

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ
ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА**

Факультет педагогіки, психології та соціальної роботи

Кафедра музики

**Фортепіанна музика Кароля Мікулі: стилістика і музично-
інтерпретаційні особливості**

Дипломна робота

Рівень вищої освіти - другий (магістерський)

Виконала: студентка VI курсу, групи 636 СО
спеціальності 014 «Середня освіта (Музичне
мистецтво)»

Кметь Марія Василівна

Керівник: канд.пед.наук, доц. Вишпінська Я. М.

До захисту допущено:

Протокол засідання кафедри

№ ___ від „___” _____ 2021 р.

зав. кафедри _____ доц. Лісовий В.А.

ЧЕРНІВЦІ – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ І. КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ РОЗВИТОК БУКОВИНИ І ГАЛИЧНИНИ У ПЕРІОД ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ КАРОЛЯ МІКУЛІ (1821-1897 РР.).....	7
1.1. Порівняльний аналіз культурно-мистецького розвитку Чернівців і Львову від 1830-х років до кінця ХІХ століття.....	7
1.2. Життя, творчість і громадсько-педагогічна діяльність Кароля Мікулі – першого професійного композитора Буковини.....	24
Висновки до розділу І.....	36
РОЗДІЛ ІІ. ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ КАРОЛЯ МІКУЛІ: СТИЛІСТИКА, ЖАНРИ І МУЗИЧНО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ.....	39
2.1. Шопеніана у творчому портреті Кароля Мікулі: штрихи до виконавського і композиторського стилю.....	39
2.2. Стилiстика фортепiанної музики Кароля Мiкулі – першого професiйного композитора Буковини.....	46
2.3. Вплив Кароля Мікулі на сучасні тенденції розвитку музичної культури.....	55
Висновки до розділу ІІ.....	61
ВИСНОВКИ.....	63
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	66
ДОДАТКИ.....	74

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Один із наймальовничіших куточків України – Буковина, край чарівної природи та багатих традицій народної творчості. Поетична натура буковинців та їхнє вроджене прагнення до прекрасного відбиваються в різних сферах: чудових мелодійних піснях, веселих танцях, колоритному одязі, вишивці. Цей багатонаціональний регіон створив сприятливі умови для розвитку народної творчості, а буковинці мають творчий дух і багату творчу уяву.

На розвиток і формування культурно-мистецького життя Буковини впливало багато чинників, зокрема це візити перших професійних вчителів музики, урбанізація міста Чернівців, освітні потреби населення. У подальшому – активна участь буковинців у концертному житті краю (XIX століття), потреба у домашньому музикуванні, а згодом і включення співів і музичного мистецтва до начальних дисциплін.

Лише у 1830-х роках у Чернівцях спостерігався розвиток музичного мистецтва. Поступово тут зосереджується багато професійних музикантів, серед них не лише виконавці, а й теоретики музики. З того часу на Буковині проводиться чимало концертів, на яких виконували свої твори відомі композитори-піаністи, скрипалі-віртуози, зокрема Франциск Кольберг, Леопольд Майер, Міска Гаузер, Никодим Бернацький, Карл Ліпінський.

Європейська революція 1848 року стала поворотним моментом і важливою рушійною силою піднесення всього культурного та соціального життя. Вона дала поштовх до нових ідей і як наслідок – нових пісень.

Під час цих подій активно вів творчу діяльність обдарований учень Фридерика Шопена – Кароль Мікулі. Він являється видатним піаністом, інтернаціональним композитором, диригентом, меценатом, відданим і талановитим учнем Фридерика Шопена, колекціонером народних пісень, танців та обрядів, музичним фольклористом і музично-громадським діячем, який

своєю творчістю збагатив як і світову музичну скарбницю, так і народів, звідки походив і музику яких любив.

Не зважаючи на те, що творчий спадок Кароля Мікулі вивчений не у повному обсязі, з упевненістю можна сказати – музичний доробок підтверджує факт того, що він був інтернаціональним композитором.

Музично-громадська діяльність К. Мікулі, його творчість стали важливим поштовхом для піднесення і розвитку культурно-мистецького і музичного життя як Буковини, так і Європи.

Стан дослідження проблеми. Впродовж довгого періоду мистецька спадщина композитора зберігалася в різних бібліотеках ще тоді Галицького музичного товариства. Завдяки зусиллям та дослідженням Олександра Васильовича Залуцького творчий доробок Кароля Мікулі був повернений на Буковину. Розкриттю проблеми дослідження життя та творчості буковинського композитора присвячено досить багато праць сучасних українських діячів культури, таких як: А. Кушніренко, Л. Кияновської, А. Плішки, О. Залуцького, Я. Вишпінської, Л. Мораря, Михайла Гр. Послушніка, О. Беу, Євгена І. Пеунел, З. Ванця, Г. Чіобану, Октавіана Лазера Косма, К. Буєску, М. Марінеску, Е. Саткот, Л. Мазепа, Т. Старух, Г. Блажкевич, Є. Славінська-Дагліг тощо. Багато хто з них займався збиранням музичної спадщини та дослідженням творчої особистості видатного піаніста XIX століття Кароля Мікулі.

Мета магістерської роботи: полягає в тому, щоб на основі комплексного та об'єктивного аналізу проаналізувати стилістичні особливості фортепіанної музики Кароля Мікулі, першого професійного композитора Буковини.

Відповідно до мети нами були поставлені наступні **завдання:**

1. Проаналізувати особливості культурно-мистецького і громадського розвитку Чернівців і Львову в період життя і творчості К. Мікулі;
2. Вивчити та узагальнити біографічні відомості про життєвий шлях Кароля Мікулі;

3. Охарактеризувати поняття «шопеніана» у музикознавчій літературі та вплив Ф. Шопена на музичну діяльність його видатного учня;
4. Розкрити стилістичні особливості фортепіанних творів Кароля Мікулі – першого професійного композитора Буковини;
5. Окреслити значення творчості композитора щодо сучасного стану розвитку музичної культури Буковини і Галичини.

Об’єкт дослідження є розвиток культурно-мистецького життя Чернівців та Львову як головних осередків музичної творчості першого професійного композитора Буковини Кароля Мікулі.

Предмет дослідження є вивчення та характеристика стилістичних особливостей фортепіанної музики Кароля Мікулі.

Методи дослідження. Відповідно до мети і завдань роботи були задіяні загальнонаукові та спеціальні наукові методи, застосовано структурно-системний метод, теоретичний аналіз психолого-педагогічної та музично-краєзнавчої літератури. Знайшло своє місце й застосування функціонального та культурологічного методів, за допомогою яких вдалося проаналізувати зв'язок суспільно-політичного та культурного життя на Буковині і Галичині. Із загально логічних методів в магістерській роботі використано метод аналізу і синтезу, з емпіричних – метод збору та аналізу доступних джерел та літератури, а також спостереження, порівняння, моделювання, узагальнення, порівняння, прогнозування.

Наукова новизна полягає у тому, що на базі вже досліджуваних науковцями матеріалів, ми змогли узагальнити етапи життя і творчої діяльності Кароля Мікулі, розглянувши його композиторську, громадсько-педагогічну діяльність в умовах музично-культурного розвитку Чернівців і Львову від 1830-х років до кінця XIX століття.

Практична спрямованість роботи. Матеріали даного дослідження можуть бути використані як змістовна частина у викладанні навчальних

дисциплін у закладах вищої музично-педагогічної освіти на курсах «Історія української музики», «Історія української та зарубіжної музики», «Музично-культурна комунікація», «Музичне краєзнавство», «Розвиток музичного мистецтва й освіти на Буковині» оскільки містять цікавий контент про музичне життя Буковини, України та інших європейських держав.

Апробація результатів дослідження. Результати проведеного нами дослідження були оприлюднені на вузівській та Міжнародній науково-практичній конференціях у формах наукової публікації: «Фортепіанна музика Кароля Мікулі – першого професійного композитора Буковини» (м. Чернівці, 21 квітня 2021 р.) та в роботі VI Міжнародної науково-практичної конференції «Мистецька освіта XXI століття: виклики сьогодення» (м. Кропивницький, 15-16 квітня 2021 р.) на тему: «Особливості стилістики фортепіанних творів Кароля Мікулі».

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного з розділів, загальних висновків дослідження, списку використаних джерел, що нараховує 83 позиції та додатків.

РОЗДІЛ І

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ РОЗВИТОК БУКОВИНИ І ГАЛИЧИНИ У ПЕРІОД ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ КАРОЛЯ МІКУЛІ (1821-1897 рр.)

1.1. Порівняльний аналіз культурно-мистецького розвитку Чернівців і Львову від 1830-х років до кінця ХІХ століття

Музична культура України зароджувалася ще з давніх часів. Найбільшим здобутком стала народна пісня. Вона увібрала традиції ще з дохристиянських часів і відзеркалила весь нелегкий шлях нашого народу. Проте культурно-мистецький розвиток України охоплює в собі не лише музичний фольклор, а й обіймає багате і розвинене професійне музичне мистецтво.

Зацікавлення життям і творчістю певного митця сприяє активному використанню його музичної спадщини в регіональному мистецтві, це здатне справляти великий вплив на мистецькі традиції певного краю. Як результат – створення регіональної культури, яка вміщує різноманітні сфери композиторської творчості: виконавство, педагогіку, архівні та музейні збірки, історіографію.

Музична спадщина Галичини та Чернівців ХІХ – початку ХХ століття є продуктивним періодом. Розвивається професійна фортепіанна музика, церковна творчість, професійна духовна й світська музика.

В цей час у регіоні, та особливо в його адміністративному та культурному центрі – місті Львові, були сформовані численні професійні та аматорські музичні інституції, постали виконавські та композиторські школи. Неабиякий вплив на митців краю мала творчість найвизначніших композиторів-романтиків, яка стала одним із важливих імпульсів до власних мистецьких пошуків. Серед знакових постатей музичної культури романтичної доби, для дослідження гіпотези про специфіку регіональної рецепції музичної творчості в різних

національних середовищах та суспільних верствах, обрані три композитори – Фридерик Шопен, Ріхард Вагнер і Ференц Ліст [46, с. 12].

Рецепція творчості Фридерика Шопена була особливо плідною з огляду на популяризацію його творчості учнем композитора – Каролем Мікулі, багатолітнім директором Галицького музичного товариства, який був одною із найвпливовіших музичних постатей у місті; а також, завдяки активному пропагуванню польською громадою Львова, особливо впродовж першої третини ХХ ст. – в період бездержавності та встановлення Польської Республіки. Відмінності в оцінках та ставленні до творчості композитора різними національними громадами простежуються, зокрема, на прикладі виконуваного репертуару українськими та польськими музикантами та відгуків рецензентів на сторінках місцевої преси [46, с. 13].

Рецепція творчості Ріхарда Вагнера у музичній культурі Львова є цікавою з огляду на домінуючі культурні впливи Австро-Угорської імперії та столиці метрополії – Відня. Високий професійний рівень музичного театру та вокальної освіти у Львові, рівно ж – інтерес до творчості Ріхарда Вагнера як виразника німецьких національних ідеалів у період становлення національних ідентичностей української та польської громади, дав поштовх до постановок на початку ХХ століття на львівській сцені майже усіх його опер – виняткового явища в музичному житті Східної Європи [46, с. 14].

Якщо Ф. Шопен і Р. Вагнер самі ніколи не були у Львові, то причиною популярності Ф. Ліста стали його концерти 1847 року, зрештою як і в інших містах України. У Львові, однак, склалися дещо особливі обставини функціонування творчості угорського романтика: одним із найпалкіших популяризаторів його музики став учень композитора, піаніст Людвік Марек. Вже наприкінці ХІХ – у ХХ столітті значну увагу до його фортепіанної творчості виявляють виконавці різних національних спільнот, часто виконуються симфонічні поеми (особливо після заснування Львівської

філармонії, починаючи від першого сезону 1902-1903 рр.), публікуються у Львові популярні книжки про життя та симфонічну спадщину композитора [46, с. 14].

Культурний осередок Галичини – місто Львів, майже весь час виконував роль основного регіонального, або столичного міста. Воно зазнало безліч непростих історичних та політичних процесів впродовж свого зростання: від заснування міста до нашого часу, що спричинило нашарування різноманітних традицій та культур. Змінювалися територіальні межі міста, кількість, статус і склад населення. У Львові існувала і розвинена інфраструктура з мистецьких закладів та установ, які змінювалися у відповідності до політичних подій.

У сфері освіти найпрогресивнішими були такі реформи: обов'язковою стала початкова освіта та було засновано три типи шкіл:

- 1) звичайні (діяли у Львові для підготовки вчителів);
- 2) окружні школи у великих містах (де навчання велося переважно німецькою мовою);
- 3) початкові школи в містечках і селах (в яких навчання велося місцевою мовою, в тому числі українською).

Тут варто згадати про мовне питання, адже для шкіл де вчилися українці, потрібні були підручники, написані рідною для них мовою. Перший такий посібник був опублікований літургійною церковнослов'янською з домішками місцевої народної мови. Але така потреба зачепила і серйозніше питання – мовної самоідентифікації русинів. Цьому сприяли і самі австрійські чиновники, які після прибуття до Галичини у своїх звітах чітко визначили відмінність русинів і росіян, із власними традиціями, мовою та релігією. Таким чином, «до 1848 р. основним завданням місцевої інтелігенції був пошук цієї ідентичності та потреба її висловлення через національну мову» [35, с. 342].

В цей час, на думку Олійник С.Ф. естетичні смаки місцевої публіки Галичини часто формувалися під впливом «модних віянь» із Відня. Таке

переймання різних музично-суспільних форм доволі природно влилося в культуру Галичини, яку можемо розділити на дві сфери: любительську і професійну. Любительська сфера краю розвивала традицію домашнього музикування, яке в добу Романтизму сягнуло справжнього розквіту, насамперед, через збагачення репертуару жанрами вокальної та інструментальної мініатюри. Популярності також набувають салони – зібрання митців при домах аристократії та інтелігенції, які не обходилися без музикування. Модно стає володіти великою бібліотекою, в тому числі нотною, а також колекціонувати предмети, пов'язані з діяльністю певної особи.

Професійна сфера проявилася в формуванні у Львові в період австрійського панування усіх фахових музичних інституцій (театрів, філармонії, багаточисельних музичних товариств), а також, освітніх закладів – Консерваторії Галицького музичного товариства, Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, Львівського музичного інституту та Інституту музикології при Львівському університеті. Відвідування Львова неодмінно включали до своїх гастролей зірки музичного мистецтва світової величини і навіть обирали для постійного мешкання видатні музичні діячі. Ці обставини мали значний вплив на створення місцевої виконавської та композиторської шкіл [46, с. 64].

В кінці XVIII століття у Львові засновують перші кав'ярні, також споруджують великі зали для проведення балів. У таких залах виконували свої твори такі скрипалі як Жан Фереоль Мазас, Кароль Ліпінський, Тимотеуш Кучинський. Це був не єдиний зал для проведення урочистостей.

Різні урочистості проводили і з нагоди приїзду до міста шанованих осіб: імператорів і представників монаршої родини. Урочисті бали відбувалися і на честь приїзду видатних митців: у 1820 р. у Львові вітали співачку Анжеліку Каталані, у 1847 р. – композитора і піаніста Ференца Ліста [18, с. 120].

Від середини XIX ст., особливо після «весни народів» 1848 р., в добу розквіту національного романтизму, бали набувають нової якості, а саме,

стають «засобом демонстрації і утвердження своєї національної ідентичності» [49].

Іншою поширеною суспільно-мистецькою формою були салони. Вони відбувалися у помешканнях патриціїв і міщан усіх національних громад Львова: в палаці греко-католицьких митрополитів, домах австрійських урядників і польських шляхтичів. Особливо популярними були салони Потоцьких, Скшинських, Понінських, Морських, Феліціяна Коритовського. [18, с. 120].

Організація подібних розважальних заходів, а також культура домашнього музикування, салонності серед аристократії та міщанства, була вельми успішним способом засвоєння традицій західної культури, її адаптації на локальних теренах, впливаючи на поширення новітніх західноєвропейських мистецьких стилів і течій (бідермаєру, сентименталізму, романтизму). «Доволі інтенсивне домашнє музикування спонукало любителів музики та професійних музикантів до щораз частіших спроб організації публічних концертів спільними силами. Це наштовхувало також на думку про потребу створення музичного товариства на зразок подібних до тих, що існували в інших містах Європи, зокрема у Відні. Про такі спроби свідчить листування між Львовом та відповідними інституціями у Відні» [36, с. 37].

Перше таке культурно-просвітницьке товариство у Львові у 1826 р. було засноване австрійцем, сином В. А. Моцарта – Францом Ксавером Моцартом. Товариство отримало назву покровительки музики – св. Цецилії (Säcilienverein). Його діяльність була спрямована на розвиток співу та хорового виконавства. Вже перший концерт викликав великий суспільний резонанс: про виконання «Реквієму» В.А. Моцарта до 35-річчя смерті композитора у греко-католицькій кафедрі святого Юра, повідомляло навіть багато європейських газет [39, с. 62].

За три роки свого існування товариство організовувало багато концертів, на яких виконувалися відомі твори В.А. Моцарта, Й. Медеріч-Галлюса, Й. Гайдна, Л. Керубіні.

Вагомий внесок для музичного розвитку Львову зробив Франц Ксавер Моцарта. Він влаштовував концерти, і сам нерідко виконував фортепіанні твори. Франц пропагував творчість свого батька та музику австрійського класицизму. Більшу частину життя він працював учителем музики в домах галицької аристократії у Галичині.

Варто підкреслити, що перші музичні товариства у Львові були передовсім полінаціональними, а відтак – залучали велику кількість аматорів та митців різних етнічних громад. Вже в 30-их рр. XIX ст. було засноване «Галицьке товариство друзів музики» («Der Galizische Verein der Musikfreunden»), яке об'єднало кілька десятків професійних музикантів та любителів музикування. Товариство почало діяти офіційно згідно з цісарським рішенням і канцелярським декретом, затвердженим від 14.08.1838 р. і з того часу отримало офіційну назву Галицького музичного товариства. У цьому році налічувалось вже близько 300 членів різних національностей – поляки, австрійці, чехи, угорці, українці, німці, вірмени, євреї [28, с. 85]. Очолив товариство Йоганес Рукгабер (справжнє ім'я – Жан де Монтальбо) – піаніст, учень Й. Гуммеля, за час своєї музичної діяльності проявив себе як співак та концертмейстер з К. Ліпінським.

Основна діяльність товариства була виконавсько-просвітня: організація камерних та симфонічних концертів, проведення монографічних «Музичних вечорів» і так-званих «Музичних вправ», які ознайомлювали публіку з кращими здобутками доби Класицизму і сучасними творами, а також «із – творчими вправами членів самого товариства» [26, с. 45].

Галицьке музичне товариство стало і першим освітнім осередком: у 1839 р. при ньому було засновано музичну школу, а в 1853 – консерваторію. Таким чином, за часів австрійської влади Галицьке музичне товариство стало першим і єдиним у XIX ст. навчальним закладом у Львові, який надавав професійну музичну освіту. Крім того діяльність ГМТ не можна обмежити лише освітньою

сферою, його значення в музичній культурі краю різнобічне: – становлення професійної музичної освіти і першого навчального закладу – консерваторії. [36, с. 48].

Після заснування консерваторії, всі сили були покладені на створення навчання для професійних музикантів. Саме завдяки Каролію Мікулі, що очолював Галицьке музичне товариство (1858 – 1887 рр.) відбувався його розквіт та покращення рівня викладання.

Значний внесок у розвитку товариства зробив і Мечислав Солтис. Він зміг розв'язати питання будівництва будівлі та створення великої концертної зали (тепер Львівська національна філармонія) для Галицького музичного товариства. За час існування товариства на цій сцені виступали як і професійні виконавці та композитори, так і аматорські ансамблі, оркестри та хори.

Зокрема, дослідники зауважують, що «виконанню усіх творів кантатно-ораторіального жанру у Львові до 1939 року слід завдячувати аматорським колективам» [36, с. 57].

Значної популярності у Львові, в тодішню «епоху» романтизму, набував хор і хорова музика. Галицьке музичне товариство створювало всі умови для концертної діяльності, де могли виконуватися відомі класичні твори різних відомих італійських, австрійських, польських композиторів. У таких концертах були задіяні камерні та симфонічні оркестри, аматорські та професійні ансамблі, солісти. Пізніше, у 1919 році, назва Галицького музичного товариства було змінена на Польське музичне товариство.

Варто відзначити велику популярність творів Ф. Шопена у програмах різних виконавців-професорів товариства. Його твори безліч разів звучали на концертній залі товариства.

У 1892 р. при Галицькому музичному товаристві було утворене спеціальне Концертне бюро, яке доволі продуктивно діяло і в ХХ столітті. Варто

підкреслити роль контактів в структурі товариства серед митців різних національностей [36, с. 40].

До ГМТ також входили українці, чехи, євреї. Серед членів-українців згадаємо І. Лаврівського, А. Вахнянина, С. Крушельницьку, О. Мишугу, А. Дідур. Свого часу, з активних членів ГМТ було створено «Союз музичних товариств польських і руських», метою якого було спільною діяльністю піднесення стану національного музичного мистецтва обох громад. Однак, такий союз проіснував лише впродовж кількох місяців 1893-1894 рр. [36, с. 42].

Згодом (друга половина ХІХ століття) у Львові активізується формування і розвиток й інших музичних товариств, які популяризували значною мірою хорову культуру і музику. Ці товариства відрізнялися тим, що їхні учасники були одного народу, тобто однієї національності. Спочатку це німецькомовне товариство з назвою «Гармонія» (1861 р.), згодом засноване жіноче товариство «Конкордія» (60-ті роки), проте їхнє існування було короткочасним. Це було стимулом до відкриття Галицьких хорових товариств.

У 1871 році А. Вахнянин створює перше музичне українське товариство «Теорбан», яке теж проіснувало недовго.

У 1890 р. виник «Львівський Боян» – найбільше українське хорове товариство з великою кількістю філій на Західній і навіть Східній Україні (називались «Боян»). Товариства мало на меті плекання українського національного співу – хорового та сольного, а також інструментальної музики. Засобами для цього, відзначають дослідники, були: «спільні співанки, нагромадження музичних творів для концертного виконання через проведення конкурсів на кращий хоровий твір, їхнього видання, товариські вечорниці, збір та утримання музичної бібліотеки, підтримання контакту зі всіма існуючими українськими хорами та хоровими товариствами» [11, с. 29].

На основі цього товариства виник «Союз співацьких і музичних товариств». При Музичному товаристві ім. М. Лисенка у 1903 році був

організований Вищий Музичний Інститут – український музичний вищий навчальний заклад, що і досі продовжує виконувати цю функцію (Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка). Ще одним популярним українським хором був «Бандурист», створений у 1906 р. як студентський колектив. Початково «Бандурист» був чоловічим хором, і як писав С. Людкевич, це товариство «проспівало всю нашу хорово-мужеську літературу» [33, с. 522].

Мазепа Л. стверджує, що окремі товариства, що виникли в кінці ХІХ ст. як полінаціональні за своїм складом, згодом ополячилися. Таким, наприклад, було товариство «Гармонія», засноване у 1875 р., що культивувало інструментальну музику. На початках воно було полінаціональним і давало освіту дітям-сиротам та вихідцям з бідних сімей. Його перший директор – Людвік Марек, учень Кароля Мікулі і Ференца Ліста. Вже з 90-их рр. ХІХ ст. визначається його польське спрямування: товариство організовує концерти з національних творів та композицій польських авторів для середнього класу, який «забуває про свою музику, змушений вислуховувати чужинські арії, не слухаючи своєї польської музики та пісні, забуваючи про її красу» [36, с. 65].

Так як Львів вже мав власну оперу, під потреби філармонії було перебудовано театр Скарбка. Перші два сезони більшість оркестрантів було запрошено з Чехії. В музичній історії краю ці сезони ввійшли як найпродуктивніші – концерти відбувалися майже щодня. Показово, що на перших двох концертах виконувалися твори виключно польських композиторів (Ф. Шопена, З. Носковського, С. Невядомського, Л. Пінінського, З. Стойовського, Г. Ярецького, В. Желеньського та ін.), що свідчить про повний провал германізації на теренах краю і повернення домінування польської культури [36, с. 87-88].

На початку ХХ ст. з'являються нові освітні музичні інституції. У 1902 р. був утворений Музичний інститут, який у 1905 р. отримав назву Львівського

музичного інституту, а у 1931 р. – Львівської музичної консерваторії ім. К. Шимановського. Від початку свого заснування, інститут асоціювався з виключно польською громадою, і навіть при наборі викладачів, засновники керувалися принципом: «З огляду на антинімецькі тенденції, керівництво воліло б залучити до школи поляка» [36, с. 198].

У 1912 р. при Львівському університеті створено Інститут музикології, який став фундаментом для розвитку музикознавчої думки у львівських музичних освітніх закладах. Інститут було засновано польським музикознавцем, випускником Мюнхенського університету – Адольфом Хибінським. У сферу зацікавлень А. Хибінського входили історія польської і середньовічної музики, музичної етнографії, естетики, особливості музичної форми і гармонії композиторів романтиків та новітніх митців. Зацікавлення музикознавця перейняли учні його школи – польські та українські дослідники: Б. Вуйцік-Кеупруліан, С. Лобачевська, З. Лісса, Г. Файхт, М. Щепанська, Й. Хомінський, М. Антонович, Я. Козарук, М. Білинська, Б. Кудрик, Я. Колодій та ін. Саме в лоні музикологічної школи українські науковці розпочали дослідження музичної україністики, продовжуючи згодом свою діяльність при Науковому товаристві ім. Т. Шевченка [34, с. 96].

До кінця 1939 року існував заклад музикології, який було переформатовано на Львівську консерваторію. Можна зробити висновок, що у період управління австрійської влади зазнало піднесення любительське музикування. Створювалися також і професійні заклади музичної освіти (інституції).

За моделлю австрійських зразків та місцевих жителів у мегаполісі організовано перші навчальні консерваторії та розважальні музичні заклади (міський театр, філармонія) та товариства. Для них характерна велика кількість творів багатонаціональних композиторів, аматорської участі, композиторів різних епох.

Поява музики Ф. Шопена у Львові, тобто своєрідне «відкриття Шопена» мешканцями міста, відбулося у 40-50-х рр. XIX ст. Ймовірно, найдавніша згадка про Ф. Шопена у львівській пресі була надрукована в газеті «Tygodnik Lwowski» (1850, №1), тобто невдовзі після його смерті.

Автор статті «Chopin – Słowacki» (Шопен – Словацький) Й. Осецький відзначає новаторство музики композитора «і щодо композиції і щодо виконання в цілому музичному світі» [13, с. 4]. Можна зробити висновок, що наприкінці 40-х років композиції Фридерика Шопена користуються популярністю на Галичині, проте скоріше більш вузькому колу поціновувачів музичних новинок.

Одним із перших розповсюджувачів творів Ф. Шопена у Львові був книгар Карл Вільд. Його «Привілейована 82 публічна випозичальня книг і нот» функціонувала впродовж XIX століття (до 1881 р.). Зі збереженого 21 примірника нот Ф. Шопена з книгозбірні К. Вільда у фондах бібліотеки Львівської національної музичної академії ім. М.В.Лисенка, можемо відновити перелік творів митця, поширених у Львові в середині XIX століття [76, с. 9].

Наступний етап поширення творчості Ф. Шопена у Львові, пов'язаний зі звучанням творів композитора на концертних естрадах. Зокрема, твори Ф. Шопена виконував у Львові Ференц Ліст. Ще до першого концерту митця «Gazeta Lwowska» анонсувала: «з приємністю повідомляємо, що з-поміж чотирма чи п'ятьма п'єсами, які задумав зіграти, Ліст також помістив етюд та мазурки нашого славетного земляка Шопена» [1, с. 248].

Фридерик Шопен ніколи особисто не був у Львові і не згадував у листах. Проте навколо нього є чимало митців, які тісно пов'язані зі Львовом і які активно пропагували творчість композитора.

Розвиток музичного мистецтва і в тому числі й загальної культури на Буковині до 30-х років знаходився у певному застої.

Для наших сучасників Чернівці – це передусім місто Юрія Федьковича і Ольги Кобилянської, класиків української літератури, творчість яких відома кожній людині. Та мало хто знає будь-що з історії культури цього краю – культури австрійців, румунів, поляків, євреїв, які колись густо населяли це місто. Навіть при акцентованій увазі тільки до «українського екстракту» цієї поліетнічної культури міста не все відомо з історії власне української культури, яка в нелегких умовах соціального гноблення і національного приниження українців, у взаємодії з прогресивним представництвом інших культур і в протиборстві з ворожими елементами проростала тут і розвивалася, набуваючи місцевого, регіонального характеру, збагачуючи багатобарвну палітру загальноукраїнської культури [15, с. 3-4].

На XVIII століття місто Чернівці переживав період занепаду. Австрійська влада не дбала про культурно-мистецький розвиток Буковини, не цікавилася збереженням національних цінностей, всіляко прививаючи буковинцям австрійсько-німецьку культуру. Тут не існувало будь-яких колективів, не було сформовано жодного товариства, і тим паче не створювали відповідні умови для приїжджих виконавців.

В той час поширеним інструментом для гри було гітара, завдяки якій створювали нескладний акомпанемент і виконували легкі пісні. Що ж до фортепіано, то воно довгий час було великою рідкістю.

На думку Демочко К. розвиток музичного мистецтва почався на Буковині тільки в 30-ті роки XIX століття. У 1830 році у Чернівцях з'явився перший учитель співу і гри на фортепіано. Це був віденський професор Грейнер, якого запросив на посаду домашнього вчителя барон Євдоксіус Гормузакі. Наймають домашніх учителів музики й інші заможні родини. Барон Апостола Петріно у 1836 році запрошує до себе у Вашківці Карла Кеніга з Австрії, щоб навчив його дітей музичної грамоти. Потім Кеніг потрапив у Садгору до барона Йогана Мустяци, де теж навчав самочадців барона гри на фортепіано. Через деякий час

він став учителем музики у Чернівцях і заслужив загальне визнання за добру гру на багатьох інструментах, зокрема смичкових [15, с. 8-9].

Згодом Буковину відвідують все більше професійних музикантів як виконавців, так і музичних теоретиків. Один з них – це Франц Пауер: випускник Віденської консерваторії, який ще у юному віці грав в оркестрі під керівництвом самого Л. ван Бетховена.

На кінець XIX століття в Чернівцях зосереджуються і розвивають свою творчу діяльність безліч музикантів, зокрема такі як А. Борковський, Й. Ровінський. Вже тоді в репертуарі знаходила своє місце класична музика.

Вагомий внесок у розвиток мистецького життя Буковини зробив президент нашого краю Карл Умлауф. Він упродовж довгого часу перекладав українські пісні на німецьку мову, був знайомий із відомим австрійським композитором Францом Шубертом. Карл став популяризувати творчість Ф. Шуберта: познайомив буковинців із його творами.

У домі президента вечорами збиралися з усього міста музики, співаки, виконували твори Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. Подібні вечори влаштовували й деякі інші знатні городяни – любителі музики. З концертами виступали піаністи Оскар Кольберг (з творами Шопена), Леопольд Майєр, Ігнац Тодеско, скрипалі Міска Гаузер, Никодим Бернацький, співачка Ла Рош. Та найглибший слід залишив Карл Ліпінський, видатний польський скрипаль-віртуоз, який довгий час працював у Львові, де видав у 1833 році двотомну збірку галицьких народних мелодій для фортепіано. Карл Ліпінський бував з концертами в багатьох містах Європи, зустрічався з Паганіні та іншими знаменитими митцями. Кілька разів відвідав Чернівці, де мав великий успіх у любителів музики [15, с. 10].

Визначною датою у мистецькому житті Чернівців став 1847 рік. Рік, коли Буковину відвідав композитор угорського походження – Ференц Ліст. Композитор виступив з концертами у Києві, Житомирі, Львові, Бердичеві.

Гастролюючи містами України, Ференц Ліст не оминув і Чернівці. 22 травня він приїхав до Буковини, де виконав відомі твори Ф. Шопена, Л. ван Бетховена, Дж. Россіні, Ф. Шуберта. До того ж він виконав декілька коломийок у власному аранжуванні. Це було вагомим поштовхом для розвитку мистецького життя Буковини. Значним впливом на прогрес і розвиток культурно-мистецького та громадського життя буковинців стала буржуазно-демократична революція (1848 р.).

У цей час переживає свій розквіт учень Фридерика Шопена – Кароль Мікулі – перший професійний композитор Буковини, диригент, педагог. Їхав з концертами містами України та Європи, де виконував авторські твори: балади, мазурки, полонези, пісні. Ще в юні роки він був знайомий з видатним композитором Ференцом Лістом, з яким листувався усе життя. Підтримував дружні відносини з Ріхардом Вагнером. Працював у Чернівцях, записував народні пісні, танці та обряди, які зібрав у свою збірку румунських мелодій «48 національних румунських арій». Ця збірка вміщувала в собі дойни, пісні пастухів, хори в обробці для фортепіано. Будучи музичним критиком, випустив 17 томів творів Шопена, які випустили друком в Росії та США.

Згодом Кароля Мікулі запросили очолити музичне товариство у Львові (1858 р.). Працював там викладачем у львівській консерваторії, де викладав гармонію, контрапункт, був диригентом оркестру та хорів. Відкрив власну музичну школу. Досить часто відвідував Чернівці, де популяризував творчість свого вчителя Ф. Шопена.

1850 – 1859 роки – період інтенсивного розвитку хорового мистецтва. Спів тоді став обов'язковим у навчальних закладах, особливо добрим хором славилася 1-ша чернівецька гімназія (заснована у 1808 році), де викладачем цього предмета був Франц Звонічек. У місті значно збільшилась кількість учителів музики, з'явилося фортепіано; на цьому інструменті, а також на флейтах, гітарах та смичкових грали в багатьох родинах. Все частіше звучали

твори Й. Гайдна, Л. Бетховена, В. Моцарта та інших класиків. Хор 1-ої гімназії вже публічно виконував їх. Пісні і танці для приватних салонів писали також Апостола Петріно, Марія фон Бухенталь та інші місцеві композитори-аматори. А. Петріно, наприклад, створив кадрили, яку було видруковано у Відні; Кароліна й Емілія Мікулічі видали альбом буковинських танців, де було використано також українські та румунські мелодії. З концертами по Буковині їздив квартет у складі Карла Кеніга, Лепші, Франца Звонічека та Погана Кауфмана [15, с. 11-12].

У зв'язку з розгортанням концертної діяльності в Чернівцях створюються музичні організації. Першою з них стало «Gesangverein» («Співацьке товариство»), керувати яким узявся вчитель музики чех Франц Калоусек. Проіснувало це об'єднання три роки (1859—1862), після чого йому на зміну виникло «Der Verein zur Förderung der Tonkunst in der Bukowina» («Товариство сприяння музичному мистецтву на Буковині»). В листопаді цього ж року в залі готелю «Молдавія» нове товариство організувало перший концерт, програма якого складалася з творів Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона. На концерті з привітальним словом-віршем виступив тодішній директор Радовецької гімназії Ернст Рудольф Нойбауер. Спочатку це товариство більше уваги приділяло музичному навчанню, ніж концертній діяльності. До речі, при ньому існувала і школа, яка відіграла значну роль у поширенні музичних знань та підготовці вчителів музики. Популярність цього об'єднання помітно зростала. За короткий час збільшилось число його учасників, розширився мистецький діапазон. Уже в 1886 році смичковий оркестр налічував понад 30 чоловік, жіночий хор — до 20 осіб, чоловічий — близько 40. Склад їх протягом ряду років майже не змінювався, і це давало можливість працювати над великими творами – симфоніями, ораторіями [15, с. 12-13].

Пожвавлення діяльності товариств у Чернівцях змусило проводити пошуки і спорудження відповідних приміщень, концертних зал. У 1868 році

комітет любителів музики за власним бажанням почали вирішувати питання пошуків і спорудження приміщення. Проте реалізувати задумане вдалося через 5 років.

У 1875 році до Чернівців запросили Адальберта Гржималі, який вже був відомий як музичний діяч. Він посприяв прискоренню будівництва споруди для «Музичного товариства». На честь такої події Ернст Рудольф Нойбауер та Адальберт Гржималі написали твір «Хвала музиці», який звучав при початку будівництва. Згодом був проведений грандіозний концерт, де виконували твори Ф. Шопена, А. Гржималі, Ф. Шуберта, Й.С. Баха. На концерті були присутні чимало людей з Львівської консерваторії, зокрема Кароль Мікулі.

К. Демочко стверджує, що у грудні 1877 року знову відбулося музичне свято – цього разу вже з нагоди закінчення будинку і передачі його в користування «Музичному товариству» (нині Обласна філармонія). Поет Е. Нойбауер присвятив цій події свій віршований пролог, до якого А. Гржималі написав музику. Крім того, А. Гржималі виконав на скрипці п'єси Ф. Шуберта, К. Вебера та інших класиків. На запрошення А. Гржималі у 1879 році до Чернівців вперше завітав видатний російський піаніст, композитор і диригент Антон Григорович Рубінштейн. На концерті, влаштованому 18 січня в будинку «Музичного товариства», він виконав увертюру «Егмонт» Л. Бетховена, «Рондо» В.А. Моцарта, арії та варіації Г. Генделя, Ноктюрн та Варіації Ф. Шопена, композиції Р. Шумана і Ф. Ліста, власні твори (Баркаролу та етюд) [15, с. 15].

Виходячи з висновків дослідників у 1882 році святкували 20 років «Музичного товариства». До події залучилося українське студентське товариство «Союз», румунська «Армонія». З того часу настає період розквіту мистецького життя Буковини. А. Гржималі проводив плідну підготовку до створення музичних шкіл та, відповідно популяризації музичного мистецтва, класики.

Пізніше відзначали сорокаріччя товариства (1902 р.), що лише доводило те, що культурно-мистецький розвиток Буковини був на високому рівні. На святі були присутні український «Боян», румунська «Armonia», німецьке «Чоловіче співацьке товариство», виконували хоріві твори жіночий хор, учасниками якого були здебільшого учениці мистецьких шкіл.

Крім оркестру музичного товариства, грав також духовий оркестр 41-го піхотного полку, що розміщався в Чернівцях. Керував ним чех Віктор Костелецький, талановитий диригент і композитор [15, с. 16].

Існує цікавий факт того, що на святі ювілею «Музичного товариства» завдячуючи А. Гржималі поціновувачі музики Буковини мали змогу почути Дев'яту симфонію Бетховена та інші музичні твори.

Мистецькі здобутки А. Гржималі принесла не тільки Чернівцям, а й усій Буковині піднесення культурного розвитку населення. Він брав участь у багатьох концертах для буковинців, збирав народний фольклор, зокрема українські пісні, які перекладав на німецьку мову. Усіляко сприяв розвитку культури у Чернівцях.

Свою роль у житті Буковини зіграв і видатний композитор, бездоганний скрипаль, один із засновників румунської класичної музики Чіпріан Порумбеску. Уродженець Сучави, майбутній композитор приїздить до Чернівців, де навчається у семінарії (1873 р.). Важливу роль у житті Чіпріана відіграв Сидір Воробкевич, який розкрив творчі здібності молодого юнака, розвинув його майстерність.

Коротке життя Чіпріана Порумбеску не вплинуло на багатство його музичної спадщини. Композитор написав понад 200 творів, пронизані румунською та молдавською мелодикою. Його мистецький доробок не обмежувався звичайними творами, він писав і оперети, пісні, які стали визначними як для нього, так і для всього світу.

Сьогодні його ім'я в Румунії згадується і пошановується. Його кращі твори звучать з концертних залів і студій безлічі країн.

Отже, можна стверджувати, що активізація і розвиток мистецького, концертного, культурного життя Буковини та Галичини відбувався за різних причин. Відстоювання народом власної гідності і честі перед гнітом австрійської влади, політичні фактори впливу, поява перших професійних композиторів, перших товариств, тяга населення до культурного розвитку – все це призвело до розквіту людської свідомості, і відповідно розвитку мистецтва на Буковині.

1.2. Життя, творчість і громадсько-педагогічна діяльність Кароля Мікулі – першого професійного композитора Буковини

Ім'я цього композитора ще не достатньо відоме, і до недавнього часу не вивчалось, його мистецька скарбниця не повністю зібрана і нажалі частково втрачена. Проте навіть та інформація, яка зібрана на даний час науковцями-дослідниками несе у собі неймовірний внесок у музичну культуру не тільки Буковини, а й України.

Кароль Мікулі – перший професійний композитор Буковини, музикант-педагог, патріот-гуманіст, музично-громадський діяч. Видатний піаніст, автор численний мазурок, полонезів, вальсів (дод. №1).

«І щоб створити більш повну картину про цю непросту й багатогранну особистість, розкрити його педагогічні і виконавські концепції, потрібно було б більш пильної уваги і ґрунтовного дослідження» [77, с. 201]

Поява вірменських поселень на території України відноситься ще до часів Київської Русі, котрі прийшли сюди у 1062 році на заклик київського князя Ізяслава для боротьби з половцями. Після перемоги над ворогом вірмени

оселяються в Києві, а пізніше в містах Галицько-Волинського князівства: Львова, Луцьку, Кам'янці-Подільському. На початку XVIII ст. поселення вірмен сягає Кутів, а згодом і Чернівців. Серед них уперше й зустрічається прізвище Мікулі. За іншими даними, батько Кароля, який був купцем, переселився на Буковину із Ясс у 1797 р. З відомими на той час купцями Антоновичем, Богдановичем, Тарасовичем, Йоганном Капрі він неодноразово виїжджає з товарами в Сілезію, Гданськ, Баварію. Одного разу він повернувся в Чернівці вже не сам, а з дружиною Терезією Гуллманн (Гуттман), родом з Німеччини [44, с. 3].

Різні довідникові видання подають суперечливі дані як про числа, так і роки народження й смерті К. Мікулі. Найбільш поширеною розбіжністю є рік народження композитора.

Відомий польський музикознавець Лешек Мазепа, який тривалий час працював професором у Львівській консерваторії, в праці «Кароль Мікулі – мистецький директор Галицького музичного товариства у Львові (1858-1857 рр.)», розпочинає такими словами: «Коли 37-ми чи 39-ти річним Кароль Мікулі вирішив пов'язати свою долю із столицею Галичини і Володимирії, він був у Львові, вже був відомим музикантом...», посилаючись на різні німецькі, австрійські, польські, українські, російські друковані джерела, енциклопедичного характеру, які подають два різні роки народження композитора: 1819 і 1821 [44, с. 3].

Не існувало точних відомостей щодо дати народження Кароля Мікулі, за різноманітними відомостями відмінність полягає у діапазоні: 20.11, 20.10, 31.10.

Усі ці розбіжності і послужили поштовхом до пошуків достовірних джерел про справжню дату народження композитора. Віднайти їх, і цим зняти завісу таємничості в даному питанні, допомогли документи Державного архіву Чернівецької області, зокрема наявність книги, в якій реєструвалися день і рік народження, та дата охрещення дітей римо-католицького віровизнання, до якого

належала сім'я Мікулі, і де чітко зафіксоване число 22 жовтня, 1821 р., як дата появи на світ майбутнього композитора Кароля Мікулі, а 19 листопада цього ж року, як дата охрещення новонародженого [44, с. 3].

Повідомлення про дату або навіть лише рік народження неоднозначні. Некролог, опублікований у «Газеті Львівській» у 1897 р., Зазначав, що Кароль Мікулі народився 20 жовтня 1819 р. Оригінальний надгробний пам'ятник Мікулі не зберігся до наших часів. Реконструйований у 2010 році надгробний пам'ятник має дату 1819 р., Яка наведена в енциклопедіях та літературі на цю тему.

Ще про рік народження Кароля Мікулі свідчить запис у реєстрі студентів медичного факультету Віденського університету від 1839 року. Там було зазначено, що йому тоді було вісімнадцять років, а це свідчить про те, що він народився у 1821 р.

У газеті «Tygodniku Ilustrowanym» 1865 р. дату народження було вказано 20 жовтня 1821 р. Ця ж дата міститься у Словнику Войцеха Совінського від 1874 р. Та у «Кур'єрі Львівському» від 1897 р. Цю інформацію підтверджує неопублікована хронологія родини Мікулі, складена у 1936 р. Стефаном Мікулі. Згідно хроніки він народився 22 жовтня 1821 року. Це був також рік народження його вчителя, про що повідомляв Рауль Кочальський у 1937 році. У музичній енциклопедії, виданій у СРСР, є дата 20 вересня 1821 року.

Олександр Васильович Залуцький займався розгадкою дати народження композитора. Згідно його дослідженням проблеми стверджує, що згідно зі змістом книги, що фіксує дні та роки народження, що зберігається у Державному архіві Чернівецької області, точною датою народження Кароля Мікулі слід вважати 22 жовтня 1821 р. (ця дата була також розміщена Стефаном Мікулі), а 19 листопада – це день хрещення композитора. Залуцький вважає, що найбільш ймовірною причиною появи різних дат був збіг з датою народження брата Кароля Мікулі – Крістіана.

Кароль Мікулі народився у Чернівцях на Буковині, яка на той час утворила разом з Галичиною одну провінцію, що належала Австрійській імперії. Ці землі становили етнічний румунсько-український кордон, населений також представниками інших національностей з домінуючим впливом німецькомовної культури серед еліт. Сім'я Мікулі походила від вірмен, які прибули на Буковину з Молдавії і спочатку називалися Аксанянськими. За непідтвердженими сімейними джерелами, родина, рятуючись від турків, спочатку оселилася в Греції, де взяла прізвище Аксанос, а потім переїхала до Молдови. Саме в Молдові прізвисько «Мікулі» - що означає «маленький» - було додано до прізвища через низький зріст членів сім'ї. Сім'я Мікулі належала до вірменської католицької конфесії.

Дев'ять дітей народилися від шлюбу Стефана та Марії Терези Мікулічі. Усі сини здобували освіту в гімназії в Чернівцях. У сім'ї відразу помітили любов Кароля до музики. Першим учителем гри на фортепіано Кароля була його мати, яка і сама добре грала. Пізніше він навчався у Оскара Кольберга, польського піаніста. Він виконував у Чернівцях твори Фридерика Шопена у другій половині 1830-х років, якими молодий Кароль вже тоді захоплювався. Його захоплення композиціями Шопена було настільки великим, що, очевидно, батьки Кароля благали піаніста взятися за музичну освіту свого сина.

Варто згадати, що в тридцятих роках XIX століття твори тоді ще двадцятилітнього Шопена не встигли ще стати добре відомими. Тому більшої уваги заслуговує постать Франциска Кольберга, з яким Кароль Мікулі познайомився у юному віці, що позначилося на його майбутньому.

Батьки підтримували музичну освіту молодого Кароля, проте не бачили його як майбутнього піаніста або композитора, тому по закінченню гімназії в Чернівцях, у 1839 році вступив на Медичне відділення Віденського університету.

Захоплення творчістю Шопена була занадто велика, тому Кароль Мікулі відмовився від професії та кар'єри лікаря, яка могла йому дати стабільне матеріальне становище і присвячує себе виключно музиці. Остаточо, бажаючи здійснити свою мрію, Кароль виїхав до Парижу, щоб отримувати освіту під керівництвом самого Фредеріка Шопена.

Кароль Мікулі навчався у Фридерика Шопена щонайменше три роки: 1844–1847 рр. Згідно з хронологією, він відмовився від медичної кар'єри і продовжив музичну кар'єру після смерті матері в 1841 році, ставши учнем Шопена після складання попереднього іспиту. Однак у літературі про Шопена 1844 року існує інформація, що саме цього року Кароль почав навчатися у композитора.

Є припущення, що Мікулі прибув до Парижа у 1841 р., але він був у числі студентів Шопена лише у 1844 р. У Парижі Мікулі вивчав теорію музики у Матея Нагіллера та гармонії у Анрі Ребера – викладачів Паризької консерваторії. Варто зазначити, що М. Нагіллера навчали паризькі учні Фридерика Шопена, такі як Марселіна Чарторійська та Томас Теллефсен. Вони обидва були учнями Ф. Шопена одночасно з Мікулі.

Згадуючи Шопена, Мікулі писав: «[він] далеко не вважав навчання важким тягарем, Шопен присвячував йому всю свою силу з справжнім задоволенням впродовж багатьох годин на день. Але його суворі вимоги, які було нелегко виконати, пристрасна пристрасть, з якою учитель намагався підняти учнів на свій рівень, упертість, з якою він повторював уривок, поки його не зрозуміли - все це з певністю показує, як він багато покладає своє серце на успіхи учня» [75].

Той факт, що Кароль Мікулі був студентом, від якого Шопен багато вимагав, можна побачити у словах: «Мене все більше хвилювали зауваження учителя, тому що він здавався мені набагато легшим і розуміючим до інших

учнів» [67]. Мікулі мав можливість глибоко ознайомитися з секретами інтерпретації творів Шопена та познайомитися з самим композитором.

Будучи учнем великого польського композитора Фридерика Шопена, Каролу, окрім занять в улюбленого педагога, дозволялося бути присутнім і вести записи інших уроків маестро та переписувати шопенівські твори з його авторськими поправками, які згодом коректувалися при друкуванні [44, с. 4].

Він підкреслював, що Шопен присвячував усі свої сили своїм учням по кілька годин на день і часто значну частину уроків грав сам на фортепіано, перериваючи і тим самим виправляючи. Він викликав у учнів захоплення та бажання змагатися.

У Парижі Кароль Мікулі також зустрічався з іншими представниками культурного життя, включаючи Генріха Гейне, Ференца Ліста, з якими він залишався у дружніх стосунках до кінця свого життя.

У 1847 р. - початок 1848 р. через революційний переворот у Франції Кароль Мікулі повинен був залишити Париж. Звідти він повернувся до рідних Чернівців, де продовжував досліджувати секрети музики, тому спочатку дуже рідко давав концерти.

Його перший виступ у рідному місті відбувся 1842 року. Згодом К. Мікулі багато разів виступав у Чернівцях як піаніст. У 1851 р. дохід одного з концертів був повністю спрямований на потреби новоствореної публічної бібліотеки. Він виступав і в Бухаресті, Яссі, Києві та Кишиневі. Вперше його почули у Львові 7 січня 1854 р., де він виконував твори Шопена в театрі Скарбковського. Було написано: «Багато відомих майстрів виступали з концертами, але, мабуть, це було вперше, коли глядачі зрозуміли митця, а отже, це хвилювання та захоплення для нього було колосальним» [75].

Значний прорив у житті Кароля Мікулі стався у 1858 р. через його приїзд до Львова, де він дав черговий концерт. Там йому запропонували посаду директора Галицького музичного товариства. Цю посаду Каролу Мікулі

запропонував тодішній президент Галицького музичного товариства Йозеф Фрейхер фон Кальхберг, заступник губернатора Галичини. Відтоді К. Мікулі мав постійне відношення до Львову.

Мета Галицького музичного товариства полягала в тому, щоб забезпечити населення регулярними концертами, на яких виступали як професійні, так і аматорські музиканти. У 1853 р. була відкрита музична школа Галицького музичного товариства, а пізніше була створена консерваторія (1839–1848 рр.).

В середині 1850-х років ГМТ опинилося у важкій ситуації, про яку з тривогою повідомляли навіть у Варшаві. У 1857 р. були проведені переговори з Юзефом Венявським на тему прийняття управління ГМС у Львові, але вони не принесли очікуваних результатів.

У 1858 р., через три місяці після того, як Мікулі взяв на себе управління ГМТ, Юзеф Сікорський схвально написав: «він уже дав відкриті свідчення про значний прогрес закладу» [69]. Керівництво Мікулі збіглося з повною полонізацією закладу, який мав бути німецькомовним. Цьому сприяли кілька факторів. Серед її членів помітно зростала частка польського населення, яке становило більшість мешканців Львова. Водночас, полонізація Галицького музичного товариства була частиною більш широкого процесу. У 1850-х та 1860-х роках у Галичині польське населення, колись позбавлене певних свобод, поступово набуває все більших прав. Кінцевим результатом стало надання так званої Галицької автономії під час панування Австро-Угорської імперії.

Такі зміни наслідувала й музична школа Галицького музичного товариства під керівництвом Кароля Мікулі, яка 1860 року запровадила польську мову для викладання німецької мови. Введення польської мови в музичну школу ГМТ відбулося ще до того, як Галичина здобула автономію. У галицьких гімназіях це відбулося раніше та в більш широкому масштабі в університетах. К. Мікулі постійно опікувався розвитком музичної школи ГМТ, яка під час свого існування у 1880 р. отримала від губернаторства статус консерваторії. Тоді

Консерваторія Галицького музичного товариства стала зразком для інших шкіл такого типу, особливо для консерваторій у Кракові, Станіславові та Чернівцях.

З 1858 року Кароль Мікулі регулярно організовував музичні вечори Галицького музичного товариства за участю професійних та аматорських музикантів. Під його керівництвом ГМТ представляла все більш різноманітний репертуар. У програмах представлені твори Фридерика Шопена, як для фортепіано, так і для фортепіано з оркестром. Він також представив симфонічні твори Роберта Шумана. Звучали й твори Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта та Фелікса Мендельсона-Бартольді. Львівська публіка мала можливість, часто вперше, почути твори, зокрема таких композиторів як Станіслава Монюшка, Ігнація Фелікса Добжинського та Кароля Ліпінського. Концерти часто проходили у залі львівської мерії. Програма була дуже позитивно відзначена в «Gazeta Lwowska».

Серед важливих досягнень Мікулі – участь у організації перших концертів старовинної музики у Львові, так званих історичних концертів. У 1864 році Вінсенті Пол прочитав у ратуші шість лекцій з релігійної музики, які він організував у співпраці з Каролем Мікулі.

Лекції мали добре продуману структуру – спочатку була представлена теоретична частина, яка знайомила аудиторію з контекстом твору, а потім виконувались твори. Лектори зосередилися на релігійній хоровій музиці різних епох. Як згадував Владислав Завадський: «ідея ілюструвати лекції музикою була оригінальною та новою у Львові» [80]. Завдяки йому львівська публіка мала можливість вперше почути композиції Джованні Перлуїджі да Палестріни або твори Миколая Гомолки. Також відбувся вечір, де ознайомили присутніх з вірменською релігійною музикою і навіть з єврейськими хорами, привезеними з синагоги з цієї нагоди. Дохід від музичних лекцій був переданий Галицькому музичному товариству.

Мікулі, переїхавши до Львова, не забував про батьківщину. Щороку він відвідував свою сім'ю під час відпустки. Перебуваючи у Чернівцях, він давав концерти та допомагав у створенні міського оркестру та хору.

У Львові Кароль Мікулі познайомився з багатьма польськими та зарубіжними музикантами. Це були: Станіслав Монюшко, Йоганнес Брамс з Юзефом Йоахімом, Генрік Венявський та Владислав Желенський. Ймовірно, Мікулі також мав можливість зустрітися з Каролем Ліпінським, який часто приїжджав з Дрездена до свого маєтку в Урлув.

У зв'язку з візитом С. Монюшка у 1865 р. у ратуші відбулися три концерти за участю хору та оркестру Галицького музичного товариства.

У 1880 році Йоганнес Брамс двічі виступав у Львові з Юзефом Йоахімом, представляючи твори композитора на фортепіано та скрипці. Вони представились у ратуші, яка була звичайно доступною на той час для цілей ГМТ. Хоча концерт не відбувся за участі музикантів товариства, їм довелося зустрітися з Мікулі, як директором одного з головних музичних закладів міста.

Кароль Мікулі постійно працював над розвитком Галицького музичного товариства. У 1860 році Леонія Вільдова, дружина відомого львівського книгорозповсюджувача та видавця, писала про важку працю Мікулі у листі до Йоанні Шайнохової, дружини Кароля Шайночі: мені його шкода, але я знаю, що його не можна знеохотити і піднятися над усією цією прискіпливістю і не відмовиться від шляху, який він для себе позначив, і який веде його до такої благородної мети» [83]. Леонія Вільдова була однією з найталановитіших учениць Мікулі. У своїй квартирі у будинку на Ринковій площі під номером 2 вона керувала художнім салоном, де композитор неодноразово з'являвся. Під час управління Кароля Мікулі, Л. Вільдова багато разів виступала як піаністка під час музичних та літературних вечорів та концертів товариства.

Про діяльність К. Мікулі з великим схваленням була написана стаття на сторінках «Gazeta Lwowska»: «У Львові Мікулі розвинув надзвичайну

діяльність, певним чином відновивши раніше заморожене музичне життя, пробудивши його пристрасть до блискучих, натхненних польських пісень з блискучим виконанням творів Шопена» [83].

Діяльність Мікулі супроводжувалася не лише голосами схвалення. Неодноразово його звинувачували в консервативних поглядах та у відсутності інтересу до нової музики. Більше того – всупереч написаному на сторінках «Gazeta Lwowska» – відсутність інтересу до польської музики та несприятливе ставлення до польських композиторів, які відвідують Львів. Негативна думка про Мікулі з'явилася на сторінках «Kurier Lwowski»: «Він ненавидить польське мистецтво, не визнає його і заперечує будь-які причини існування» [77].

Роками пізніше його також критикували, що він нехтував іншими видами музики, окрім фортепіано, особливо хоровою, що суперечило думці Вінсенті Поля. Сьогодні важко сказати, наскільки критичні думки були виправдані. Безумовно, однією з незаперечних заслуг Мікулі є стабілізація діяльності Галицького музичного товариства, його багаторічне керівництво, завдяки чому Львів вів досить регулярне концертне життя. Ще одним важливим його досягненням було створення важливого фортепіанного центру у Львові.

Кароль Мікулі здобув славу як піаніст, педагог та організатор музичного життя. Не будучи польським походженням, він діяв переважно в колі польської культури. Як композитор він виявляв інтерес як до польського та румунського впливу, так і до досягнень романтичної музики в німецькомовному колі. Тому з упевненістю можна стверджувати, що Кароль Мікулі являвся інтернаціональним композитором.

Кароль Мікулі майже сорок років виховував покоління піаністів у Львові. Більшу частину цього часу він був директором консерваторії Галицького музичного товариства (1858–1887 рр.). У 1859 році він відкрив клас фортепіано, який він очолював майже тридцять років, він також викладав композицію та деякі теоретичні предмети (композиція, гармонія, контрапункт, теорія музики).

Через рік після того, як він звільнився зі своєї посади через погане самопочуття, він заснував власну приватну музичну школу у Львові за адресою Чорножчинний, 12. Він керував школою і викладав разом зі своєю дружиною Стефанією до кінця своїх днів.

За часів Мікулі фортепіано набуло великої популярності у Львові, дедалі частіше потрапляючи в салони аристократії та буржуазії. Сам Кароль Мікулі як піаніст і педагог, безумовно, сприяв цьому.

Оселившись у Львові, Мікулі продовжував виступати як концертний піаніст, часто виконуючи твори Фридерика Шопена.

З іншого боку для Мікулі в інтерпретації творів Шопена віртуозність ніколи не стояла на передньому плані. У дев'ятнадцятому столітті його гра була описана як мелодійна і м'яка, а його неймовірна технічна майстерність супроводжувалася легкістю, свободою і граціозністю. Сам Мікулі згадував, що його виконання творів Шопена відрізнялися свободою і невимушеністю, а гра була збалансованою, чистою та вишуканою.

Кароль Мікулі був не лише чудовим виконавцем, але й розумів місію музики у більш широкому стилі, переважно у національному напрямку.

Зовсім іншу думку про консерваторію Галицького, якою керує Мікулі, можна було прочитати в «Кур'єрі Львівському», де його звинувачували у тому, що він зосередився лише на уроках фортепіано. Наукового плану взагалі немає, і директор навіть не подумає подивитися на уроки вчителів, бо він цілий день давав високооплачувані приватні уроки.

Завдяки Каролю Мікулі Львів став важливим центром популяризації творчості Шопена. За тридцять років викладання він виховував тут багатьох піаністів та композиторів. Саме йому львівська школа фортепіано зобов'язана своїм прямим продовженням традицій Шопена. Рауль Кочальський, навчаючись у Мікулі, згадував, що його вчитель обожнював свого наставника з юнацьким

запалом, і він нічого не втратив від цього захоплення Шопеном і обожнювання в старшому віці.

Загалом у Львові у Мікулі було більше ста студентів. Серед них були піаністи: Рауль Кочальський, Ольга Літинська, Корнелія Левенгерц-Парнас (вона заснувала приватний музей Шопена у Львові), Людвік Марек (керував конкурсною фортепіанною школою у Львові), Францішек Нойгаузер (піаніст, композитор і музичний критик), Людмила Мітча, Маурицій Розенталь, Рудольф Шварц, Марія Вікторія Солтисова, Леонія Вільдова, Олена Віндакевич, Владислав Анячинський (викладав фортепіано в консерваторії Галицького музичного товариства, композитор), Матильда Слобідька. Будучи зрілим піаністом, Олександр Міхаловський також подорожував до Львова для вивчення інтерпретації творів Шопена під керівництвом К. Мікулі.

Саме К. Мікулі першим відкриває музичний талант Чіпріана Порумбеску, який у майбутньому стане видатним румунським композитором. Хоча Кароль Мікулі і не брав безпосередньої участі у музичному житті Чіпріана (проживав у Львові), але він указав на його правильний життєвий шлях, став для нього тим, ким був для самого К. Мікулі Фридерик Шопен. Мікулі познайомив Чіпріана з видатним композитором, педагогом Сидором Воробкевичем, який впливає на світогляд юнака, на розвиток його демократичних поглядів [44, с. 5].

Наступником Кароля Мікулі на посаді директора ГМТ та консерваторії був Рудольф Шварц (1887–1899), колишній професор класу органу. Завдяки учням Мікулі, у 1910 р. У Львові було організовано святкування сотої річниці від дня народження Фридерика Шопена у поєднанні з першим з'їздом польських музикантів.

За свої заслуги у 1889 році він був нагороджений лицарським хрестом ордена імператора Франца Йосифа I - одночасно з Йоганнесом Брамсом та Антоніном Дворжаком.

21 травня 1897 р. К. Мікулі не стало. Помер він у Львові і був похоронений на подвір'ї вірменської церкви, де збереглася меморіальна настінна плита зі скульптурним барельєфом портрета композитора та епітафією. Учень Мікулі, Мечислав Солтис писав тоді: «Засмучена лютня – пішов з життя корифей наших музикантів, серце його, яке так гаряче любило музику, назавжди перестало битися...» У наш час прах композитора перепоховано на Личаківському кладовищі м. Львова [44, с. 5-6].

У похоронних церемоніях брало участь незліченна кількість людей. Перед тим, як процесія вирушила у бік цвинтаря, над труною співали львівські хори «Лутня», «Ехо» та «Боян».

Своїми талановитими творами композитор Кароль Мікулі збагатив і світову музичну скарбницю, став однаково дорогим як для вірменського народу, з якого походив, так і для українського, польського, румунського та інших народів, мову, музику яких знав і любив [44, с. 6].

Висновки до розділу I

Культурно-мистецьке життя Буковини та Галичини проходило практично в однаковому руслі. Однак у зв'язку з соціально-політичними подіями, край Буковини пізніше увійшов до складу австро-угорської імперії, в той час коли Галичина вже була приєднаною. Згодом два краї входили в один дистрикт. Тому можна стверджувати, що Галичина по своєму розвитку як культурно-мистецького, так і громадського життя випереджала розвиток Буковини на декілька кроків вперед. У зв'язку з цим, у Чернівцях ще не були створені сприятливі культурно-громадські умови для культурного життя людей та інтелігенції. Не існувало спеціальних приміщень для концертних зал, не були поширені й концертні програми, гастролі. З 30-х років XIX ст. тільки все починає набувати окреслених рис – у суспільстві виникає бажання до сталого

культурного розвитку, засновуються перші благодійні товариства, де музика стає улюбленим заняттям для багатьох мешканців міста.

Культурно-мистецька ситуація на Буковині змінюється поступово. Заслугою цьому стала просвітницька діяльність багатьох меценатів і громадсько-політичних діячів краю: першого президента крайового суду міста Чернівці Карла Ріттера фон Умлауфа та родини Мікулі. Суттєві зрушення відбуваються у період, коли Кароль Мікулі повертається на Буковину (1847 р.), він працює над власним самовдосконаленням у галузі мистецтва, над музичним матеріалом, який збирає подорожуючи куточками нашого краю, записуючи музичні твори. Згодом він створює власні оригінальні композиції на основі того досвіду і мистецьких традицій, які він зміг почерпнути навчаючись у видатного композитора і виконавця сучасності - Фридерика Шопена, перебуваючи у Франції.

Насичена гастрольна діяльність Кароля Мікулі, відвідини Львову, де його помітили завдяки вражаючим виконанням музичних творів Фридерика Шопена, привело музиканта до того, що Галицьке музичне товариство запрошує очолити його та незабаром викладати у львівській консерваторії. Звичайно Кароль Мікулі погоджується на те, щоб переїхати до Львова і керувати товариством. Там він розпочинає свою масштабну культурно-громадську та педагогічну діяльність по розвитку музичного та концертного життя Галичини.

У цей період на Буковині поширюється діяльність музикантів аматорського рівня. Згодом активізується й концертна діяльність, що вимагає створення для цього відповідних сприятливих умов. На основі цього створюються музичні товариства: «Чоловіче співоче товариство», «Товариство сприяння музичному мистецтву на Буковині». Формування таких об'єднань дало колосальний поштовх до пожвавлення концертного та музично-громадського життя Буковини. Звучать твори Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена.

Своєрідним результатом швидкого розвитку мистецтва на Буковині можна вважати святкування ювілейних дат музичних товариств. Отже, музично-культурний розвиток Буковини та Галичини відбувався під соціальним та національним натиском австро-угорської імперії. Проте культура і музика змогли відродитися і розвиватися у таких умовах, завдяки культурно-громадським діячам, які допомагали популяризувати музичне мистецтво.

РОЗДІЛ II

ФОРТЕПІННА ТВОРЧІСТЬ КАРОЛЯ МІКУЛІ: СТИЛІСТИКА, ЖАНРИ І МУЗИЧНО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ

2.1. Шопеніана у творчому портреті Кароля Мікулі: штрихи до виконавського і композиторського стилю

Кароль Мікулі (1821—1897) жив і викладав у місті славнозвісним як колиска шопенівських традицій в Україні – Львові та був кращим із його учнів. З 1858 р. піаніст був керівником Львівського музичного товариства. Згодом стає директором у Львівській Консерваторії та засновує львівську піаністичну школу, де у його класах передає учням свою безмежну любов до Шопена. Саме з таких класів виходять знамениті на увесь світ піаністи – виконавці Шопенівських творів, серед них; Рауль Кочальський, Олександр Міхаловський та Моріц Розенталь. Корнелія Левенгерц-Парнас – учениця Мікулі надбала своїй квартирі цілі експонати, вони увійшли до першого музею Польщі імені Ф. Шопена, що розташовувався на вулиці Пекарській, 14 міста Львова.

У 1930-х роках колекцію К. Парнас унаслідував музей Яна III Собеського (сучасний Львівський історичний музей). Час розгубив накопичені скарби, які не дійшли до нашого часу. Деякі з екземплярів зберігаються в Історичному музеї Львова, збірки музичних творів зібрані у Львівській Музичній академії та у нотному сховищі Львівської національної бібліотеки імені В. Стефаніка, окремі твори у Львівській картинній галереї. Опис набутих екземплярів з колекцій вміщає в себе автографи Ф. Шопена та портрет композитора, зображений на акварельному полотні Водзиньським.

У історії музики К. Мікулі проявив себе як редактор першого збірника творчості свого наставника - Шопена. Свою місію Мікулі розпочинав ще при житті Шопена, замітками власними руками на особистих заняттях із вчителем.

Композитору пощастило й з допомогою від М. Чарториська, К. Дюбуа, В. Рубіо, О. Франкомм і Д. Потоцька - видатних друзів та учнів Ф. Шопена. Д. Потоцька особисто віддавала Мікулі твори наставника з позначками автора. У 1879 році збірку Шопенівських творів за редакцією Мікулі опублікувало видавництво Ф. Кістнера в Лейпцизі. Хоча це не перша причетність України до видавництва пов'язаних із творчістю Ф. Шопена.

Особистість Ф Шопена є досить цікавою для вивчення з огляду на те, що композитор був видатним не тільки на території Польщі , а й Галичини, вплинув на її культурний розвиток у мистецтві впродовж останніх двох сотень років.

Спираючись на музикознавчі дослідження, публікації, пресові та архівні матеріали, варто виділити чотири етапи у процесі сприйняття і популяризації його творчості у музичній культурі Львова:

I етап – друга половина XIX ст. – початкове знайомство, впровадження й інтенсивне розповсюдження музики Ф. Шопена в найширших верствах суспільства завдяки діяльності у Львові Кароля Мікулі – учня композитора;

II етап – перша половина XX ст. (до 1939 р.) – осмислення національних ознак стилю Ф. Шопена, пропагування його постаті як символу польського відродження і національного руху, активне наукове дослідження творчості митця;

III етап – 1939-1991 рр. – радянський період інтерпретації й культивування музики Ф. Шопена, позначений домінуванням російської традиції виконавства та музикознавчих досліджень;

IV етап – 90-ті рр. XX – початок XXI ст. – відродження традицій галицької шопеніани, сучасні студії та історичні оцінки творчості композитора у Львові, її ролі в культурі Галичини [46, с. 81].

Загалом Мікулі навчався у Парижі під наставництвом Шопена 3 роки (1844 — 1847) за цей час здобувши статус висококласного піаніста та отримавши посаду директора у консерваторії ГМТ. Останній переїзд композитор здійснив

до Галичини, у столицю в 1858 р., де й доживав свої дні. Своєю працею, саме Кароль Мікулі посприяв у Львові великій зацікавленості творчості Шопена.

Кароль Мікулі мав величезний вплив на музичне життя міста: впродовж 30-ти років він був директором консерваторії ГМТ, керівником академічного оркестру та хору, викладав фортепіано, композицію і теоретичні предмети, одночасно концертуючи як піаніст. Його діяльність, спрямовану на популяризацію музики Ф. Шопена, можна узагальнити такими напрямками: – концертний; – педагогічний; – видавничий; – творчий. Варшавська газета «Ruch Muzyczny» називала Кароля Мікулі «незрівнянним виконавцем творів свого маестро Шопена» [36, с. 51], він «славився м'якістю і співністю звучання, ліричністю інтерпретації та викінченістю пальцевої техніки» [41, с. 55]. Мікулі своєю творчістю та власним виконанням творів Шопена привертав увагу до його музики, зокрема даючи концерти безпосередньо у Львові у якості соліста та піаніста, членом камерних ансамблів, концертмейстером, диригентом та організатором вечорів музики. Користуючись посадою директора ГМТ, К. Мікулі організовував мінімум 4 концерти на рік, включаючи співаків, хорів, оркестрів.

Від К. Мікулі його учні перейняли правдиву манеру гри Ф. Шопена, яка характеризувалася багатими емоційними відтінками і рівним природнім тоном. Важливою вимогою К. Мікулі, як і Ф. Шопена, щодо виконання була правильна аплікатура, спрямована на вірне фразування. У 1879 р. у видавництві Кістнера в Ляйпцігу в редакції К. Мікулі побачила світ одна із перших повних публікацій творів Ф. Шопена. Вона налічувала 17 томів та була на той час найповнішим і найдостовірнішим зібранням творів композитора. К. Мікулі доповнив видання корективами самого Ф. Шопена стосовно фразування, педалізації та аплікатури, відзначеними під час його уроків у робочих примірниках нот (дод. №2). У цій кропіткій справі йому допомагали численні учні та друзі Ф. Шопена –

М. Чарторийська, Ф. Штрайхер, К. Дюбуа, В. Рубіо, Ф. Гіллер, О. Франкомм та Д. Потоцька [22, с. 73].

Стиль Ф. Шопена мав великий вплив на композиторську творчість самого К. Мікулі. Р. Кочальський у 30-х рр., згадуючи Кароля Мікулі, писав, що для нього «Шопен був найвищим законом музики в цілому. Початком її був для нього Бах, потім наступав Моцарт, а вершину музики означав Шопен. Не хотів знати Вагнера, ані Брамса, не тому, що зневажав цих композиторів, навпаки: боявся, що їхня музика могла б йому сподобатися, а це стало б, за його переконанням, зрадою Шопена. Постійно жив і дихав атмосферою великого Митця; знав кожну ноту, написану Шопеном, і так був просякнутий цією музикою, що сам несвідомо творив у його душі» [41, с. 54].

Включаючи у свою діяльність на Галичині, Мікулі створив школу гри на фортепіано, де учні пишалися що являються носіями традицій творчості Шопена. Мікулі додав багато хорових і сольних творів до своєї скарбниці, також обробки народних пісень інтерпретував для гри на фортепіано, пісень для театру, вальсу, мазурки, полонезу, прелюдії у стилі Шопена.

Учень К. Мікулі, піаніст, композитор, педагог, засновник і багаторічний директор Музичного Товариства у Тернополі, Владислав Вшелячинський (Wszelaczyński, 1847-1896) став одним із перших у Галичині дослідників творчості Ф. Шопена. Результатом його діяльності стала праця «O życiu i utworach F. Chopina. Szkic krytyczno-biograficzny» (Про життя і творчість Фридерика Шопена. Нарис критично-біографічний, 1885). В основній частині книги автор подає життєпис композитора і коротко, хоча й дуже поетично, «зрозуміло навіть не для музикантів» аналізує його творчість, насамперед підкреслюючи зв'язок музики Ф. Шопена з народною піснею і танцем [23, с. 5-8].

Окрім музикознавчих досліджень спадщини композитора, В. Вшелячинський колекціонував речі, пов'язані з митцем, а також, рукописи та

стародруки XVI-XVII ст. Частина його колекції зберігається у бібліотеці ЛНМА ім. М.В. Лисенка і налічує бл. 2500 примірників, в ній 13 раритетних, перших у світі праць німецькою, французькою та польською мовами, присвячених Ф. Шопену. Серед них: Л. Ескудьє «Фридерик Шопен» (Escudier L. Frédéric Chopin, Paris, 1868), Ф. Барбедетт «Ф. Шопен: Есе з музичної критики» (Barbedette F. F. Chopin: Essai de Critique musicale, Paris, 1869), М. Шульц «Фридерик Шопен і його музичні твори: внесок до життєпису і оцінки творчості митця» (Szulc M. Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne: przyczynek do życiorysu i oceny kompozycji artysty, Poznań, 1873), М. Карасовський «Фридерик Шопен: Життя – Листи – Творчість» (Karasowski M. Fryderyk Chopin. Życie – Listy – Dzieła, Warszawa, 1882) [76, с. 12].

Діяльність Кароля Мікулі та його учнів мала важливе значення для поширення творчості Ф. Шопена у Львові. Завдяки педагогічній справі Кароля Мікулі, у Львові сформувалася унікальна виконавська школа, яка щонайкраще зберегла виконавську манеру самого композитора. Завдяки Мікулі та його численним учням, музика Шопена що частіше звучала на концертних естрадах та в педагогічному репертуарі, при чому виходячи за рамки виконання лише «салонних» та «національних» жанрів попереднього періоду. Повне видання творів Ф. Шопена у редакції К. Мікулі, стало доступним широкому колу і професіоналів, і любителів, також інспіруючи місцевих музикознавців до написання перших праць, присвячених життєтворчості композитора. Наступні вияви суспільної рецепції щодо творчості композитора вийшли за межі концертної естради, а охопили інші форми – театр, літературу, поезію [46, с. 88].

У першій половині ХХ ст. формується українська традиція інтерпретації творів Ф. Шопена. Подвижником поширення творчості польського композитора серед галицьких українців був Василь Барвінський – композитор, піаніст і директор ВМІ ім. М. Лисенка впродовж 1915-1948 рр. Мати композитора – Євгенія Барвінська була ученицею К. Мікулі. Сам композитор із восьми років

також приватно навчався у школі К. Мікулі вже після його смерті. Відомо, що твори Ф. Шопена були в репертуарі В. Барвінського і, як писав С. Людкевич, в його виконанні «чудово виходили мелодійні лінії і їх арабескове мережання» [34, с. 435].

У 20-му столітті, а саме 20х-30-х роках було засновано музей Шопена Корнелією Парнас, ученицею Мікулі. У її колекції начислювалось близько 700 екземплярів пов'язаних з творчістю Шопена, це зібрання рахувалось другим по величині після музею у Варшаві.

У генеалогічному дереві «шопеніани» спостерігаються дві найважливіші гілки наступників. Одна з них пов'язана з іменем Кароля Мікулі. Друга – це піаністи, що належали до цієї галузі, безпосередньо продовжили виконавську традицію Ф. Шопена.

Як зазначає професор Варшавської консерваторії, Р. Смендзянка, для виконання творів Шопена: «... підходить звук м'який і трепетний, співучий на всьому динамічному діапазоні (фортепіанне *bel canto*), що не занадто «широкий», на відміну, наприклад, від фортепіанної музики Брамса, але дозволяє втілити ідеальне *legato*». Сучасні польські піаністи уникають в своїй грі динамічних перебільшень. Різниця між нюансами в шопеновських творах часто згладжується піаністами - відсутні раптові динамічні контрасти, динамічна «строкатість». Зміни в динаміці носять скоріше хвилеподібний характер [17, с. 8].

Широко використовується польськими піаністами *tempo rubato* так званого першого типу, або пов'язане *tempo rubato*, при якому мелодія злегка запізнюється по відношенню до мерному акомпанементу, що ні позначається на швидкості пульсації ритмічних часток. Другий тип - вільне *tempo rubato* - застосовується, як правило, в завершенні розділів форми - фраз, періодів, в кінці п'єс; в цьому випадку відбувається досить помітне короткочасне зміна темпу. Особливо виділяється іноді різновид *tempo rubato*, властива виконання

національних танців, таких як мазурка або віденський вальс. Подібне *tempo rubato* наочно проявляється, наприклад, в інтерпретаціях польськими піаністами мазурок Шопена [17, с. 9].

Особливістю звучання фортепіано у послідовників Шопена у Польщі є особлива якість виконання мелодій, голосів поліфонії, вертикалі в акордах яка складає враження камерного ансамблю, де узгоджені динаміка і мелодійність голосу.

У числі особливостей виконання творів Шопена цими піаністами слід зазначити:

- легкий, світлий, польотний характер звуку;
- поєднання благородства і проникливості в інтонування;
- особливе почуття міри у використанні пов'язаного і вільного типів *tempo rubato*, специфічного типу *tempo rubato* в мазурках, алогічні нюансування;
- поступовість, хвилеподібні динамічні зміни, відсутність динамічної «строкатості», раптових перемикань динаміки;
- значна роль педалізації в формоутворенні, у передачі контрастів динаміки і фактури. Широке застосування педалі в її фактурній функції [17, с. 11].

Польськими піаністами було унаслідковано від Шопена поєднання строгості, свободи й почуття міри – це і є ідеальним результатом послідовника Шопена і як бонус - талановитість виконавця. Твори композитора відрізняються смаком, емоційним забарвленням, і глибокою драмою - все це яскраво доноситься до слухача та не залишає його байдужим, при цьому не переходячи межі.

Мистецтво Ф. Шопена настільки складне, багатоскладне стилістичне явище, що багато виконавців його музики стикаються з майже не можна вирішити завданнями. Від учнів Шопена (К. Мікулі, М. Гутмана, К. Дюбуа), від його сучасників залишилися спогади про гру самого майстра. Звідси і

вимальовується музичний стиль Шопена як дуже тонке, своєрідне поєднання трьох напрямків - романтичного, класичного і віртуозного [16, с. 107].

Через вивчення творів Шопена учень досягає стиль романтичного піанізму взагалі, набуваючи виконавські навички, необхідні для вивчення і інтерпретації більшості творів, які відносилися до даного напрямку, творчість Шопена в якості зразкової стильової моделі романтичного музичного мистецтва. Крім того, творчість Шопена справило значний вплив на діяльність композиторів різних країн періоду другої половини XIX - початку XX ст., що робить його освоєння необхідним компонентом виховання професійного піаніста [37, с. 7].

2.2. Стилiстика фортепiанної музики Кароля Мiкулі – першого професiйного композитора Буковини

З усієї плеяди композиторів і музично-громадських діячів Буковини, які своєю мистецькою спадщиною прискорили розвиток культурно-мистецького життя краю являється особа першого професійного композитора Буковини Кароля Мікулі.

Ім'я Кароля Мікулі вписано в словниках та енциклопедіях зарубіжних країн, його роль в історії румунської музики розглядається в дослідженнях і статтях Лекки Мораря, Михайла Гр. Послушніка, Октавіана Беу, Євгена Пеунел, Зено Ванчя, Георгє Чіобану, Октавіана Лазера Косма, Корнелія Буєску, Міхаела Марінеску, Еміль Саткот тощо [17, с. 71].

Композитор зробив вагомий внесок як і в українській, так і в світовій музичних культурах.

Музикант написав багато пісень на слова польських, французьких, німецьких і румунських поетів. Деякі його фортеп'янні твори носять відбиток впливу Шопена, а частково Шумана, – дуже мелодійні, чудово гармонізовані, бездоганні за формою та фактурою [64, с. 4].

Автор-упорядник Словника-довідника: «Література і мистецтво Буковини в іменах» М.А.Богайчук справедливо назвав К.Мікулі буковинським композитором, що народився у Чернівцях, краї, у якому перепліталися взаємовпливи української, молдавської, румунської та західноєвропейської культури. Таким чином можна стверджувати що творчість Кароля Мікулі – інтернаціональна [44, с. 3].

Композиційний твір Мікулі, хоча і не надто багатий, характеризується різноманітністю як з точки зору акторського складу, так і стилю. Майже всі твори Мікулі були надруковані після того, як композитор оселився у Львові, де деякі з них були надруковані у видавництві Кароля Вайлда. Більшість з них були надруковані у Відні (Спіна) та Лейпцигу (Кінстер). Не всі опуси з'явилися хронологічно. У 1960-х роках це були переважно фортепіанні твори та пісні, у 1980-х – переважно камерні та священні твори. Композиції Мікулі свідчать про його активну діяльність у Львові, як у польському, так і в австрійському середовищі.

Про це свідчать присвяти творів та їх стиль - від мазурок та полонезів (з цитатою Мазурека Домбровського) до романтичної пісні німецькомовного кола. Мікулі, як і Фридерик Шопен, складав переважно п'єси для фортепіано. Це були: мазурки, ноктюрни, вальси, полонези, етюди. Багато з них були натхненні творами Шопена, але вони стилістично відрізняються.

Маючи можливість побачити більшість рукописів великого композитора він використав досвід музичного критика, набутий у Парижі. Основоположник Львівської фортепіанної школи, що увійшов в історію музики як редактор першого повного зібрання творів Ф. Шопена, в 17-ми томах.

Деякі з творів Шопена прийшли до нього завдяки Дельфіні Потоцькій під час її перебування у Львові. У зв'язку з публікацією він підкреслив, що рукописи Шопена самі по собі не є найкращим способом передати його композиції, оскільки вони часто містять різні помилки, які він мав можливість

помітити в Парижі. Найкращим джерелом він вважав друковані копії з нотатками Шопена. Готуючи видання творів Шопена, Мікулі порадився з багатьма людьми, включаючи піаністів, які використовували зауваження Шопена, включаючи Марселіну Чарторийську та Фредеріке Штрайхер.

На переломі XIX–XX століть у Галичині, зокрема у Львові, фортепіанне мистецтво, завдяки зусиллям директора львівської консерваторії Каролю Мікулі, знаходилося на високому рівні.

Робота Кароля Мікулі у Львові була дуже плідною. Він прикладав усі сили на те, щоб привити хороший музичний смак галицькій інтелігенції, розвивати професійний європейський рівень навчання.

Поряд із вивченням творчості Ф. Шопена, власним написанням численної кількості мазурок, полонезів, балад, етюдів, вальсів, К. Мікулі пильно вивчав музику інших народів, їхній музичний фольклор. Однак альбом французьких, польських пісень, більшість хорів і церковних піснеспівів з невідомих причин не були надруковані.

Блискучий піаніст-виконавець і педагог О. Міхаловський згадував своє музичне потрясіння від звучання ноктюрну *Es-dur* у виконанні К. Мікулі: «Коли він, на моє прохання зіграв..., я відчув, що став свідком виняткового, особливого, єдиного моменту... Звук піаніста, наспівний і делікатний, створював враження чогось нематеріального; настрої, який ця музика розспівала тоді, протривав у мені всі подальші довгі роки і панує над всіма іншими пізнішими музичними враженнями. Нічого дивного! Я мав щастя чути учня Шопена у хвилину, коли його навідав дух Маестро» [80, с. 11].

Кароль Мікулі був наступником свого видатного вчителя і в основному творив п'єси для фортепіано: мазурки (стилізація народного походження), ноктюрни (тип романтичної мініатюри з орнаментальним характером мелодійної лінії), вальси, полонези (також творчі стилізації цього народного танцю) та балади. Багато з цих творів належить до жанру мініатюри

характерний для епохи романтизму, основною ознакою якої є вираження в невеликій музичній формі.

Успадкована від вчителя підкреслена увага до еластичності і гнучкості у всіх частинах піаністичного апарату, вимога вільних, об'єднуючих рухів руки – найважливіші педагогічні засади мікулівської роботи над технікою. Він вимагав докладного опрацювання твору, рекомендуючи його старанно проаналізувати як щодо форми та втілених почуттів, так і щодо технічних прийомів. Позбавлена зовнішньої ефектності та декларативного новаторства методика Шопена у цей час не була належно сприйнята – багато хто вважав її застарілою. Перевагу віддавали системам Ліста і Лешетицького, пропагованим їхніми численними знаменитими учнями. Мікулі в повній мірі зрозумів і оцінив глибину й тонкість методики великого польського піаніста. Він обстоював шляхетну простоту інтерпретації, виступаючи проти вульгарних перебільшень як у силі, так і в ніжності. Ідеалом звучання була наспівність фортепіано. Він часто використовував зауваження, зазначені його майстром на його уроках. Мікулі цінував багатство градацій гучності, але і в цьому радив уникати крайнощів. А в ставленні до виконавського темпоритму вимагав організованості і висміював всіх тих, хто вживав перебільшене *rubato*.

Стиль з яким працював Мікулі вигравав барвами романтики на що вплинув значною мірою Ф Шопен. Наслідування вчителю обмежило його сприйняття нового. Його творчість хоча й не менш яскрава та ефектна, являється вторинною, особливо що стосується фольклорних надбань. Прийоми, які автор використовує у творах напряму пов'язані з його особистою унікальністю, манерами виконання вокалу популярними в Італії та фольклорними зворотами з Польщі, що досить своєрідно. Виразність музиці додає сміливість, експресивність уривків не притаманне мисленню дев'ятнадцятого століття.

В композиціях К. Мікулі сприймаються як певного роду відкрystalізований стереотип виразу, не позбавлений салонності, хоча він

постійно прагне до типово романтичного подолання жанрових стереотипів, тяжіє до поємності, наскрізності розгортання. Гармонія та фактура його опусів хоч в основному і залишаються на рівні художнього мислення першої половини ХІХ ст., проте нерідко вражають досить сміливими колористичними ефектами, експресивними зворотами, які свідчать про майстерність володіння виразовою палітрою.

На вершині творчості Мікулі, а саме 60-80-х роках минулого століття виникають твори з розширеними можливостями поліфонії та гармонії, згасають пориви романтичних манер, що помітно особливо у творах для хорів. Більшості творів були написані саме для учнів, що швидше за все були найбільш прийнятними для кола аматорів.

Спадщина композитора включає не дуже багато творів: для фортепіано, скрипки і вокалу. Дуже часто Мікулі збагачує твори самого Шопена у мазурках, прелюдіях, вальсах, полонезах, ноктюрнах. Ще певну кількість складають твори релігійного характеру в обробках народного співу та виконаннях хорових композицій різних народів, як для солістів так і для супроводу фортепіано або ансамблів. Також не байдужим залишився до театру, зокрема до драми Юзефа Коженювського, львівського письменника, «Монах, або Меса на посвяту катедри в Чернівцях».

Розгорнутими, віртуозними зазвичай називають більшість із полонезів композитора, які включають певну драматизацію та наближення до поем баладного типу. Особливість полонезу як бального танцю прослідковується саме у його помпезності та великому масштабі композиції. Кароль Мікулі також особливу увагу приділяє жанрові етюд, додає йому яскравості та цілісності, як і його наставник передавав протягом усього творчого шляху особливе значення оригінальності, зовнішнього незвичного ефекту та прагнення до «особливого».

Важливо зазначити, що у збірці шести вальсів оп. 18, Кароль Мікулі не стільки переймає стильові особливості Шопена, як відновлює ранньоромантичні традиції контрастних танцювальних епізодів віденських *Walzenkette*.

У творах добре виражена схожість до польських народних танців. Це може говорити про те, що композитор хотів переосмислити саме поняття жанру, внести свої корективи.

Багато у Кароля Мікулі й камерних творів, зокрема мазурок. У загальному це камерний, невибагливий танець. Проте композитор разом із ліричністю в музиці, яка притаманна Ф Шопену, співставляє власні самобутні риси, пов'язані з фольклорними традиціями. Такі своєрідні риси стилю, що помітні у його мазурках, притаманні більшості фортепіанних творів Кароля Мікулі, сюди входять і складні великі форми. Сама форма мазурки для музиканта стає лише основою для його витончених гармоній, віртуозної фактури, робить зіставлення з контрастними епізодами.

Фактура творів композитора показує притаманний йому певний ідеал звучання – наспівність. Кароль Мікулі професійно використовує весь обсяг інструменту, віртуозно співвідносить звучання фактури залежить від того, як вона використовує звуковий обсяг інструмента, виявлений через клавіатуру, як співвідносить окремі регістрові ділянки, наскільки густо їх заповнює. Фактура композитора має і загально романтичні, і суто індивідуальні риси. Закономірним у його творах є широке розміщення гармоній. В утворенні фактури велику роль грає педалізація. Слід зазначити, що повне використання обсягу інструмента не надає творам важкості, перенасиченості, композитор не перевантажує звучання мелодії.

У творах Кароля Мікулі прослідковується незмінна гомофонно-гармонічна основа, яка проявляється у трьох аспектах: мелодія, гармонічні голоси та бас. Бажання композитора добиватися постійної наспівності мелодики, призводить до використання ним мелодійних ходів, які призводять до певної поліфонізації.

Змішаний гомофонно-поліфонічний виклад, найбільш типовий для творів Шопена, увійшов під назвою полімелодика.

Також Мікулі є автором збірки: «Armenian» (Вірмени), «10 п'єс для фортепіано». До збірок увійшли народні танці, такі як аркан, гайдук, волошка, гуцулка. Всі композиції були записані композитором у гірській місцевості Буковини.

У 1854 році в Львові вийшло друком «48 румунських національних арій» в обробці Кароля Мікулі для фортепіано. Композитор передав звучання мелодій до найдрібніших деталей, які виконуються не втрачаючи своєї первозданної краси. Творча спадщина К. Мікулі підтверджує факт, що він був інтернаціональним композитором.

Кароль Мікулі повністю підтверджує тип музиканта-просвітителя, універсального культурного діяча, котрий особливо характерний для того пізньо-романтичного періоду розвитку європейської культури і яскраво відзначився також в галицькому культурному житті. Стиль Кароля Мікулі формувався виключно в романтичному руслі. Насамперед, вплив Шопена і вірність традиціям видатного вчителя дала поштовх на його художній світогляд і спонукала його певну спрямованість до власних творчих пошуків. Музика Мікулі сповнена ефектності, композиторської вправності, своєрідної принадності, особливо в тих опусах, що спираються на фольклорну мелодику.

Докладніше можна проаналізувати його фортепіанні мініатюри, а також солоспіви, де висвітлені найхарактерніші зразки його індивідуального стилю.

Його найбільш ранні опубліковані твори включають: Мазурка оп. 3, що з'явилася, коли Мікулі ще жив у Чернівецькій області, а також була опублікована Прелюдія оп. 1 (дод. №3), після оселення у Львові, присвячений брату Якубу, 4 Мазурки, оп. 2. Мазурка, оп. 4 – перша робота Мікулі, надрукована у видавництві «Wilda», присвячена Ізабеллі Русоцькій та «Два полонези», оп. 8, присвячена Корнелю Уєйському [78].

Наступні п'єси для фортепіано включають: «Шість п'єс для фортепіано», оп. 9, присвячена Анні Зеллер, Мазурка соль мажор, тв. 10, присвячена Фредеріке Штрайхер, Мазурка сі мінор, тв. 11, присвячена Корнелії Нойгаузер, «Шість алеманд», оп. 13 для фортепіано, присвячена професору Фердинанда Бішофа, «Andante con variazioni» оп. 15, присвячений його другу Томасу Теллефсену, 6 Вальсів, оп. 18, «Deux Nocturnes» оп. 19, присвячена Марселіні Чарторійській та «Вальс», оп. 20 (дод. №4).

Балада сі-бемоль мажор, оп. 21, єдиний у своєму роді музичний жанр у творчості Мікулі та один з найскладніших п'єс для фортепіано. Вона частково стилістично пов'язана з Баладою фа мажор, оп. 38 Шопена.

К. Мікулі також проводив паралелі з румунськими мелодіями, які він мав можливість записати на Буковині. Вияв колориту румунської та молдавської мелодики з'являється у всій збірці композицій «Десять п'єс для фортепіано» оп. 24, що містить два зошити: I - прелюдія, романс, експромт фа-мінор, прелюдія, «Alla Rumana»; II - Мазурка, «Alla Rumana», Етюд, Кантилена, Імпровізація соль-мінор.

Складність феномену, що називається румунською дойною [66]. Адже дойна – це не тільки пісня, яка сповнена туги і надії, а дещо більше. Це культурне явище, справжній духовний скарб румуна, як підкреслювалося на симпозіумі, організованому в Клужі в 1983 році: «Дойна – символ румунської єдності, але й складне явище, що визначило появу поспішних і необґрунтованих інтерпретацій, навіть деяку плутанину, особливо у синкретичному відношенні поезія-музика» [79, с. 44].

Великого значення мали музичні публікації буковинського композитора Кароля Мікулі, а його концерти, як стверджує румунський музикознавець Віорел Косма, були «неперевершеним інтернаціональним відлунням» [64, с. 63].

Композитор творив композиції для фортепіано для чотирьох рук: 12 «Variantes harmoniques sur la gamme d'ut majeure» оп. 23, що вказує на інтерес до

розширених гармоній, та «Méditation», оп. 14, присвячена Матильді Слобідській. Він також є автором «Етюд», оп. 12 для фортепіано та гармонії.

Камерні твори К. Мікулі включають два скрипкових тріо (рідкісний інструментальний твір у польській музиці XIX століття), серенаду для кларнета та фортепіано та великий дует для скрипки та фортепіано. Ці композиції вирізняються високим художнім рівнем, представляючи стиль зрілого романтизму. Полонез мі-мінор, оп. 7 для трьох скрипок було видано у видавництві Кароля Вайлда. У творчості Мікулі чітко простежується польська патріотична лінія, про що свідчить середня частина, у якому несподівано звучить мелодія Мазурека Дамбровського. Скерцино до мінор для скрипок, тв. 25. – більш салонний твір, але не позбавлений віртуозності.

Серед камерних творів – Серенада ля бемоль мажор, оп. 22 для кларнета і фортепіано, що містить багато віртуозних частин у фортепіанній партії, що демонструє аналогію з творами Шопена.

Два твори Кароля Мікулі, один з яких втрачений на сьогоднішній день: п'єси для скрипки та фортепіано (також відомі «сонати»), одна з яких була подана Каролі Ліпінському і вважалася скрипалем однією з найвидатніших творів такого роду в сучасному світі. Обидва твори для скрипки та фортепіано були присвячені Ліпінському.

Кароль Мікулі здобув славу як піаніст, педагог та організатор музичного життя. Не будучи польського походження, він діяв переважно в колі польської культури. Як композитор він виявляв інтерес як до польського, румунського та українського впливу, так і до досягнень романтичної музики в німецькомовному колі.

К. Мікулі у своїх опублікованих фольклорних партитурах, торкається не тільки автентичних румунських мелодій з фортепіанним аранжуванням, а ще використовує різні формули народного леутара (скрипаля) як супровід, захопивши "місцевий колорит" народної музики [65, с. 34-37].

2.3. Вплив Кароля Мікулі на сучасні тенденції розвитку музичної культури

У контексті нашого дослідження вважаємо за потрібне висвітлити місце творчості Кароля Мікулі у сучасному концертному житті України, та зокрема Буковини. Цей підрозділ буде присвячено огляду помітних музично-культурних подій, що стосувалися життя та творчості Кароля Мікулі (дод. №5).

Згадаймо ще музичний вечір, проведений 22 жовтня 2021 року, та був присвячений 200-річчю від дня народження композитора. Захід було проведено у Чернівецькому обласному краєзнавчому музеї. Протягом вечора музиканти вшановували знаменну дату від дня уродин відомого композитора, диригента, педагога, музичного фольклориста, музично-громадського діяча та мецената (дод. №6).

Відкрила захід доповідь завідувачки відділу музею Оксани Драгомирецької, у якій йшлося про найпримітніші віхи життя та творчості композитора. У музейній залі натхненно звучали твори митця, а саме прелюдія (ор. 24) та мазурка, які виконувала викладачка музичної школи № 4 Олена Єрміліна.

Про музично-мистецьку діяльність композитора та його мистецький талант присутнім розповіла кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музики Чернівецького національного університету Ярина Вишпінська. На честь 200-річчя композитора 25 серпня 2021 року був присвячений концерт фортепіанної музики Кароля Мікулі. Того вечора звучали відомі фортепіанні твори як Кароля Мікулі, так і творів Ф. Шопена в обробці К. Мікулі, скрипкове тріо (ор. 25). Вечір проводився у незвичайному форматі – концерт-лекція, де можна було почути про життя і творчість композитора і прослухати його відомі твори.

Завершився виступ пані Ярини виконанням «Ансамблю з варіаціями» в дуеті із солісткою Чернівецької обласної філармонії, піаністкою Лілією Холоменюк (дод. №7).

Загалом у виступах доповідачів йшлося про те, що Кароль Мікулі був яскравою мистецькою постаттю, відомим благодійником та меценатом. Саме завдяки йому у Чернівцях з'явилася перша в області публічна бібліотека, а також за його сприяння був заснований Фонд стипендій для бідних гімназистів. Окрім того, у тогочасних Чернівцях було створене «Товариство плекання музики». Кароль Мікулі допоміг відкрити неординарний талант майбутнього основоположника румунської класичної музики Чіпріана Порумбеску. Під час його гастролей Буковиною, славетний піаніст та композитор збирав народну творчість, записував народні мелодії та наспіви, які згодом були ним оброблені та змогли побачити світ у вигляді окремого видання. Виступила на концерті студентка III курсу кафедри музики ЧНУ Аніта Мороз, та виконала «Хору» із першого зошита циклу під назвою «48 національних румунських арій» в обробці Кароля Мікулі (дод. №8).

«Родзинкою» заходу стала презентація історичної світлини, що нещодавно поповнила фондову скарбницю ЧОКМ. Світлина є рідкісним груповим фото, зробленим наприкінці XIX ст. у приміщенні готелю «Молдавія» (м. Чернівці), власником якого був батько самого композитора. На світлині можливо побачити серед представників чернівецької інтелігенції присутній Кароль Мікулі, який на той час вже був нагороджений Кавалерським хрестом Ордена Франца Йосифа. Детальніше про історію знаходження експоната та власне про саму світлину розповіла Оксана Драгомирецька.

Варто зазначити, що за національністю К. Мікулі був наполовину вірменином, та походив зі знатного роду Аксанянів. Цікаву інформацію про появу вірмен на буковинській території, а також про відомих представників вірменської громади присутнім розповіла директорка ЧОКМ Ірина Яворська.

Згадаємо також про почесних гостей заходу, якими стали представники вірменського національно-культурного товариства «Аревік». Про вшанування пам'яті відомого вихідця вірменського народу, композитора Кароля Мікулі, а також про реалії сьогодення вірменської громади розповів слухачам голова товариства – Віктор Давидович. Окрім того, слухачі мали можливість почути надзвичайно щире та емоційне розповідь про життя вірмен у Чернівцях та історію власної родини, яку розповіла представниця вищезгаданого товариства Шушанік Бурла.

Народну вірменську пісню виконала лауреатка міжнародних пісенних конкурсів Лариса Белова, що стало чудовим подарунком для гостей вечора.

Підсумкові враження про творчий доробок видатного композитора, дослідженням якого чимало років приділяють увагу науковці кафедри музики ЧНУ із метою заповнення досі невідомих сторінок біографії видатного музиканта висловив кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри музики ЧНУ Вадим Лісовий.

Безсумнівно, описаний нами вечір музики пройшов у надзвичайно теплій мистецькій атмосфері, що зайвий раз засвідчує мультикультурний феномен нашого міста, у якому протягом століть переплітаються вікові традиції представників різних національностей, що із давніх давен мешкають у Чернівцях.

Іншою знаковою подією став ще один концерт, присвячений 200-річчю із дня народження композитора, що відбувся 30 жовтня 2021 року у Варшаві. У концерті взяли участь музикознавці та музиканти, що у своїх доповідях висвітлили життя та творчість Кароля Мікулі. Зокрема йшлося про те, що широке та багатогранне коло інтересів та професійної діяльності виділяє видатного митця серед творців польської музичної культури періоду ХІХ століття. Доповідачі згадували, що композитор походив із вірменської родини. Герой розгляданого концерту здобув славу та визнання не тільки як піаніст-

виконавець та чудовий композитор, але і як високопрофесійний педагог та невтомний організатор музичного життя міста Львова.

Зокрема, у його вокальній творчості (на відміну, до прикладу, від творчості Станіслава Монюшка, який провадив свою творчу діяльність у той самий відтинок часу) не можна знайти «польських» елементів, характерних для національної музики, алюзій на фольклор, або ж використання у творах текстів національних поетів. Композитору вдавалося моделювати свої композиції за німецькою співочою традицією, інспірованою майстрами романтичної поезії, як-от творами Франца Шуберта та Роберта Шумана, Фелікса Мендельсона, Йоганнеса Брамса, наслідуючи з одного боку звуки природи, з іншого ж – сумно розмірковуючи про особистий досвід. Вищезгадане було чудово відображено у концертній програмі – музиканти виконували пісні (ор. 16 і 17), а також вокальний цикл (ор. 27), що вирізняється набагато більш індивідуальним характером. Завершився концерт кантатою, що спонукала слухачів до роздумів. Твір було написано 1880 року для баритону та струнного оркестру, та донедавна вважався втраченим [74].

Хоч при житті Кароля Мікулі його твори публікували найвідоміші видавництва Парижа, Лейпцига та Києва, сьогодні вони не набувають широкого поширення. Таким чином, 200-річчя від дня уродин композитора є безсумнівно чудовим приводом пригадати його оригінальні та несправедливо забуті твори для голосу з інструментальним супроводом, які на концерті виконували артисти Польської королівської опери.

Згадаймо також те, що 9 червня 2019 року в Чернівцях задля увічнення пам'яті відомого композитора, диригента, педагога і мецената Кароля Мікулі відбулися урочистості з нагоди освячення вулиці та меморіальної дошки на фасаді кутового будинку за адресою вул. Кароля Мікулі, 1 та вул. Шолом Алейхема, 11.

Меморіальну дошку пам'яті Кароля Мікулі було встановлено за рішенням місцевої влади за вагомий внесок до розвитку культури міста Чернівців, задля його вшанування та увічнення.

Принагідно зауважимо, що виготовлення та встановлення дошки було здійснено завдяки коштам вірменської громади. Рішення було прийнято виконавчим комітетом міської ради Чернівців за пропозицією Чернівецького обласного вірменського національно-культурного товариства «Аревік». Окрім того, до ремонту вулиці Кароля Мікулі в 2018 році також приєдналася вірменська громада (дод. №9).

На урочистому відкритті та освяченні меморіальної дошки пам'яті Кароля Мікулі була присутня вірменська громада, завітали небайдужі чернівчани, та зокрема мешканці вулиці Кароля Мікулі. Обряд освячення очолив Глава Української єпархії ВАЦ єпископ Маркос Оганесян.

Як повідомляв на інформаційному ресурсі AnalitikaUA.net, відомий громадський діяч та голова Чернівецького обласного вірменського національно-культурного товариства «Аревік» Віктор Давидович, на меморіальній дошці українською та вірменською мовами написано наступне: «Ця вулиця названа на честь уродженця Чернівців - Кароля Мікулі (20.10.1819 - 21.05.1897) - відомого вірменського композитора, диригента, педагога, мецената».

Окрім того, пан Давидович нагадав, що цей об'єкт включений в етнотуристичний маршрут.

У 2018 році з Варшави в Чернівців, до Муніципальної бібліотеки ім. А.Добрянського завітала кандидат наук, польський музикознавець, пані Ева Славінська-Дагліг (Ewa Sławińska-Dahlig) (дод. №3). Науковиця є активним учасником Товариства ім. Фредеріка Шопена (Towarzystwo im. Fryderyka Chopina) і у наш час здійснює архівно-джерельні пошуки щодо Кароля Мікулі, який вважається одним із найталановитіших та улюблених учнів Фредеріка Шопена. Вчена наголосила на тому, що її пошуки здійснюються саме у м.

Чернівці, оскільки композитор народився і провів тут свої дитячі та юнацькі роки. Пізніше він неодноразово повертався до свого улюбленого міста та вкладав кошти із метою розвитку культури, музики та підтримки обдарованих дітей.

Пані Славінська-Дагліг готувала до друку ґрунтовний науковий виклад про композитора в рамках стипендії Міністра культури і національної спадщини. Авторка дослідження ретельно переглядала та скопіювала собі для подальшої праці все, що є у фондах бібліотеки та стосується творчості видатного музиканта і блискучого піаніста.

Пані Єва була приємно здивована, що у фондах вищезгаданої бібліотеки наявні численні матеріали – книги, платівки про мистецьку спадщину Фредеріка Шопена. Також щире захоплення науковиці викликали розкішні видання, які свого часу бібліотеці презентував ще один буковинський талановитий піаніст Йосип Ельгісер. Цими виданнями є ноти, за якими свого часу чернівецькі віртуози виконували твори Фредеріка Шопена. В затишних залах чернівецької бібліотеки вчена зустрічалася з музикантами, митцями, журналістами (дод. №10).

Таким чином, доходимо до висновку, що життя та творчість композитора не лишаються поза увагою сучасних музично-мистецьких діячів та громадськості. У наш час надзвичайно важливо досліджувати культурну спадщину минулих століть задля переосмислення та вдосконалення мистецтва Буковини на сучасному етапі.

Висновки розділу II

Велику роль у становленні Кароля Мікулі як професійного музиканта, композитора відіграв його виданий вчитель – Фридерик Шопен, у якого він навчався впродовж 3 років. К. Мікулі настільки захоплювався своїм наставником, що у його власній фортепіанній творчості присутні стилістичні особливості Шопена. Треба зазначити, що після навчання, відданий учень проявляє свої музикознавчі знання та випускає публікації творів Ф. Шопена, з примітками до кожної композиції.

Кароль Мікулі – автор численних салонних творів: мазурок, полонез, вальсів, пісень, балад, більшість з яких пронизані тонкощами та особливостями гри його учителя.

У період своєї мистецької діяльності на Галичині К. Мікулі засновує фортепіанну школу, де прививає захоплення у своїх учнів до творчості Ф. Шопена. Такими учнями, які й прославилися завдяки виконанню саме творів Шопена були: Маурицій Розенталь, Денис Січинський, Софія Козловська, Людвіг Марек, Мечислав Солтис, Станіслав Нєвядомскі, Ярослав Зелінський.

Вплив Шопена на фортепіанну творчість безперечно важливий для К. Мікулі, проте він поєднується й з іншими впливами, зумовленими насамперед смаками і потребами публіки.

Хоча творча скарбниця композитора відносно невелика, проте він є автором безлічі фортепіанних творів, пісень, ноктюрнів. Зокрема він є автором збірки «48 національних румунських арій», які увібрали в себе весь колорит румунського і молдавського народу, «10 п'єс для фортепіано», куди увійшли народні танці: аркан, гуцулка, гайдук та інші. К. Мікулі є автором і багатьох хорових творів, обробок народних пісень.

З упевненістю можна стверджувати, що творчість Кароля Мікулі беззаперечно зазнала значного впливу Ф. Шопена та вірності його традиціям, однак це вплинуло і на пошук власної стилістики: ефектності, принадності та композиторської вправності.

Слід зазначити, що творчість Кароля Мікулі відновлюється і багато мистецьких діячів та дослідників відновлюють пам'ять про нього і його величезний творчий вклад у музичну культуру Буковини та Галичини, що підтверджують проведені концерти та заходи, присвячені його 200-річчю від дня народження. Пам'ятають його і польські дослідники, які досліджують життя і творчість видатного композитора Буковини.

ВИСНОВКИ

У цьому дослідженні нами були проаналізовані, висвітлені та розкриті наступні аспекти життя, творчості і мистецької діяльності громадсько-політичної, педагогічної творчості Кароля Мікулі – першого професійного композитора Буковини. Ми проаналізували мистецько-культурний розвиток Галичини, де побачили своєрідний канонічний розвиток Галичини і Буковини, оскільки, як ми вже знаємо, Буковина була на крок позаду від мистецького розвитку Галичини у період панування австро-угорської імперії, через те, що була приєднана до імперії пізніше, ніж Галичина.

Однак все ж таки з середини XIX століття, після поїздки Кароля Мікулі у Львів, на Буковині за його сприяння і протекції його родини створюються музичні товариства. У Чернівцях починається той розвиток культури та мистецтва, який був притаманний Львову. Проте Буковина не опиралася тільки на мистецькі зразки Галичини, але й спостерігала за розвитком Відня.

Великий вплив на формування мистецького середовища у Чернівцях зробив Кароль Мікулі, який завжди пам'ятав про рідне місто. Його нерідко можна було побачити на Буковині, де він організовував концерти, на які запрошував відомих композиторів, музикантів, допомагав буковинським музикантам формувати і розвивати власні оркестри. У більшості з таких оркестрів він брав на себе відповідальність керівництва ними.

За участю і сприянням Кароля Мікулі у Чернівцях засновується перше музичне «Товариство плекання музики на Буковині». Це дало поштовх до утворення й інших товариств, які сприяли мистецькому розвитку населення Буковини.

Розвивалася діяльність музичних товариств і у Львові. У 1858 році Кароль Мікулі переїжджає до Львову і обіймає посаду директора Галицького музичного товариства. Згодом на основі товариства відкривається перша консерваторія,

директором якого понад 30 років був саме Кароль Мікулі. Композитор вів там викладацьку діяльність, був концертуючим піаністом, диригував хорами і оркестрами.

Незабаром К. Мікулі відкрив у Львові власну музичну школу, де був присутній вплив творчості Ф. Шопена.

Користувалася великою популярністю і композиторська діяльність К. Мікулі, який створював не тільки салонні твори: мазурки, вальси, полонези, ноктюрни, пісні, а й був високим цінителем музичного фольклору. Композитор їздив селами і містечками краю, записуючи народні пісні, обряди, танці різних народів, зокрема румунського, молдавського. На основі зібраного матеріалу випустив збірку «48 національних румунських арій», «10 п'єс для фортепіано», де показав увесь колорит і мелодику румунського народу.

Кароль Мікулі проявляв себе і в музикознавчому, критичному напрямку. Він випустив збірку – видання 17 томів творів Фридерика Шопена з власними критичними коментарями.

Можна з упевненістю сказати, що творчість Кароля Мікулі є інтернаціональною. Він залишив по собі значний слід в українській, польській, румунській та молдавській культурах. Композитор прославився будучи професійним організатором концертної діяльності як на Буковині, так і на Галичині, займався педагогічною діяльністю.

Більшу частину свого життя К. Мікулі присвятив навчанням великої когорти піаністів. Майже сорок років свого життя він віддав педагогічній діяльності. Викладав композицію, гармонію та контрапункт у консерваторії і клас фортепіано у музичній школі. Музикант виховував своїх учнів, прививаючи їм любов до музичної творчості свого улюбленого вчителя Ф. Шопена. Деякі з його учнів прославилися саме завдяки виконанню творів відомого композитора. Згодом у Львові проводили конкурс-фестиваль на краще виконання композицій Ф. Шопена. Вивчаючи твори Фридерика Шопена, учні

освоювали стилістику романтичного піанізму: легкості, польотності звучання, відсутність «стрибкоподібних» динамічних змін. Йому була властива певна строгість і водночас свобода музики.

Виходячи з цього, можна зробити висновок, що Кароль Мікулі був незмінним популяризатором творчих традицій Шопена, він став органічним для культури Львову.

Оскільки музичний стиль Кароля Мікулі формувався під впливом Ф. Шопена, його власні твори і творчість в загальному зберігають дух романтизму, притаманний його вчителю. Проте Мікулі впродовж життя шукає свій власний стиль. Йому властива певна винахідливість, ефектність у фортепіанній творчості. Фактурність творів уособлює в собі і засоби романтизму, і водночас повністю індивідуальних рис. Композитор постійно прагне до наспівності в музиці, слідує трьом незмінним компонентам: мелодія, гармонічні голоси та бас.

Кароль Мікулі працював також і у камерній музиці: твори для кларнету, скрипки та фортепіано. Це і духовна хорова музика, пісні, романси на тексти німецьких поетів-класиків. Всі камерні твори композитора відзначаються високим професійним та художнім рівнем, віртуозністю.

Дослідження нами цієї теми показало наскільки є важливою постать Кароля Мікулі у музично-культурному, громадському житті не тільки Буковини та Галичини, а й польського, румунського, молдавського народів. Його неосяжний внесок у музичну культуру Чернівців та Львову приніс розквіт всього музичного життя краю.

Список використаних джерел

1. Антонюк І. Видання творів Фридерика Шопена з фондів бібліотеки Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка (до 1939 року). Львів : ТеРус, 2011. 224 с.
2. Братищев Б. Образ інструмента. *Музык. академия*. 1993. № 2. С. 87–91.
3. Браудо І. Артикуляція: о произношении мелодии. Ленинград : Гос. музык. изд-во, 1961. 196 с.
4. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве: избр. высказывания / предисл., примеч. и перевод с нем. Г. Когана. *Исполнительское искусство зарубежных стран* : сб. ст. / сост. и ред. Г. Эдельмана. Москва, 1962. Вып. 1. С. 141–175.
5. Буковинські композитори : навч. посіб. / уклад. А. В. Плішка. Чернівці : Чернів. нац. ун-т, 2011. 143 с.
6. Ванслов В. В. Эстетика романтизма. Москва : Искусство, 1869. 402 с.
7. Вахранёв Ю. Исполнение музыки (поэтика). Харьков, 1994. 336 с.
8. Веньян Я. Категория пианизма в контексте исполнительской типологии фортепианного творчества : дис. ... канд. искусствоведения. : 17.00.03. Одесса, 2017. 191 с.
9. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века : очерки. Ленинград; Москва : Совет. композитор, 1976. С. 26–56.
10. Голубовская Н. И. О музыкальном исполнительстве / [сост. Е. Ф. Бронфин]. Ленинград : Музыка, 1985. 141 с.
11. Горак Я. Анатоль Вахнянин і становлення музичного професіоналізму в Галичині (друга половина XIX – початок XX ст.). Львів : СПОЛОМ, 2008. 231 с.

- 12.Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. Москва : Гос. музык. изд-во, 1961. 224 с.
- 13.Граб У. Музикологія як університетська дисципліна : львівська музична школа Адольфа Хибінського (1912-1941). Львів : УКУ, 2009. 178 с.
- 14.Гуральник Н. П. Развитие украинской фортепианной школы в XX ст. *Музыкально-просветительские традиции и методические ориентиры. Ars inter Culturas* : [сб. науч. ст.] Киев, 2013. № 2. С. 43–59. URL: <http://aic.apsl.edu.pl/aicnr2/Goralnik%2043–60.pdf>
- 15.Демочко К. М. Музична Буковина: Сторінки історії. Київ : Муз. Україна, 1990. 136 с.
- 16.Заборин С. В. Шопениана Падеревского как феномен польской исполнительской культуры : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.02. Санкт-Петербург, 2015. 369 с.
- 17.Залуцький О. В. Життя у ритмі музики: до 195-річчя першого професійного композитора Буковини К. Мікулі. *Буковинське Віче*. 2016. 8 груд. С. 4.
- 18.Історія Львова / ред.: Я. Ісаєвич, М. Литвин, Ф. Стеблій. Львів : Центр Європи, 2007. Т. 2. 559 с.
- 19.Кайндль Р. Ф. Історія Чернівців від найдавніших часів до сьогодення / пер. з нім. В. Ю. Іванюк. Чернівці : Зел. Буковина, 2005. 329 с.
- 20.Каплієнко-Ілюк Ю. В. Музичне мистецтво Буковини. Сильові парадигми композиторської творчості XIX-XXI ст. Чернівці : Букрек, 2020. 504 с.
- 21.Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві XX сторіччя. Львів : КІНПАТРІ, 2014. 343 с.
- 22.Кашкадамова Н. Традиції виконання Шопена у Львові. Фридерик Шопен. Львів : ЛДМА ім. М. В. Лисенка, 2000. 78 с.
- 23.Кашкадамова Н. Фортепіанне мистецтво Шопена. Тернопіль : Астон, 1999. 79 с.

- 24.Кашкадамова Н. Фортеп'янке мистецтво у Львові. Тернопіль : Астон, 2001. 400 с.
- 25.Кияновська Л. Українська музична культура. Львів : Тріада плюс, 2009. 335 с.
- 26.Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ-ХХ ст. Чернівці : Кн.-ХХІ, 2007. 424 с.
- 27.Кобилянська Л. І. Становлення і розвиток українських народних шкіл на Буковині (70-ті рр. ХVІІІ – початок ХХ ст.) : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. Чернівці, 1998. 221 с.
- 28.Кобрин Н., Назар Л., Шевчук С. Джерела спеціальної професійної музичної освіти у Львові в першій половині ХІХ століття (до історії ЛССМШ ім. С. Крушельницької). *Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури* : матеріали всеукр.наук.-метод. конф. викл. ССМШ, м. Харків. Харків, 2015. С. 83–88.
- 29.Коган Г. Об исполнительстве. *Избранные статьи* / Г. Коган. Москва, 1972. Вып. 2. С. 239–249.
- 30.Коган Г. М. Вопросы пианизма: избр. статьи. Москва: Совет. композитор, 1968. 463 с.
- 31.Колесса Ф. Кілька слів про збирання і гармонізування українських народних пісень. Київ : 1970. 170 с.
- 32.Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. Москва : Музыка, 1988. 236 с.
- 33.Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. 496 с.
- 34.Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 2. 816 с.
- 35.Магочій П. Історія України. Київ : Критика, 2007. 640 с.

- 36.Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові. Львів : СПОЛОМ, 2003. Т. 1. 288 с.
- 37.Максимов В. В. Традиции исполнения музыки Ф. Шопена. *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*. 2013. Т. 4, № 12. С. 112.
- 38.Малінковська А. Мистецтво фортепіанного інтонування. Москва : Владос, 384 с.
- 39.Мельник Л. Концертне життя Львова 1824-1840 рр. у дзеркалі часопису "Mnemosyne". Rzeszów : Wyd-wo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1999. Т. 3. 229 с.
- 40.Мильштейн Я. И. Очерки о Шопене. Москва : Музыка, 1987. 176 с.
- 41.Мордасова Е. И. Творческое наследие Ф. Шопена в теории и практике преподавания музыки : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Москва, 2011. 28 с.
- 42.Москаленко В. Г. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра. Київ, 2001. Вип. 7. С. 3–10.
- 43.Музичне краєзнавство Буковини : Навч. посіб. до курсу "Муз. краєзнавство" / уклад. О. В. Залуцький. Чернівці : Рута, 2004. Т. 3. 79 с.
- 44.Музичне краєзнавство Буковини : Навч. посіб. до курсу "Муз. краєзнавство" / уклад. О. В. Залуцький. Чернівці : Рута, 2007. Т. 5. 132 с.
- 45.Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры : записки педагога. Изд. 5-е. Москва : Музыка, 1988. 240 с.
- 46.Олійник С. Ф. Регіональна рецепція музичної творчості (на прикладі творчості Ф. Шопена, Р. Вагнера і Ф. Ліста в музичній культурі Львова) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2018. 195 с.

- 47.Ревенко Н. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90-ті роки) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 20 с.
- 48.Рябуха Н. Відображення романтичного звуковідчуття світу у фортепіанних творах Ф. Шопена і Ф. Ліста. *Культура України* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2016. Вип. 53. С. 18–28.
- 49.Середа О. Руські бали. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 2004. № 36. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n36-1texts/sereda.htm> (дата звернення: 01.12.2021).
- 50.Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке: художественные возможности, структура, функции. Москва : Музыка, 1985. 285 с.
- 51.Старух Т. Кароль Микули. Музыкальное исполнительство. Москва : Музыка, 1979. Т. 10. 201 с.
- 52.Українська музична енциклопедія. [В 3 т.]. Т. 2 / [редкол.: Г. Скрипник (гол.) та ін.]. Київ : Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2008. 664 с.
- 53.Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (дата звернення: 19.10.2020).
- 54.Холопова В. Музыка как вид искусства. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 320 с.
- 55.Холопова В. Фактура: Очерк. Москва : Музыка, 1979. 87 с.
- 56.Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы : учебник / В. Цуккерман. – М. : Музыка, 1980. 296 с.
- 57.Цуккерман В. А. Заметки о музыкальном языке Шопена. *Фридерик Шопен: статьи и исследования сов. музыковедов* / [сост. и общ. ред. Г. Эдельмана]. Москва, 1960. С. 44–181.

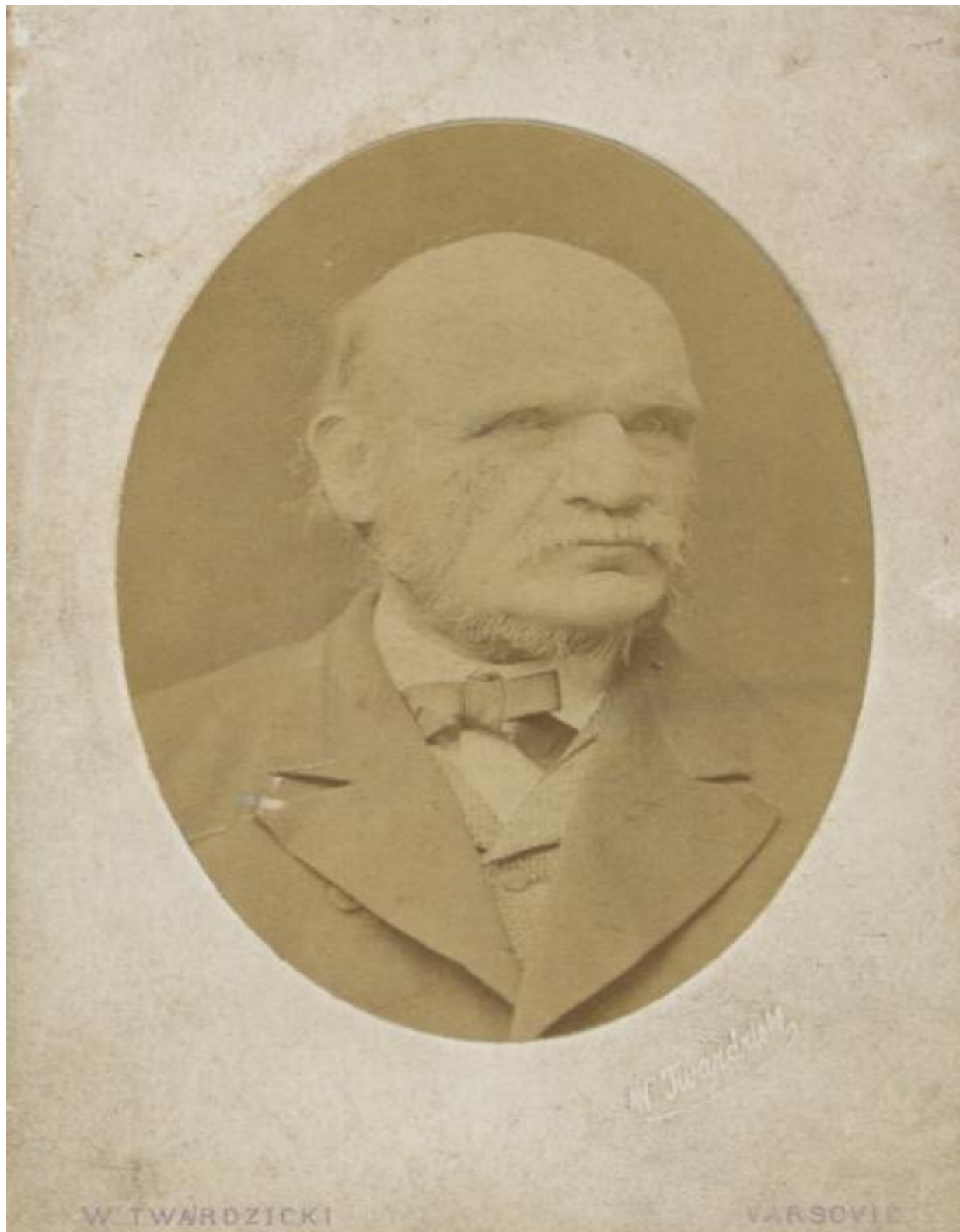
- 58.Чекан О. Художній простір музичного твору: генеза та функціонування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1999. 17 с.
- 59.Чернявська М. С. Епоха романтизму в фортепіанній музиці (до проблеми різноманіття фортепіанних стилів ХІХ ст.). *Теоретичні питання культури, освіти та виховання* : зб. наук. пр. / Київ. нац. лінгв. ун-т, нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 20. С. 186–191.
- 60.Чинаев В. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII – XX веков: (На примере фортепианного исполнительского искусства) : автореферат дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 1995. 48 с.
- 61.Эдельман. Исполнительское искусство зарубежных стран [Текст]. – Москва : Музгиз, 1962-. Вып. 1: О музыке и музицировании / Бруно Вальтер. Из автобиографии / Мариан Андерсон. О пианистическом мастерстве / Ферруччо Бузони. – 1962. 176 с.
- 62.Юнг К. Проблемы души нашего времени. Москва : Прогресс : Универс, 1994. 336 с.
- 63.Якубьяк Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми) : підручник для вищих навч. муз. закладів. Тернопіль : Астон, 1999. 208 с.
- 64.Cristescu C. Crâmpieie din cronologia unei deveniri. București : Editura Muzicală, 2001. Vol. 2. 156 p.
- 65.Dan D. Armenii orientali din Bucovina. Cernăuți, 1891.
- 66.Duo Kitharsis - classical guitar duo. Doina - Carol Miculi (1821-1897) [Duo Kitharsis],2020. *YouTube*.URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mTQKxm2rOac> (date of access: 12.12.2021).
- 67.Eigeldinger J. J. Chopin w oczach swoich uczniów. Kraków, 2000. 404 p.
- 68.*Feuilleton „Die Neue Zeit”*. 1854. 21 січ. С. 3.
- 69.*Gazeta Lwowska*. 1854. 9 січ. С. 24.

70. Gil Piotr. Piano music of Chopin's pupils (Mikuli, Tellefsen, Filtsch, Gutmann), 2014. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2A3uEvYVfGY> (date of access: 12.12.2021).
71. Goebel W., Palmer C. Finger motion in piano performance: Touch and tempo. *Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2009* (15–18 December 2009) / European Association of Conservatoires (AEC). Auckland; New Zealand. Utrecht; The Netherlands. 2009. P. 65–70.
72. Goebel W., Palmer C. Synchronization of timing and motion among performing musicians. *Music Perception*. 2009. № 26. P. 427–438.
73. Goebel W., Palmer C. Tactile feedback and timing accuracy in piano performance. *Experimental Brain Research*. 2008. Vol. 186. P. 471–479.
74. Karol Mikuli / Monographic Concert // *Polska Opera Krolewska*. URL: <https://operakrolewska.pl/en/repertoire/karol-mikuli-monographic-concert/> (date of access: 12.12.2021)
75. Karol Mikuli. *Portal Muzyki Polskiej*. URL: <https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/3243-Karol-Mikuli> (date of access: 20.10.2021).
76. Kijanowska-Kamińska L. Lwowskie Chopiniana w kontekście rozwoju historycznego. *Materiały Międzynarodowej Konferencji “Fryderyk Chopin (1810-1849) : Dwa wieki fascynacji”*, Warszawa, 22–23 February 2010. P. 17.
77. *Nowiny. Gazeta Lwowska*. 1847. 1 тpав. С. 293.
78. olla-vogala. Karol Mikuli - Polonaise in G minor, Op. 8 No. 1, 2015. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jX8MtmjTkuk> (date of access: 12.12.2021).
79. Ottawa-Rogalska Z. *Lwy spod ratusza słuchają muzyki*. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź, 1987. 156 p.
80. Sikorski J. *Towarzystwo Muzyczne we Lwowie (dokończenie)*. 21st ed. Lwow : Ruch Muzyczny, 1858. 163 p.

81. Walka z życiem. Korespondencja lwowskiej rodziny Wildów / ed. by Z. Sudolski. Warszawa, 2001. 363 p.
82. Wszelaczyński W. O życiu i utworach Fryderyka Chopina. Tarnopol : druk. J. Pawłowskiego, 1885. 93 p.
83. Zawadzki W. Pamiętnik życia literackiego w Galicji. Kraków, 1961. 112 p.
84. Karol Mikuli- «Andante con variazioni» Furmańska&Kuchniak Piano Duo, 2020. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HeIjY3iFPp8>
(date of access: 12.12.2021).

Додатки

Додаток №1



Додаток №2

10474
40 musical III

FR. CHOPINS Pianoforte-Werke

revidiert und mit Fingernumern versehen
(zum grössten Teil nach des Autors Notierungen)

von
Carl Mikuli.

Einzel-Ausgabe.

- Band I. Mazurkas.**
- No. 1. Op. 6 No. 1. *Fisz.*
 - No. 2. Op. 6 No. 2. *Gross.*
 - No. 3. Op. 6 No. 3. *E.*
 - No. 4. Op. 6 No. 4. *Zem.*
 - No. 5. Op. 7 No. 1. *H.*
 - No. 6. Op. 7 No. 2. *As.*
 - No. 7. Op. 7 No. 3. *Fis.*
 - No. 8. Op. 7 No. 4. *As.*
 - No. 9. Op. 7 No. 5. *G.*
 - No. 10. Op. 7 No. 6. *E.*
 - No. 11. Op. 17 No. 1. *Fis.*
 - No. 12. Op. 17 No. 2. *As.*
 - No. 13. Op. 17 No. 3. *As.*
 - No. 14. Op. 24 No. 1. *Gross.*
 - No. 15. Op. 24 No. 2. *C.*
 - No. 16. Op. 24 No. 3. *As.*
 - No. 17. Op. 24 No. 4. *As.*
 - No. 18. Op. 30 No. 1. *As.*
 - No. 19. Op. 30 No. 2. *Fis.*
 - No. 20. Op. 30 No. 3. *As.*
 - No. 21. Op. 30 No. 4. *Gross.*
 - No. 22. Op. 30 No. 5. *Gross.*
 - No. 23. Op. 30 No. 6. *D.*
 - No. 24. Op. 30 No. 7. *C.*
 - No. 25. Op. 30 No. 8. *As.*
 - No. 26. Op. 41 No. 1. *Gross.*
 - No. 27. Op. 41 No. 2. *Zem.*
 - No. 28. Op. 41 No. 3. *H.*
 - No. 29. Op. 41 No. 4. *As.*
 - No. 30. Op. 50 No. 1. *G.*
 - No. 31. Op. 50 No. 2. *As.*
 - No. 32. Op. 50 No. 3. *Gross.*
 - No. 33. Op. 50 No. 4. *H.*
 - No. 34. Op. 50 No. 5. *C.*
 - No. 35. Op. 50 No. 6. *As.*
 - No. 36. Op. 59 No. 1. *Fisz.*
 - No. 37. Op. 59 No. 2. *As.*
 - No. 38. Op. 63 No. 1. *H.*
 - No. 39. Op. 63 No. 2. *Fis.*
 - No. 40. Op. 63 No. 3. *Gross.*
 - No. 41. Op. 63 No. 4. *G.*
 - No. 42. Op. 63 No. 5. *G.*
 - No. 43. Op. 63 No. 6. *C.*
 - No. 44. Op. 63 No. 7. *C.*
 - No. 45. Op. 63 No. 8. *As.*
 - No. 46. Op. 63 No. 9. *C.*
 - No. 47. Op. 63 No. 10. *As.*
 - No. 48. Op. 63 No. 11. *F.*
 - No. 49. Op. 63 No. 12. *Fis.*
 - No. 50. (Nouveaux temps No. 1.) *As.*
 - No. 51. *As.*

- Band II. Notturmos.**
- No. 1. Op. 9 No. 1. *As.*
 - No. 2. Op. 9 No. 2. *Fis.*
 - No. 3. Op. 9 No. 3. *H.*
 - No. 4. Op. 15 No. 1. *F.*
 - No. 5. Op. 15 No. 2. *Fis.*
 - No. 6. Op. 15 No. 3. *Gross.*
 - No. 7. Op. 27 No. 1. *Gross.*
 - No. 8. Op. 27 No. 2. *Zem.*
 - No. 9. Op. 32 No. 1. *H.*
 - No. 10. Op. 32 No. 2. *As.*
 - No. 11. Op. 37 No. 1. *G.*
 - No. 12. Op. 37 No. 2. *G.*
 - No. 13. Op. 48 No. 1. *C.*
 - No. 14. Op. 48 No. 2. *Fisz.*
 - No. 15. Op. 55 No. 1. *Fis.*
 - No. 16. Op. 55 No. 2. *E.*
 - No. 17. Op. 62 No. 1. *H.*
 - No. 18. Op. 62 No. 2. *E.*
 - No. 19. Op. 72 No. 1. *Fis.*

- Band III. Etuden.**
- No. 1. Op. 10 No. 1. *C.*
 - No. 2. Op. 10 No. 2. *As.*
 - No. 3. Op. 10 No. 3. *E.*
 - No. 4. Op. 10 No. 4. *Gross.*
 - No. 5. Op. 10 No. 5. *G.*
 - No. 6. Op. 10 No. 6. *Gross.*
 - No. 7. Op. 10 No. 7. *C.*
 - No. 8. Op. 10 No. 8. *F.*
 - No. 9. Op. 10 No. 9. *Fis.*
 - No. 10. Op. 10 No. 10. *As.*
 - No. 11. Op. 10 No. 11. *Fis.*
 - No. 12. Op. 10 No. 12. *G.*
 - No. 13. Op. 25 No. 1. *As.*
 - No. 14. Op. 25 No. 2. *Fis.*
 - No. 15. Op. 25 No. 3. *F.*
 - No. 16. Op. 25 No. 4. *As.*
 - No. 17. Op. 25 No. 5. *Fis.*
 - No. 18. Op. 25 No. 6. *Gross.*
 - No. 19. Op. 25 No. 7. *Gross.*
 - No. 20. Op. 25 No. 8. *D.*
 - No. 21. Op. 25 No. 9. *G.*
 - No. 22. Op. 25 No. 10. *H.*
 - No. 23. Op. 25 No. 11. *As.*
 - No. 24. Op. 25 No. 12. *As.*
 - No. 25. *Fis.*
 - No. 26. *As.*
 - No. 27. *D.*

- Band IV. Balladen.**
- No. 1. Op. 18. *G.*
 - No. 2. Op. 18. *F.*
 - No. 3. Op. 47. *As.*
 - No. 4. Op. 42. *Fis.*

- Band V. Polonaisen.**
- No. 1. Op. 22. *As.*
 - No. 2. Op. 26 No. 1. *Gross.*
 - No. 3. Op. 26 No. 2. *Gross.*
 - No. 4. Op. 40 No. 1. *A.*
 - No. 5. Op. 40 No. 2. *C.*
 - No. 6. Op. 44. *Fisz.*
 - No. 7. Op. 53. *As.*
 - No. 8. Op. 61. *As.*
 - No. 9. Op. 71 No. 1. *D.*
 - No. 10. Op. 71 No. 2. *B.*
 - No. 11. Op. 71 No. 3. *Fis.*
 - No. 12. *Gross.*

- Band VI. Praeludien.**
- Praeludien No. 1-24. Op. 28.
 - Praeludien No. 25. Op. 45. *Gross.*

- Band VII. Sonaten.**
- No. 1. Op. 4. *C.*
 - No. 2. Op. 45. *D.*
 - No. 3. Op. 58. *As.*

- Band VIII. Walzer.**
- No. 1. Op. 18. *As.*
 - No. 2. Op. 34 No. 1. *As.*
 - No. 3. Op. 34 No. 2. *As.*
 - No. 4. Op. 34 No. 3. *F.*
 - No. 5. Op. 42. *As.*
 - No. 6. Op. 64 No. 1. *D.*
 - No. 7. Op. 64 No. 2. *Gross.*
 - No. 8. Op. 64 No. 3. *As.*
 - No. 9. Op. 69 No. 1. *Fis.*
 - No. 10. Op. 69 No. 2. *As.*
 - No. 11. Op. 70 No. 1. *G.*
 - No. 12. Op. 70 No. 2. *Fis.*
 - No. 13. Op. 70 No. 3. *D.*
 - No. 14. *As.*
 - No. 15. *E.*

- Band IX. Rondos.**
- No. 1. Rondo Op. 1. *C.*
 - No. 2. Rondo 4 in Moll Op. 5. *F.*
 - No. 3. Krakowisch. Grosse Konzert. Rondo. Op. 14. *F.*
 - No. 4. Rondo. Op. 15. *As.*
 - No. 5. Rondo. Op. 72. *G.* (für zwei Pianoforte).

- Band X. Seberzos.**
- No. 1. Op. 30. *As.*
 - No. 2. Op. 31. *As.*
 - No. 3. Op. 38. *Gross.*
 - No. 4. Op. 44. *E.*

- Band XI. Impromptus.**
- No. 1. Op. 29. *As.*
 - No. 2. Op. 36. *Fis.*
 - No. 3. Op. 51. *G.*
 - No. 4. Phantasie Impromptu. Op. 45. *Gross.*

- Band XII. Variationen.**
- La ci darem la mano. Op. 3. *B.*
 - Beiläufige Variationen. Op. 12. *R.*
 - Variationen über ein deutsches Thema. *E.*
 - Variationen aus „Homerus“. *E.*

- Band XIII. Phantasien.**
- No. 1. Grosse Phantasie über polnische Themen. Op. 13. *A.*
 - No. 2. Phantasie. Op. 45. *Fis.*

- Band XIV. Verschiedene Werke.**
- Ballett. Op. 10. *F.*
 - Tarantelle. Op. 43. *As.*
 - Konert-Alligo. Op. 25. *A.*
 - Berceuse. Op. 57. *D.*
 - Buchstabe. Op. 60. *Fis.*
 - Transcrimisch. Op. 73 No. 2. *G.*
 - 3 Etuden in Op. 73 No. 1. 1. 2. 3. *D-G-A-B*
 - Transcrimisch 4. 1. Sonate Op. 45. *As.*

- Band XV. Konzerte.**
- No. 1. Op. 11. *As.*
 - No. 2. Op. 23. *Fis.*

- Band XVI. Kammermusik.**
- Introduktion und Polonaise für Piano-forte und Violoncell. Op. 3. *C.*
 - Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 8. *G.*
 - Sonate für Pianoforte und Violoncell. Op. 45. *G.*
 - Grosse Duo (Chopin u. A. Franz Liszt). Op. 13 für Pianoforte und Violoncell. *E.*

- Band XVII. Supplement.**
- II. Pianoforte-Sonata von Carl Mikuli, als Ersatz für Orchesterbegleitung zu:
Op. 3. Variationen „La ci darem la mano“.
Op. 11. Konzert No. 1.
Op. 13. Grosse Phantasie.
Op. 14. Krakowisch. Grosse Konzert-Rondo.
Op. 31. Konzert No. 2.
Op. 32. Grosse Polonaise.

Leipzig, Fr. Kistner.

Die Ergebnisse der Revision dieser Ausgabe sind Eigentum des Verlegers.



2

10474
III. Mus.
1. 19

Mazurka.

Allegretto.

F. Chopin Op. 30. N^o 2.

19.

The musical score is written for piano and consists of five systems. Each system has a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The piece is numbered '19.' at the beginning. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'poco cresc.' (poco crescendo). There are also some handwritten annotations in the first system, including '10474', 'III. Mus.', and '1. 19'. The score is printed on aged paper with some creases and discoloration.

Verlag Franziska Hofmeister in Leipzig.

5210. 5219.

X 1962 - 527



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part has a melodic line with slurs and ties. The bass clef part has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking *p* is present in the bass line. Below the bass line, there are handwritten notes: "Ya" followed by a circled asterisk, and "Ya" followed by a circled asterisk.

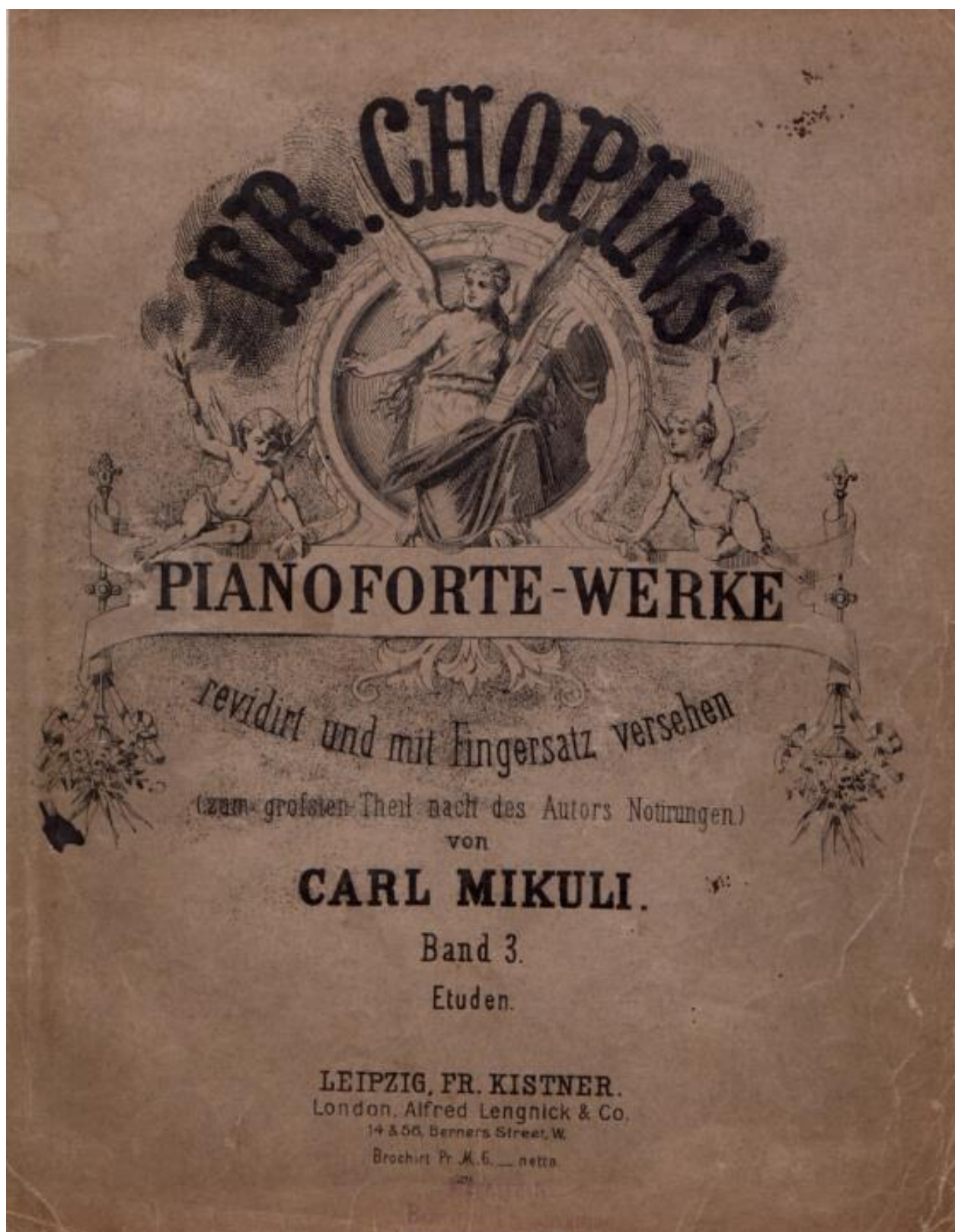
Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar melodic and accompaniment lines. Below the bass line, there are handwritten notes: "Ya" followed by a circled asterisk, "Ya" followed by a circled asterisk, "Ya" followed by a circled asterisk, "Ya" followed by a circled asterisk, "Ya" followed by a circled asterisk, and "Ya" followed by a circled asterisk.

Third system of musical notation. The treble clef part continues with a melodic line. The bass clef part has a rhythmic accompaniment. Below the bass line, there are handwritten notes: "Ya" followed by a circled asterisk, "Ya" followed by a circled asterisk, "Ya" followed by a circled asterisk, "Ya" followed by a circled asterisk, "Ya" followed by a circled asterisk, and "Ya" followed by a circled asterisk.

Fourth system of musical notation. The treble clef part has a melodic line. The bass clef part has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings *poco* and *cresc.* are present in the bass line. Below the bass line, there are handwritten notes: "Ya" followed by a circled asterisk, "Ya" followed by a circled asterisk, "Ya" followed by a circled asterisk, and "Ya" followed by a circled asterisk.

Fifth system of musical notation. The treble clef part has a melodic line. The bass clef part has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings *p poco* and *poco* are present in the bass line. Below the bass line, there are handwritten notes: "Ya" followed by a circled asterisk, "Ya" followed by a circled asterisk, and "Ya" followed by a circled asterisk.

Sixth system of musical notation. The treble clef part has a melodic line. The bass clef part has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings *cresc.* and *f* are present in the bass line. Below the bass line, there are handwritten notes: "Ya" followed by a circled asterisk, "Ya" followed by a circled asterisk, and "Ya" followed by a circled asterisk.



VORWORT.

Von der Musikverlagshandlung Fr. Kistner in Leipzig eingeladen, die Revision einer Gesamtausgabe der Werke meines unvergesslichen Lehrers Friedrich Chopin zu übernehmen, konnte ich mich, angesichts der grossen Schwierigkeiten dieser verantwortungreichen Aufgabe, nur schwer zu einer einverständlichen Antwort entschliessen. Allein welches Bedenken immer sich aufdrängen mochte, keines konnte der Pietät gegen den unsterblichen Meister Stand halten, welche längst dringend verlangte, dass den rücksichtslos willkürlichen Textänderungen, die man sich seit seinem Tode erlaubt hat, das Veto der Tradition entgegengestellt und was der Autor gedacht und gewollt, endlich wieder lauter und unverfälscht zur gebührenden Geltung gebracht werde. —

Mit den bisherigen Ausgaben von Chopin's Werken verhält es sich nämlich so: Selbst die ältesten französischen, deutschen und englischen Original-Ausgaben — späterer verunstalteter Nachdrucke nicht zu gedenken — weichen an vielen Stellen, zuweilen sogar in der Tactzahl einzelner Theile von einander ab. Was nun die vorhandenen Pariser Original-Ausgaben betrifft, so besitzen dieselben den Vorzug, dass sie während des Stiches öfter als die auswärtigen deutschen und englischen dem Autor in Paris zur Correctur vorgelegt werden konnten und vorgelegt wurden, während hinwiederum diese letzteren, da sie meist später als die französischen zum Stiche gelangten, hier und da von ihm selbst nachträglich gemachte Aenderungen, beziehungsweise Verbesserungen enthalten. Mein Freund und Mitschüler Thomas Telefen, der bis zu Chopin's letztem Athemzuge mit ihm in ununterbrochenem Verkehr zu stehen das Glück hatte, war vollkommen in der Lage, dessen Werke in der bei Richault begonnenen Gesamtausgabe ganz getreu zu liefern. Leider unterbrach eine hartnäckige Krankheit und sein Tod diese Arbeit, so dass zahllose Stichfehler darin unberichtigt blieben.

Die Autographen des Autors, von denen ich einen grossen Theil zu studiren Gelegenheit hatte, da ich und Telefen vieles davon für ihn copirten, wimmeln, bei aller Sorgfalt des Satzes selbst, von Nachlässigkeiten und offenbaren Schreibfehlern. Da giebt es falsche Noten, Notenwerthe, Versetzungszeichen und Schlüssel, Auslassungen von Accordintervallen und Punkten, Unrichtigkeiten in der Begrenzung der 8^{ten}-Bezeichnung und der Bogen in Halle und Fülle. Eine Berufung auf diese Originalmanuscripte als auf einen unwiderleglichen Beweisgrund, so nahe sie auch liegen mag, erscheint unter

solchen Umständen nichts weniger als unanfechtbar, ja selbe muss vielmehr geradezu illusorisch genannt werden. So fählt sich denn der auf so unverlässliche Vorlagen angewiesene Revident einer neuen Ausgabe nur zu leicht verleitet, nach eigener mehr oder weniger berechtigter, jedenfalls von einer bestimmten Geschmacksrichtung beeinflusster Kritik, unter den vielen Lesarten eine ihm eben sympathische und wahrscheinlich erscheinende zu wählen, wo nicht gar den armen Chopin auf eigene Faust zu verbessern!

Angesichts solcher Verhältnisse müsste man an der Möglichkeit einer correcten Chopinausgabe verzweifeln, wenn nicht andere Mittel zur Hilfe genommen werden könnten. Glücklicherweise aber sind sie vorhanden, und da eben ich in der Lage war, über diese bis nun gar nicht berücksichtigten und doch unangänglichen Quellen verfügen zu können, so musste ich es als heilige Pflicht ansehen, der Mühe einer geläuterten Ausgabe der Werke Chopin's mich zu unterziehen.

Zunächst besitze ich selbst Hefte vorwiegend der Pariser Ausgabe, in denen Chopin bei meinem Unterrichte Stichfehler, wie sie eben langsames Déchiffriren zum Vorschein brachte, eigenhändig verbesserte, und weiterhin solche, in welche ich während der Unterrichtsstunden anderer Schüler, denen beiwohnen zu dürfen mir Chopin als besondere Begünstigung gestattete, seine Bemerkungen eintrug; endlich noch mehrere mit sehr zahlreichen Correcturen von seiner eigenen Hand versehene Bände, welche die verstorbene Gräfin Delfina Potocka, die vieljährige Schülerin und Freundin Chopin's, mir während ihrer Anwesenheit in Lemberg schenkte.

Wenn schon in diesem gewiss schätzbaren Material die nicht mehr frugliche Lösung mancher Zweifel sich vorfinden musste, so war noch ganz besonders die Bereitwilligkeit distinguirtester Schüler und Freunde des Meisters, welche mir göttigst ihre Unterstützung mit Rath und That zusagten, für mich die Veranlassung zur gegründeten Hoffnung, es werde gelingen, von noch fortlebender Tradition geleitet und auf vom Autor selbst herrührenden Correcturen fussend, in einer auch sonst sorgfältigst überwachten Ausgabe, den authentischen Text wieder herzustellen, und so weitere Verstämmelungen für immer unmöglich zu machen.

Vor Allem nenne ich hier innigst dankend: Frau Marceline Fürstin Czartoryska in Krakau, Frau Friederike Streicher geborne Müller in Wien (das Opus 46 ist ihr gewidmet), welche während eines mehr

jährigen Unterrichtes, und auch sonst vielfach Gelegenheit hatten, ihren Lehrer seine Werke vortragen zu hören, so dass ihre Erinnerungen von höchster Bedeutung für den Revidenten waren. Nicht nur im Correspondenzwege, sondern auch wochentlang an Ort und Stelle gingen wir Alles gewissenhaft von Note zu Note durch, mit Benützung zahlreicher Correcturen und Anmerkungen von seiner Hand, welche sie als ein Heiligthum in ihren Notenbüchern bewahren.

Nicht minder fühle ich mich zu Dank verpflichtet: Frau Camille Dubois geb. Omsara in Paris, Frau Vera Rubio geb. von Kologriwof in Florenz, höchst ausgezeichnete Pianistinnen, deren bedeutendes Talent sich der besonderen Pflege des Meisters zu erfreuen hatte; endlich dem Herrn Dr. Ferdinand von Hiller, Director der rheinischen Musikschule in Köln und Herrn August Franckomme, Professor am Conservatorium in Paris, treue und geliebte Freunde des Verewigten. Sie alle waren so gütig, an vielen Stellen der Werke entscheidend berechtigte Aufschlüsse zu geben, und Herr Franckomme noch besonders über die Kammermusikwerke, bei denen er theilweise Mitarbeiter war.

Sonst bleibt mir nur noch zu bemerken, dass der Fingersatz dieser Ausgabe grossentheils von Chopin selbst herrührt, wo dies aber nicht der Fall, wenigstens seinen Grundsätzen entsprechend notirt ist, was die Ausführung im Sinne des Autors erleichtern dürfte.

Ueber die hohe Bedeutung Chopin's, des Componisten, ist das wohl einstimmige Urtheil längst gefällt. Der enthusiastische Ausruf Robert Schumann's (in seiner „Allgemeinen Musikzeitung“ 1831 bei Beurtheilung von Chopin's Opus 2: *Là ci diamo la mano*) „Hut ab, ihr Herrn! Ein Genie!“ rechtfertigte sich wohl als ein zugleich prophetischer angesichts einer ununterbrochenen Reihe von Meisterwerken, welche die Neuheit der melodischen Erfindung, der Adel des Ausdrucks, eine gewählte, trotz ihrer Kühnheit nie prätentöse oder gespreizte, immer wohlklingende Harmonie, — die Einführung einer bahnbrechenden Behandlung des Instrumentes, vor Allem aber der Zauber idealer Schönheit den höchsten Erscheinungen der Tonkunst ebenbürtig an die Seite stellen. Die beiden Concerte (das Ältere, der Gräfin Delfine Potocka gewidmete in F-moll, war ihm besonders lieb), die eine neue Clavierschule begründenden Etuden, die zwei grossen Sonaten, die so hoch poetischen, stimmungsvollen Präludien und Nocturnen, die Scherzos, Balladen, Impromptus tragen alle den Stempel des Genies. Wenn auch die von der treuen Erinnerung an ein geliebtes Vaterland, und von der bis zum Tode ungestillten heissen Sehnsucht nach demselben inspirirten Mazurkas und Polonaisen, in ihrer nationalen Färbung, für polnische Herzen den grössten, einen unüberbotenen Reiz haben, so fanden sie doch auch in der gesammten musikalischen Welt die wärmste Anerkennung. — Ihr Werth steht in gar keinem Verhältnisse zu dem engen Rahmen, in

den sie gedrängt sind. Es sind eben genial entworfene Genrebilder, in deren jedem Tacte das volle polnische Leben mit bald ritterlichen, bald schwärmerischen oder ausgelassen fröhlichen Accenten pulst. Stolz auf seinen Besitz feiert und liebt ihn sein Vaterland und wird ihm immer seinen grössten Söhnen zurählen.

Wenn nun Chopin, der Componist, von allen wahren Kunstfreunden und Kennern gewürdigt und verehrt wird, so ist Chopin, der Clavierspieler, fast unbekannt geblieben, ja was noch schlimmer ist, es hat sich in dieser Hinsicht über ihn eine ganz falsche Vorstellung allgemein verbreitet. Darnach soll sein Spiel mehr das eines Träumenden als eines Wachen, ein vor lauter *pianissimo's* und *una corda's* kaum hörbares, bei schwach entwickeltem Mechanismus höchst unsicheres, mindestens undeutliches, durch ewiges *tempo rubato* bis zur gänzlichen Rhythmuslosigkeit verzerrtes gewesen sein! Dieses Vorurtheil konnte nicht anders als sehr nachtheilig auf die Wiedergabe seiner Werke, selbst von Seiten höchst befähigter Künstler, die eben sehr treu sein wollten, wirken; ist übrigens leicht zu erklären.

Chopin spielte selten und nur ungern öffentlich, das „sich produciren“ war etwas seiner Natur geradezu Widerstrebendes. Eine vieljährige Kränklichkeit und nervöse Ueberreiztheit liessen ihm im Concertsaal nicht immer die nöthige Ruhe, um den ganzen Reichtum seiner Mittel ungehindert zu entfalten. In engeren Kreisen aber spielte er selten etwas Anderes als seine kleineren Schöpfungen, hier und da Bruchstücke aus den grösseren. Da konnte wohl Chopin dem Clavierspieler nicht die allgemeine Anerkennung zu Theil werden.

Und doch besass Chopin eine höchst ausgebildete, das Instrument vollkommen beherrschende Technik. In allen Anschlagsarten war die Gleichheit seiner Tonleitern und Passagen eine unbetreffende, ja fabelhafte; unter seinen Händen brauchte das Clavier weder die Violine um ihren Bogen, noch die Blasinstrumente um den lebenden Athem zu beneiden. So wunderbar verschmolzen die Töne wie im schönsten Gesang.

Eine nicht sowohl grosse, als äusserst biegsame, echte Clavierhand ermöglichte ihm Bruchungen der zerstreutesten Harmonien und weitgriffige Passagen, die er eben als etwas vor ihm nie Gewagtes in das Clavierspiel eingeführt hatte, Alles, ohne dass die mindeste Anstrengung sichtbar gewesen wäre, wie überhaupt eine wohlthuende Freiheit und Leichtigkeit sein Spiel vorzüglich charakterisirten. Dabei war der Ton, den er aus dem Instrumente zu ziehen wusste, immer, namentlich in den *Cantabiles*, riesengross, höchstens Field konnte hierin mit ihm verglichen werden.

Eine männliche, edle Energie verlieh geeigneten Stellen überwältigende Wirkung — Energie ohne Rohheit — wie er andererseits durch Zartheit seines seelenvollen Vortrages — Zartheit ohne Ziererei — den Zuhörer hinzureissen wusste. Bei aller ihm in so hohem

Grade eigenen Wärme war dieser Vortrag doch immer massvoll, keusch, ja vornehm und zuweilen selbst stränge zurückhaltend.

Leider werden bei der Richtung des heutigen Clavier-spiels diese feinen Unterscheidungen, wie so manches andere einer idealen Kunstrichtung Angehörige, als ein dem Fortschritt hemmendes Vorurtheil in die Kloppe-kammer der „überwundenen Standpunkte“ geworfen und eine, die Leistungsfähigkeit des Instrumentes nicht berücksichtigende, die Schönheit des zu bildenden Tones nicht einmal anstrebende blosse Kraftentfaltung soll uns heute als grosser Ton, als energischer Ausdruck gelten!

Im Tempohalten war Chopin unerlässlich, und es wird Manchen überraschen zu erfahren, dass das Metro-nom bei ihm nicht vom Claviere kam. Selbst bei seinem so viel verurtheilten Tempo rubato spielte immer eine, die begleitende Hand streng gemessen fort, während die andere, singende, entweder unentschlossen zögernd, oder aber wie in leidenschaftlicher Rede mit einer gewissen ungeduldigen Heftigkeit früher einfallend und bewegter, die Wahrheit des musikalischen Ausdrucks von allen rhythmischen Fesseln frei machte.

Obwohl Chopin zumeist seine eigenen Compositionen spielte, so beherrschte sein eben so reiches wie treues Gedächtniss alles Grosse und Schöne der Clavierliteratur: vor Allem Bach, und es ist schwer zu sagen, ob er Diesen oder Mozart mehr liebte. Hier war er in der Execution unerreicht gross. Mit dem kleinen G-dur-Trio von Mozart (im Verein mit den Herren Alard und Fran-chomme) bezauberte er förmlich das blasirte Pariser Publicum in einem seiner letzten Concerte. Natürlich war Beethoven seinem Herzen eben so nah. Mit grosser Vorliebe spielte er C. M. v. Weber's Werke, namentlich das Concertstück, die Sonaten E-moll, A-dur, Hummel's Fantasia, Septett, Concerte, Field's A-dur-Concert und Nocturnen, zu denen er die reizendsten Verzierungen improvisirte. Von Virtuosenmusik jeglichen Calibers, die eben in seiner Zeit Alles so fürchterlich überwucherte, habe ich und schwerlich auch jemand Anderer je Etwas auf seinem Pulse gesehen. Er benutzte nur höchst selten die ihm gebotene, ja sich aufringende Gelegenheit sie im Concertsaale zu hören, war dagegen ein enthu-siastischer Stammgast der Habeneck'schen Société de Concerts und der Alard-Franchomme'schen Streich- quartette.

Es dürfte wohl für manchen Leser von Interesse sein, hier etwas über Chopin den Lehrer zu erfahren, wenn auch nur in allgemeinen Umrissen.

Weit entfernt, die Lehrverthätigkeit, der er sich in seiner künstlerischen Stellung und bei seinen gesell-schaftlichen Verbindungen in Paris nicht leicht entziehen konnte, als eine schwere Last anzusehen, widmete ihr Chopin mit wahrer Lust täglich durch mehrere Stunden alle seine Kräfte. Freilich stellte er an das Talent und den Fleiss des Schülers grosse Ansprüche. Da setzte

es oft „de leçons oranges“ ab, wie sie im Schüldiom hiessen, und manches schöne Auge verliess thranenbe-feuchtet den hohen Altar der Cité d'Orléans, rue St. Lazare, ohne darum je dem innigstgeliebten Meister den mindesten Groll nachzutragen. War doch die Strenge, welcher nicht so leicht Etwas genügte, die fieberhafte Heftigkeit, mit welcher der Meister seine Jünger zu seinem Standpunkte emporzubeheben strebte, das Nicht-ablassen von der Wiederholung einer Stelle, bis sie verstanden ward, eine Bürgschaft, dass ihm der Fortschritt des Schülers am Herzen lag. Ein heiliger Kunstfeud durchglühte ihn da, jedes Wort von seinen Lippen war anregend und begeisternd. Oft dauerten einzelne Lectionen hochstäblich mehrere Stunden hintereinander, bis die Ermattung Meiser und Schüler überwältigte.

Woran Chopin am Anfange des Unterrichts am meisten lag, war, den Schüler von aller Steifheit und convulsivischen, krampfhaften Bewegung der Hand frei zu machen, und ihm so die erste Bedingung eines schönen Spiels, die „souplesse“ (Geschmeidigkeit), und mit ihr die Unabhängigkeit der Finger zu geben. Unermüdlich lehrte er, dass die bezüglichen Uebungen keine blos mechanischen seien, sondern die Intelligenz und den ganzen Willen des Schülers in Anspruch nehmen, daher ein zwanzig- und vierzigmaliges gedankenloses Wieder-holen (bis zur Stunde noch das gepriesene Arcanum so vieler Schulen) gar nicht fördere, geschweige denn ein Ueben während dessen man nach Kalkbrenner's Rath sich gleichzeitig mit irgend einer Lectüre beschäftigen könne (!). Sehr eingehend behandelte er die verschiedenen Anschlagsarten, besonders das tonvolle Legato.

Als gymnastische Hilfsmittel empfahl er das Ein- und Answärtabiegen des Handgelenks, den wiederholten Handgelenksanschlag, das Spannen der Finger, alles Das jedoch mit der ersten Warnung vor Ermüdung. Die Tonleitern liess er mit grossem Ton, möglichst gebunden, sehr langsam und nur stufenweise zum schnelleren Tempo fortschreitend, mit metronomischer Gleichheit spielen. Das Untersetzen des Daumens und das Uebersetzen über denselben sollte ein entsprechendes Einwärtshalten der Hand erleichtern. Die Tonleitern mit vielen schwarzen Tasten (H-dur, Fis-dur, Des-dur) kamen zuerst zum Studium, und zulezt als die schwerste C-dur. In derselben Reihenfolge nahm er Clementi's Préludes und Exercices vor, ein Werk, welches er wegen seiner Nütz-lichkeit sehr hoch schätzte. Nach Chopin beruhete die Gleichheit der Tonleitern (auch der Arpeggien) nicht allein auf der durch Fauffinger-Uebungen zu erzielenden mög-lichst gleichen Kräftigung aller Finger und einem beim Uebersetzen und Untersetzen ganz ungehinderten Daumen, als vielmehr auf einer, bei vollkommenem und immer frei herabhängendem Ellbogen, nicht schrittweise, sondern stetig gleichmässig fliessenden Seitwärtsbewegung der Hand, welche er durch das Glissando über die Tastatur anschaulich zu machen suchte. Von Studienwerken gab

erhielt eine Auswahl aus Cramer's Etuden, Clementi's *Grados ad parnassum*, die ihm sehr sympathischen Stylstudien zur höheren Vollendung von Moscheles, Sebastian Bach's Saiten und einzelne Fugen aus dem wohltemperirten Clavier.

Gewissermassen zählen Field's und seine eigenen Nocturnen auch zu den Etudenwerken, denn an ihnen sollte der Schüler theils durch Auffassung seiner Erklärungen, theils durch Anschauung und Nachahmung (er spielte sie dem Schüler unverdrossen vor) den schönen gebundenen Gesangston und das Legato erkennen, lieben und ausführen lernen. Bei Doppelgriffen und Accorden verlangte er strengstens gleichzeitigen Anschlag, die Brechung war nur gestattet, wo sie der Componist selbst anzeigt; Triller, die er meist mit der oberen Hilfsnote anfangen liess, mussten weniger schnell, als mit grosser Gleichheit geschlagen werden; die Trillerendigung ruhig und ohne Ueberstärzung.

Für den Doppelschlag (*gruppetto*), die *Appoggiatur*, empfahl er die grossen italienischen Sanger als Muster, Octaven liess er zwar aus dem Handgelenk spielen, doch durften sie dadurch nicht an Tonfülle verlieren. Erst bedeutend vorgerückteren Schülern wurden seine Etuden Op. 10 und Op. 25 vorgelegt.

Von Stücken kamen in sorgfältig nach der Schwierigkeit berechneten Reihenfolge auf's Pult: Concerte und Sonaten von Clementi, Mozart, Bach, Haendel, Scarlatti, Dussek, Field, Hummel, Ries, Beethoven, dann Weber, Moscheles, Mendelssohn, Hiller, Schumann und seine eigenen Werke. Hier war es vor Allem das richtige Phrasiren, werauf Chopin die grösste Aufmerksamkeit richtete. Ueber falsches Phrasiren wiederholte er oft die treffende Bemerkung, es komme ihm vor, als recitire Jemand in einer Sprache ohne sie zu kennen, eine mühevoll dem Gedächtnisse eingeprägte Rede, wobei der Vortragende nicht nur die natürliche Quantität der Silben nicht beachte, sondern wohl gar mitten in einem Worte einen Haltepunkt mache. Der falsch phrasirende Pseudo-Musiker gebe in ähnlicher Weise zu erkennen, dass die Musik nicht seine Muttersprache, sondern etwas ihm Fremdes, Unverständliches sei, und müsse, wie jener Declamator, ganz darauf verzichten, mit seinem Vortrage irgend welche Wirkung auf den Zuhörer zu erzielen. Im Notiren des Fingersatzes, besonders das ihm eigenthümlichen, war Chopin nicht sparsam. Hier verdankt ihm das Clavierpiel grosse Neuerungen, die ihrer Zweckmässigkeit halber sich bald einbürgerten, trotzdem Anfangs Autoritäten, wie Kalkbrenner, darüber sich förmlich entsetzten. So benützte Chopin anstandslos den ersten Finger auf den schwarzen Tasten, untersetzte ihn, freilich mit angesprochener Einwärtshaltung des Handgelenks, selbst unter den fünften Finger, wenn

Dies die Ausführung erleichtern, ihr mehr Ruhe und Gleichheit verleihen konnte. Mit einem und demselben Finger nahm er oft zwei auf einander folgende Tasten (und Das nicht nur im Herabgleiten von einer schwarzen auf die nächste weisse) ohne dass die mindeste Unterbrechung der Tonfolge zu merken sein durfte. Das Uebersetzen der längeren Finger über einander, ohne Zuhilfenahme des Daumens (siehe Etude No. 2 Op. 10) wandte er häufig an und nicht nur in Stellen, wo etwa der eine Taste festhaltende erste Finger es unumgänglich nöthig machte. Der darauf sich gründende Fingersatz der chromatischen Terzen (wie er ihn in der Etude No. 5 Op. 25 aufgezeichnet) bietet in viel höherem Grade als der vor ihm gebräuchliche die Möglichkeit des schönsten Legatos im schnellsten Tempo und bei völlig ruhiger Hand. Im Nuanciren hielt er strenge zu einem wirklich stufenweisen Zu- und Abnehmen der Tonstärke an. Ueber die Declamation, über den Vortrag im Allgemeinen gab er den Schülern unschätzbare und sinnreiche Lehren und Winke, wirkte aber gewiss viel sicherer, indem er nicht nur einzelne Stellen, sondern ganze Tonstücke wiederholt vorspielte, und Das mit einer Gewissenhaftigkeit, einer Begeisterung, wie ihn wohl schwerlich Jemand im Concertsaale zu hören Gelegenheit hatte. Oftmals verging die ganze Unterrichtsstunde, ohne dass der Schüler mehr als einige Tacte gespielt hätte, während Chopin ihn unterbrechend und verbessemd an einem Pleyel'schen Piano (der Schüler spielte immer an einem ausgezeichneten Concert-Claviere, und es ward ihm zur Pflicht, nur auf vorzüglichsten Instrumenten zu üben) ihm das lebenswarme Ideal der höchsten Schönheit zur Bewunderung und Nacheiferung bot. Man darf ohne Uebertreibung behaupten, dass nur die Schüler Chopin, den Clavierpieler, in seiner ganzen unerreichten Höhe kannten.

Angelegentlichst empfahl Chopin das Ensemble-Spiel, die Pflege der besten Kammermusik — aber nur im Vereine mit hochgebildeten Musikern. Wer keine solche Gelegenheit fand, sollte lieber in vierhändigem Spiel einen Ersatz dafür suchen.

Eben so eindringlich rief er seinen Schülern das möglichst frühzeitige Vornehmen gründlicher theoretischer Studien, und seiner gütigen Verwendung verdankten es die meisten, wenn sein Freund Herr Henri Reber (seither Professor am Conservatorium in Paris), den er als Theoretiker wie als Componisten gleich hoch verehrte, die Leitung derselben übernahm. In allen Lebenslagen stand den Schülern das grosse Herz des Meisters offen. Ein theilnehmender, väterlicher Freund, begeisterte er sie zu unablässigem Streben, freute sich herzlich an jedem Fortschritt, hatte für die Wankenden und Kleinmüthigen immer ein ermutigendes Wort.

Lemberg, September 1879.

Carl Mikuli.

Klavier=Musik.

Album mélodique par François Grimaldi.

- Op. 27. Preis M. 2.— netto.
- Klassen:
- No. 1. Eusepiennesse avec Elie l'Hyde 1.—
 - No. 2. Sous la feuillée. Chanson pastorale 1.—
 - No. 3. Bivertie. Étude nigronne 1.50
 - No. 4. Jeunesse pastorale. Mazur 1.—
 - No. 5. Tristesse. Romance 1.—
 - No. 6. Plainte. Marche 1.—
- Die Schweizerische Musikzeitung schreibt: „In diesem, wie viele beachtenswerthe Klavier-Alben der Zeit, besonders empfehlend als die Stücke des Spielers keine schwachen Nüsse zu knacken auf geben und doch zum sehr schätzbaren Klänge.“

Silvana.

Waldstücke in leichterer Spielart von Arnold Krug.

Op. 54. Preis M. 2.— netto.

- Klassen:
- No. 1. Morgens im Walde 1.—
 - No. 2. Hirschen aus Wägen 1.—
 - No. 3. Die Jagd 1.—
 - No. 4. Heut 1.—
 - No. 5. Die Mühle 1.—
 - No. 6. Tanz im Walde 1.—
 - No. 7. Sonnenuntergang 1.—
 - No. 8. Abend vom Walde 1.—

Bilder aus dem Volksleben.

Zwölf Klavierstücke komponiert als Vortragestudien für die ersten Jugend von Wilhelm Kienzl.

Op. 52. Preis M. 2.— netto.

- Klassen:
- No. 1. Spinnwebung vor's Thor 1.—
 - No. 2. Lied der Spinnerin 1.—
 - No. 3. Auszug der Landknechte 1.—
 - No. 4. Feinschneid-Frischen auf der Gehbank 1.—
 - No. 5. Waldfahrt 1.—
 - No. 6. Begräbnis eines Armen 1.—
 - No. 7. Liebende beim Hornospitzhaken 1.—
 - No. 8. Die Heilkräuter kommen 1.—
 - No. 9. Schlaf, Kindlein, schlaf 1.—
 - No. 10. Ländlicher Bräutigam 1.—
 - No. 11. Frühlingstrahe 1.—
 - No. 12. Die Karntenergasse 1.—
- Signale schreiben: „Mittels ansprechender und wohlgelegener Klavierstücke wird das Publikum hier in Leipzig recht hübsch geleitet etc.“ — „Es würde sich, dass sich die Stücke in ganzschöne Formen einer frischen Laune auszeichnen.“

Der Kinder Christabend.

Siebzehn kleine Charakterstücke von Niels W. Gade.

Op. 54. Preis M. 2.—

No. 1. Die Weihnachtsknechte. — No. 2. Ein Kind wartet auf den Weihnachtsbaum. — No. 3. Die Weihnachtsknechte. — No. 4. Die Weihnachtsknechte. — No. 5. Die Weihnachtsknechte. — No. 6. Die Weihnachtsknechte. — No. 7. Die Weihnachtsknechte. — No. 8. Die Weihnachtsknechte. — No. 9. Die Weihnachtsknechte. — No. 10. Die Weihnachtsknechte. — No. 11. Die Weihnachtsknechte. — No. 12. Die Weihnachtsknechte. — No. 13. Die Weihnachtsknechte. — No. 14. Die Weihnachtsknechte. — No. 15. Die Weihnachtsknechte. — No. 16. Die Weihnachtsknechte. — No. 17. Die Weihnachtsknechte.

Fliegende Blätter.

Zwanzig leichte Klavierstücke von Rudolph Niemann.

Op. 54. Preis M. 2.— netto.

- Klassen:
- No. 1. Stillen Blick 1.—
 - No. 2. Melodie 1.—
 - No. 3. Händelknechten 1.—
 - No. 4. Ringelreue 1.—
 - No. 5. Wellenschifflein 1.—
 - No. 6. Geburtstagsmarsch 1.—
 - No. 7. Lied ohne Worte 1.—
 - No. 8. Glückselig genug 1.—
 - No. 9. Am Himmelsbogen 1.—
 - No. 10. Valse nigronne 1.—
 - No. 11. Elende 1.—
 - No. 12. Klage 1.—
 - No. 13. Es war einmal 1.—
 - No. 14. Memento 1.—
 - No. 15. Wanderlust 1.—
 - No. 16. Wilder Reiter 1.—
 - No. 17. Eine Erziehung 1.—
 - No. 18. Probieren 1.—
 - No. 19. Kordach 1.—
 - No. 20. Lustige Knechte 1.—
- Signale schreiben: „... und werden, da sie nicht nur leicht und angenehm zu spielen sind, sondern auch in musikalischer Hinsicht einen sehr fruchtbringenden Eindruck machen, den Liebhaber haben.“

Suite de Morceaux pour petite main.

von Joachim Raff.

Op. 75. Preis M. 4.—

- Klassen:
- No. 1. Fleur-de-Mars. Romance 1.—
 - No. 2. Falden 1.—
 - No. 3. Echo. Ranz-des-Vaches suisse 1.—
 - No. 4. Marche des Bohémiens 1.—
 - No. 5. April in Gœtters da Seid 1.—
 - No. 6. Mähen. Rondino 1.—
 - No. 7. Gassen-Musik. Chanson originale et Paraphrase de la fleur 1.50
 - No. 8. Tour à cheval. Caprice 1.50
 - No. 9. Plaisance. Soiree 1.—
 - No. 10. Schillards. Caprice-Etude 1.—
 - No. 11. Au Clair de la Lune. Paysage 1.—
 - No. 12. Mignonne. Valse 1.—
- Schöner Familienstift schreibt: „... die diesen Charakteren, die nach einem hübschen und sehr angenehmen Musikstück, sehr Wärme zu empfangen ist.“

Puppengeschichten von Ludwig Schytte.

- Op. 110. Preis M. 2.— netto.
- Klassen:
- No. 1. Im Puppenladen 1.50
 - No. 2. Puppenpöke 1.50
 - No. 3. Puppenlocher 1.50
 - No. 4. Die kranke Puppe 1.50
 - No. 5. Puppenwahrer 1.50
 - No. 6. Der Puppe Gedächtnis 1.50
 - No. 7. Chinesische Puppe 1.50
 - No. 8. Die neue Puppe 1.50
 - No. 9. Was Puppen kosten 1.50
 - No. 10. Wachtel der Einzelfäden 1.50

Transkriptionen-Album von Carl Reinecke.

Band I. netto 1.50

- Band I. netto 1.50
- Frantz, R. „O tango ante te domine Deus.“ — Dies und das
 - Wendelstein-Berthold, F. „Ich will, meine Lieb' ergehen sein.“ — „Wie hat dich, die schöne Welt.“ — „Was hat will meine Gmüt erweisen.“
 - Schubert, F. „O wenn es doch immer so blies.“ — „Mein Rosenkranz dich dich dich.“
 - Schubert, F. „Ich will, meine Lieb' ergehen sein.“ — „Wie hat dich, die schöne Welt.“ — „Was hat will meine Gmüt erweisen.“
 - Reinecke, C. Maria Santissima.
- Band II. netto 1.50
- Wendelstein-Berthold, F. „Ich will, meine Lieb' ergehen sein.“ — „Wie hat dich, die schöne Welt.“ — „Was hat will meine Gmüt erweisen.“
 - Schubert, F. „O wenn es doch immer so blies.“ — „Mein Rosenkranz dich dich dich.“
 - Schubert, F. „Ich will, meine Lieb' ergehen sein.“ — „Wie hat dich, die schöne Welt.“ — „Was hat will meine Gmüt erweisen.“
 - Reinecke, C. Maria Santissima.
- All-Deutsche schreibt: „Solche in diesem Heftchen, in dem Maße geeignet und schön.“
- Chergassig schreibt: „Für die kleinen Hände ist die schönsten Lieder dieser kleinen Heftchen zu empfehlen zu sein.“

Traunseebilder.

Von Prof. Constantin Hugo Reinhold.

Op. 55. Preis M. 2.— netto.

- Klassen:
- No. 1. Morgengruß 1.—
 - No. 2. Abenddämmerung 1.—
 - No. 3. Echo 1.—
 - No. 4. Harborelle 1.—
 - No. 5. Irrlicht 1.—
- Allgemeine Musikzeitung schreibt: „... und gibt in demselben Maß die sorgfältigste und wohlgelegene und gut spielbare Klavierstücke.“

Reigen und Tänze von Kaiser Matthias' Zeit.

in gewisser Anordnung an die Originalformen der Reichsritzenmeister übertragen von Hugo Riemann. Preis M. 2.— netto.

- Dahmer schreibt: „In schöner Anordnung bietet die hübsche Verlagsheftchen eine der besten Beispiele der Kunst der alten Tänze, in einer vorzüglichen Bearbeitung von Hugo Riemann, dem internationalen Meister und vornehmlich in der Reichsritzenmeister übertragen.“


Miniatures von Edouard Schütt.

Op. 40. Preis M. 4.—

- Klassen:
- No. 1. Fikale 1.—
 - No. 2. Avez 1.—
 - No. 3. Papillone 1.—
 - No. 4. Cantabile 1.—
 - No. 5. Barcarolle 1.—
 - No. 6. Cantique d'Amour 1.—
 - No. 7. Impromptu-Finale 1.—
- Dahmer schreibt: „Preis, versehen Klavierstücke Klänge, das man sich zu leisten, wie in der, in jeder Hinsicht die besten, aber lehrreichen Heftchen zu sein.“

Verlag von FR. KISTNER in Leipzig.

EDITION W. BESSEL et C^{ie}



FR. CHOPIN

COMPOSITIONS POUR LE PIANO

Seule édition authentique d'après les notes de l'auteur

PAR

CH. MIKOULI.

Édition en volumes.

19 Nocturnes	net 2r. —	4. Impromptus	net: r 65 r.
27 Etudes	2. 50	15 Valses	1. 60
25 Préludes	1. 30	4 Ballades	1. —
12 Polonaises	net 2r. 50 r.		

NOUVELLE ÉDITION.

ST PETERSBOURG et MOSCOU,
chez W BESSEL et C^{ie}

10515

2

Mus. - PRAELUDIUM.

1.

F. Chopin, Op. 28. N^o 1.

Agitato.

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The piece is marked 'Agitato' and features various dynamics such as 'f' (forte), 'cresc.' (crescendo), 'stretto', 'rit.' (ritardando), and 'pp' (pianissimo). The score is annotated with handwritten numbers (1, 2, 3, 4, 5) and asterisks.

2507

K 1966 - 127



PRAELUDIUM.

2.

F. Chopin, Op. 28, No 2.

Lento.

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a treble staff containing a whole rest and a bass staff with a piano (p) dynamic and a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the accompaniment and introduces a melodic line in the treble staff. The third system features a 'ritardando' marking and a 'pizzicato' instruction in the bass staff. The fourth system includes a 'diminu.' (diminuendo) marking. The fifth system concludes with a 'ritardando' marking and a final chord. The score includes various performance instructions such as 'sf' (sforzando), 'ritardando', 'pizzicato', and 'diminu.' (diminuendo). There are also some fingerings and ornaments indicated throughout the piece.

PRAELUDIUM.

3.

F. Chopin, Op. 28. N^o 3.

Vivace.
leggieramente
P

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass clef staff. The first system includes the tempo markings 'Vivace.' and 'leggieramente', and the dynamic marking 'P'. The music features a continuous eighth-note pattern in the bass and a more melodic line in the treble. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page contains six systems of piano accompaniment, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The notation is dense, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines. The first five systems show a consistent pattern of sixteenth-note runs in the bass and more melodic, often dotted, lines in the treble. The sixth system is more varied, including a section marked 'pizzicato' in the bass and a 'dim.' (diminuendo) marking. The paper shows signs of wear, including creases and a small piece of tape on the right side. At the bottom center, there is a small number '2749' and a star symbol at the end of the final system.

PRAELUDIUM.

4.

F. Chopin, Op. 28. N^o 4.

Largo. *espress.* *p*

p *stretto* *f* *dim.* *p* *pp* *rit.*

PRÆLUDIUM.

Allegro molto.

5.

F. Chopin, Op. 28. N.º 5.

The musical score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro molto'. The score includes various musical notations such as slurs, fingering numbers (1-5), and dynamic markings: *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *dim.* (diminuendo). The piece concludes with a final cadence. The page number '511' is printed at the bottom center of the page.

Додаток №4

8149
MUSICALIA

à Mélanie la princesse
MARCELLE MARTORYSKA.

DEUX
Nocturnes
pour PIANO
par
Charles Mikuli

OP. 19.

10,454

Propriété de l'éditeur
Déposé aux archives de l'Etat

Vienne C. A. S. P. N. A.

éditez au Bureau de la Cour de Vienne
Mec. de l'Etat Imp. de l'Etat de Vienne

GURBYWICZ & SCHNITZ
à Lemberg

DEUX NOCTURNES

par
Ch. MIRULLI.

2149
Mus.

I.

Andantino.

Piano.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 3/8. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a melodic line with slurs and ornaments, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the musical piece. It features similar notation to the first system, with piano dynamics and a focus on melodic and harmonic development in both hands.

The third system includes performance markings. Above the first measure, it says *ritard.* (ritardando). Below the first measure, it says *legatissimo*. Below the second measure, it says *a tempo.* The notation continues with piano dynamics and expressive phrasing.

The fourth system concludes the first nocturne. It maintains the piano dynamic and features a final melodic flourish in the right hand and a concluding accompaniment in the left hand.

Beuth von A. Reibel in Wien

C. A. 39.331.



K 4974 von 349

This page of handwritten musical notation consists of four systems of staves. The first system shows a piano introduction with a treble and bass staff. The second system begins with the instruction *espressivo il canto* and features large, sweeping slurs over the piano accompaniment. The third system continues this expressive style with similar slurs. The fourth system concludes with the instruction *perduto, pp* and *due Seal*, indicating a change in mood and dynamics. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings such as asterisks and slurs. At the bottom center, the number 'C. S. 17. 111.' is printed.

opus. 100

2.

Larghetto.
con espressione.

p

p

ritard. un poco.

a tempo.

p

p

Op. 10, 41

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The score features various performance markings and dynamics:

- System 1:** Includes markings *ritard.* and *a tempo*. The bass line contains the notes *Sol*, *Sol*, *Sol*, *Sol*, *Sol*, *Sol*.
- System 2:** Includes markings *ritard.*, *a tempo*, and *molto espresso.*. The bass line contains the notes *Sol*, *Sol*, *Sol*, *Sol*.
- System 3:** Includes markings *pressivo.*, *ritenuto.*, *a tempo.*, and *sostenuto.*. The bass line contains the notes *Sol*, *Sol*, *Sol*, *Sol*.
- System 4:** Includes markings *a tempo.*, *mf*, and *p*. The bass line contains the notes *Sol*, *Sol*, *Sol*, *Sol*.
- System 5:** Includes markings *mf* and *sempre.*. The bass line contains the notes *Sol*, *Sol*, *Sol*, *Sol*.

At the bottom center of the page, the number "C. 8. 19. 134." is printed.

tre corde.
p
mezza voce.
con espressione.
p
legato.
dini - ten. *nua - ten.* *di poco ten.* *poco e ritur.*
il - la - du al *pp* *marcato* *ppp* *ten.*

The image shows a page of handwritten musical notation for piano. It consists of six systems of staves. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a historical style with various dynamics and articulations. The lyrics are written below the staves, corresponding to the vocal line. The page is numbered '97' in the top right corner.

This image shows a page of handwritten musical notation for piano, consisting of six systems of staves. The notation is written in a historical style, likely from the 18th or 19th century. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various performance markings and dynamics:

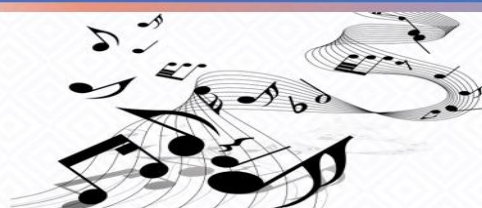
- System 1:** Starts with a treble clef and a bass clef. Markings include *stringendo*, *f*, *rit.*, *ff*, and *largement.*
- System 2:** Features a *brca* marking above the treble staff and a *p* dynamic marking.
- System 3:** Includes *p legatissimo.*, *riten.*, and *quasi Rallentato* markings.
- System 4:** Contains a *riten.* marking and a *mf* dynamic marking.
- System 5:** Labeled *Religioso.* at the beginning, it features a series of chords and rests.
- System 6:** Includes *riten.* and *pp* markings.

The manuscript shows signs of age, with some staining and ink bleed-through from the reverse side. The notation is dense, with many notes and rests, and includes various ornaments and phrasing slurs.

Додаток №5



Особливості стилістики фортепіанних творів Кароля Мікулі



Народився композитор
22 жовтня 1821 року
в родині вірменського купця
Якоба фон Мікулі в Чернівцях.

Кароль Мікулі
композитор, концертуючий
піаніст, диригент, педагог,
музичний фольклорист та
музично-громадський діяч.

За національністю —
напіврумун, напіввірменин
із роду Аксанянів.

У сім'ї відразу помітили любов
Кароля до музики.

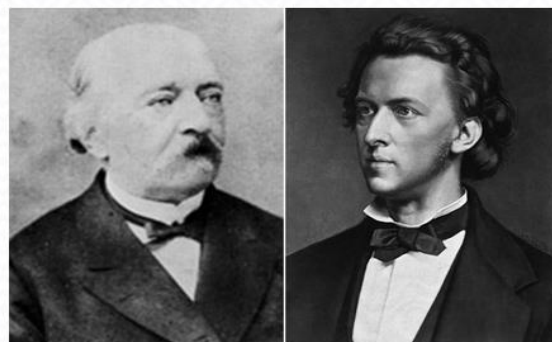
Першим професійним учителем
талановитого хлопчика став
великий польський піаніст
Франциск Кольберг.



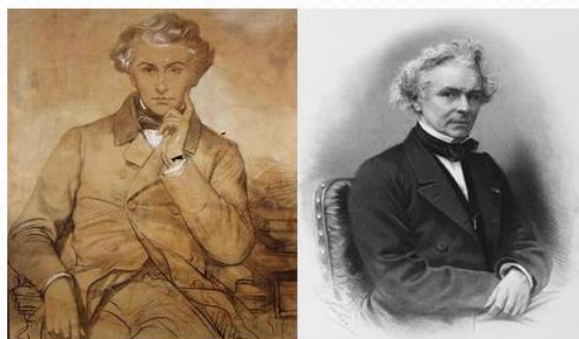
Він був віртуозним польським
піаністом і неперевершеним
виконавцем творів Ф. Шопена.



З 1844 року присвятив себе
музиці і навчався
фортепіанної гри у
Фредеріка Шопена

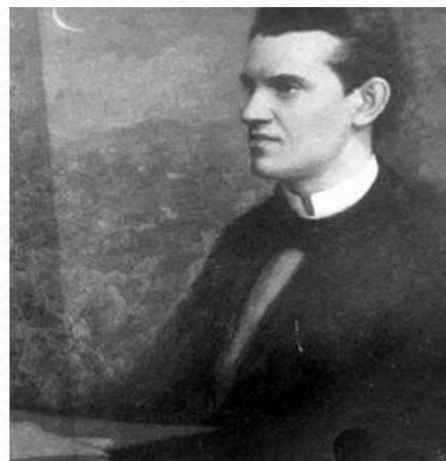


Гармонії та контрапункту у
Франсуа Анрі Ребера
в Парижі.





Мікулі багато подорожував Буковиною і Бессарабією, записував українські, румунські та молдавські народні пісні, танці та обряди.



Щоліта Кароль Мікулі приїжджав в буковинське село Шепіт і жив у прозаїка Іраклія Порумбеску. Саме там Мікулі першим відкрив талант у шестирічного **Чіпріана**, сина Іраклія, майбутнього пропагандиста румунської класичної музики.

Мікулі був не тільки великим музикантом, а ще й відомим Чернівецьким меценатом.



Завдяки пожертвам Кароля в Чернівцях з'явилася перша **публічна бібліотека**, він заснував фонд стипендій для талановитих учнів гімназії.

У 1858 році Мікулі був запрошений міською владою та керівництвом Галицького музичного товариства після тривалих перемовин із багатьма іншими видатними польськими музикантами.

Пізніше він став першим директором Львівської консерваторії, де викладав фортепіано, гармонію, аналіз музичних форм, контрапункт.



Дослідники вказують, що Мікулі оновив і удосконалив засади діяльності основного музичного освітнього закладу Галичини другої половини дев'ятнадцятого сторіччя.

Потрібно зауважити, що завдяки Каролу у Львові була заснована приватна піаністична школа, яку він заснував 1887 р. після відставки з усіх постів у Галицькому музичному товаристві.



У його класі панував культ Шопена, всім учням він передавав свою безмежну любов до свого вчителя. Тому не дивно, що серед учнів Мікулі були всесвітньо відомі піаністи, що прославилися виконанням творів Шопена: Маурицій Розенталь, Денис Січинський, Софія Козловська, Людвіг Марек, Мечислав Солтис, Станіслав Невядомські, Ярослав Зелінський.



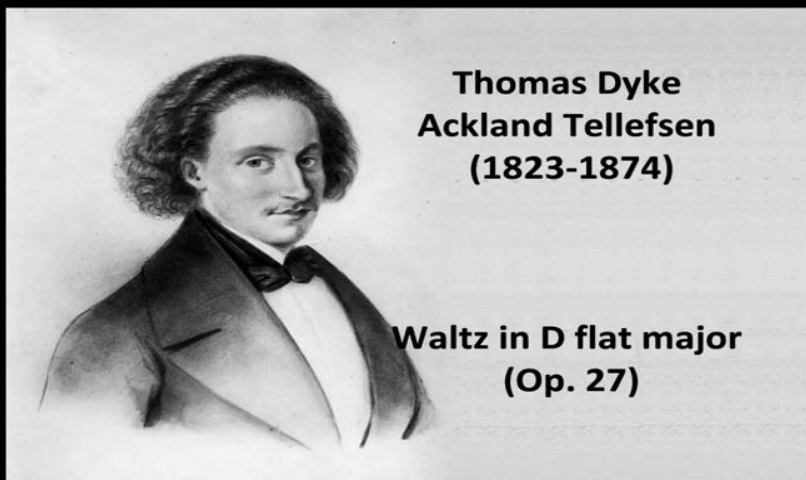


Вплив Шопена на фортепіанну творчість безперечно важливий для Мікулі, проте він органічно поєднується з іншими впливами, зумовленими насамперед смаками і потребами публіки.

Так, у збірці шести вальсів оп. 18, присвячених Ользі Яніній, Мікулі не стільки наслідує традиції Шопена, скільки відтворює традицію ранньо-романтичних віденських **Walzenkette** – ланцюга контрастних танцювальних епізодів у ритмі лендлера. Тут можна знайти виразні аналогії до польських народних танців.



Вальс (D-dur)



Thomas Dyke
Ackland Tellefsen
(1823-1874)

Waltz in D flat major
(Op. 27)

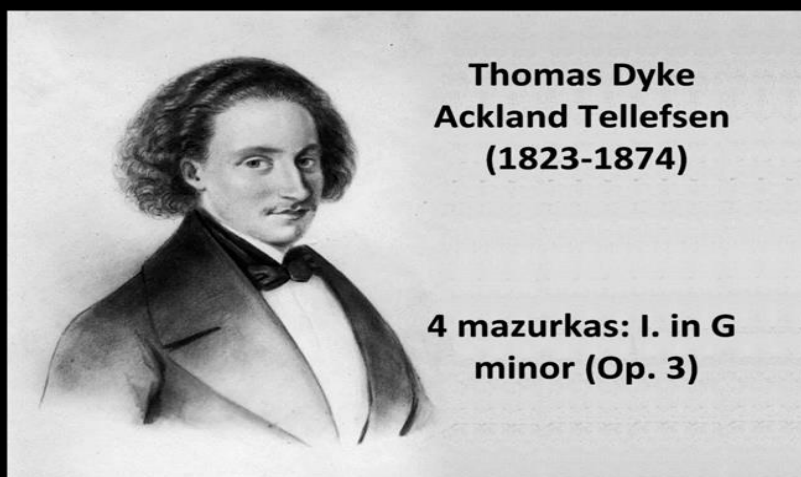
Кароль Мікулі – автор численних різножанрових музичних творів: мазурок, вальсів, полонезів, пісень, етюдів, балад.



У мініатюрах досить часто відзначаємо скромніші виразові засоби – дидактичний характер творів зумовлює самообмеження композитора у виборі ефекту.

Характерна мазуркова формула є для нього лише основою, канвою, яку він оплітає вишуканими гармоніями, зіставляє з контрастними епізодами.

**До Вашої уваги - 4 mazurkas:
I, II, III. (g-moll) op. 3**



**Thomas Dyke
Ackland Tellefsen
(1823-1874)**

**4 mazurkas: I. in G
minor (Op. 3)**

Також ним підготовлені та надруковані збірки:
«Armenian» (Вірмени), «10 п'єс для фортепіано».
 До них увійшли народні танці - аркан, гайдук, волошка, гуцулка, які були
 записані композитором у гірській місцевості буковинського краю.

У 1854 році в Львові вийшло друком **«48 румунських національних
 арій»** в обробці Кароля Мікулі для фортепіано.



*Композитор передав звучання мелодій до
 найвитонченіших деталей, які виконуються не
 втрачаючи своїєї первозданної краси.*

*Творчий доробок Кароля підтверджує
 факт, що він був інтернаціональним*

10 п'єс для фортепіано: IX. Cantilene (op. 24)

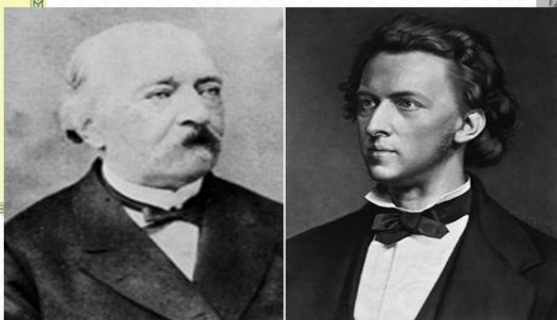
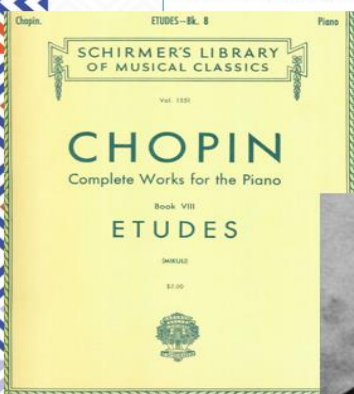
Karol Mikuli
 (1819-1897)

10 Piano Pieces: IX.
 Cantilene (Op. 24)



Велику увагу приділяє Мікулі і жанрові етюд, як і його учитель, він надає йому художньої повноцінності і виразності.

Досить часто можна спостерігати паралелі з шопенівськими образами, але часом автор демонструє винахідливість і прагнення до особливого, а навіть екстравагантного ефекту – схильність до певної незвичності, зовнішньої, показної оригінальності притаманна композиторові протягом всього творчого шляху.



Частина музичної спадщини композитора, яка знаходилася тривалий час по різних бібліотеках колишнього Галицького музичного товариства.



Дослідницькими зусиллями Олександра Залуцького повернута на його малу Батьківщину.



КАРОЛЬ МІКУЛІ



Сьогодні ці ноти успішно використовуються у навчально-виховному процесі учнів і студентів мистецьких спеціальностей Буковини й України.

У Чернівецькому обласному краєзнавчому музеї проводили ряд заходів, присвячених композитору, диригенту, педагогу, музично-громадському діячу та меценату **Каролю Мікулі**.
Зокрема, 22 жовтня 2021 року влаштували вечір музики, присвячений 200-річчю з дня народження композитора.
Цього ж дня відкрили виставку одного експоната
«Таємниця старої світлини»
Окрім того, впродовж 22 жовтня - 5 листопада діяла пересувна виставка
«До 200-річчя з дня народження Кароля Мікулі»





Чернівецька обласна філармонія ім.Д.Гнатюка

25.08
Зал філармонії

До 200-річчя видатного піаніста
Кароля Мікулі
Концерт фортепіанної музики

Соло: Лівія Холмович, Ярина Вишніська, Юлія Созанська,
Данієла Галажарек, Андрій Квітницький,
асистент артиста: Володимир Фісок, Богдана Зайцева - Чебан

початок 18.30

AndyCzEwski fest

Концерт академічного камерного оркестру
«CAPRICCIO»

Соло: народний артист України Павло Чеботов (керівник),
заслужена артистка України Людмила Шапко (керівник)

27.08
Зал камерної
музики

початок 18.30

М.Сардж (керівник) - Лявська Катерина (обидві 10 і в гурті для молодіжників)
С.Славкович (керівник)
С.Славкович (керівник)
В.Славкович (керівник)
В.Славкович (керівник)

ОВІДІЯНІ КВІТКИ KARABAS.COM



Чернівецька обласна філармонія ім.Д.Гнатюка

AndyCzEwski fest

22.08
Музичний фестиваль

23.08
Музичний фестиваль

24.08
Музичний фестиваль

24.08
Музичний фестиваль

25.08
Музичний фестиваль

26.08
Музичний фестиваль

27.08
Музичний фестиваль

29.08
Музичний фестиваль

ОВІДІЯНІ КВІТКИ KARABAS.COM +380 (95) 508 40 40

25.08.2021 р. у Чернівецькій обласній філармонії ім. Д. Гнатюка проведений Концерт фортепіанної музики Кароля Мікулі




Творча і музично-громадська діяльність Кароля Мікулі є важливим етапом в історії становлення і розвитку музичної культури як в Україні в цілому, так і буковинського краю зокрема. Своєю творчістю К. Мікулі збагатив і світову музичну скарбницю, став однаково дорогим як для народів з яких походив, так і для українського, польського, румунського та інших народів, мову, музику яких знав і любив. Він мріяв і творив музику, яка не знає ні меж, ні кордонів, об'єднуючи людство незалежно від національності і віровизнання.

Після тривалого періоду замовчування його діяльності буковинські дослідники, вчені реанімували пам'ять про незабутнього митця.

Додаток №6

Виставка
одного експоната



«Темнища
старої
світлини»

До 200-річчя
від дня
народження
Кароля Мікулі

22
жовтня

Відкриття о 16:00



Вечір музики
до 200-річчя
від дня народження
Кароля Мікулі

22
ЖОВТНЯ

Початок о 16:00

Додаток №7

Чернівецька обласна філармонія ім.Д.Гнатюка

25.08

Зал філармонії

почато 18.30

До 200-річчя видатного піаніста
Кароля Мікулі**Концерт фортепіанної музики**Солісти: Лілія Холоменюк, Ярина Вишпінська, Юлія Созанська,
Даніела Паламарюк, Андрій Кнігніцький,
заслужений артист України Володимир Фісюк, Богдана Зайцева - Чебан

**Andy CzEwski
fest**
**Концерт академічного камерного оркестру
«CAPRICCIO»**Солісти: народний артист України **Павло Чеботов** (скрипка)
заслужена артистка України **Людмила Шапко** (скрипка)**М.Скорик** Три фантазії з Львівської літньої табулатури XVI ст. в обробці для струнного оркестру**Є.Станкович** «Фінська коліска»**Є.Станкович** «Елегія» пам'яті С.Лядянова**В.Сільвестров** Музика в старовинному стилі**В.Івасюк** Квартет (ТРІОМІ:РА)**27.08**Зал органної та
камерної музики

почато 18.30



ОФІЦІЙНІ КВИТКИ

**KARABAS.COM** +380 (95) 508 40 40*Ціна квитка залежить від категорії місця в залі.

Додаток №8





Додаток №9



Меморіальна дошка на честь Кароля Мікулі

Додаток №10

