка, 1969. — 263 с., портр.
9. Хонолка К. Идол бидермейера Генриетта Зонтаг / К. Хонолка // Великие примадонны. — М. : Аграф, 2002. — С. 120–144. (Серия: Из кладовой истории. Волшебная флейта).

*Надійшла до редколегії 05.11.2009 р.*

УДК 78.0836.071.1(477)

А. І. ПЛОТКІНА

### СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ УКРАЇНСЬКОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МІНІАТЮРИ ДОБИ «МОДЕРНУ»

*Висвітлюються творчі пошуки західноукраїнських композиторів першої третини XX ст., зокрема в жанрі інструментальної мініатюри.*

**Ключові слова:** синтез, жанр, діалогічність, модерн.

*Описываются творческие поиски западноукраинских композиторов первой трети XX ст., в частности в жанре инструментальной миниатюры.*

**Ключевые слова:** синтез, жанр, диалогичность, модерн.