

УДК 78.421;78.27

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-17>

**Надія ЯВНА**

аспірантка кафедри історії музики, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка, вул. Остапа Нержанківського, 5, м. Львів, Україна, 79000

**ORCID:** 0009-0001-3185-2893

**Бібліографічний опис статті:** Явна, Н. (2024). Фортепіанна спадщина Йоганнеса Рукгабера в контексті ранньоромантичного салонного стилю. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 128–135, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-17>

## ФОРТЕПІАННА СПАДЩИНА ЙОГАННЕСА РУКГАБЕРА В КОНТЕКСТІ РАНЬОРОМАНТИЧНОГО САЛОННОГО СТИЛЮ

**Мета статті** – розкрити значення фортепіанної музики Йоганнеса Рукгабера в контексті ранньоромантичного салонного стилю.

**Методологія дослідження** полягає у використанні аналітичного, історико-культурологічного та індуктивного методів.

**Наукова новизна** полягає в систематичному осмисленні діяльності Й.Рукгабера в проекції на фортепіанне мистецтво композитора.

**Висновки.** Творча діяльність австрійського композитора та піаніста Йоганнеса Рукгабера – займає вагоме місце в історії фортепіанного мистецтва Галичини початку ХІХ століття. У статті аналізується фортепіанна спадщина композитора в межах ранньоромантичної епохи, з урахуванням усіх провідних піаністичних тенденцій даної доби. Було встановлено, що його творам притаманні характерні риси стилю *brilliant*, котрий вважався провідним для фортепіанної музики і виконавства першої половини ХІХ століття. Своє відображення він знаходить навіть в жанрах інструментальної мініатюри Й.Рукгабера, таких як вальс, мазурка, полонез та інші. Саме вони стали яскравими зразками салонної музики, яка була необхідною частиною музичного побуту Галичини та виконувала функцію важливого соціального явища, будучи тим освітнім інструментом, що формував культурну ідентичність досліджуваного періоду. Таким чином, діяльність Рукгабера не лише інтегрує стильові особливості даної епохи, але й відображає загальноєвропейські тенденції розвитку фортепіанної музики. Це робить його спадщину важливою для розуміння функціонування фортепіанного мистецтва тієї доби, а також підкреслює історичну роль тих митців, які, хоч і залишаються в тіні більш відомих постатей, проте зуміли збагатити дидактичний та концертний репертуар, а також сприяли збагаченню культурної атмосфери та розвитку місцевих музичних традицій.

**Ключові слова:** Йоганнес Рукгабер, салонна музика, виконавські традиції, «блискучий стиль», інструментальна мініатюра.

**Nadiia YAVNA**

PhD student at the Department of Music History, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, 5 Ostap Nyzhankivskyu Str., Lviv, Ukraine, 79000

**ORCID:** 0009-0001-3185-2893

**To cite this article:** Yavna, N. (2024). Fortepianna spadshchyna Johanneses Rukhaber v konteksti rannoromantychnoho salonnoho stylyu [Johannes Rukhaber's Piano Heritage in the Context of the Early Romantic Salon Style]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 128–135, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-17>

## JOHANNES RUKHABER'S PIANO HERITAGE IN THE CONTEXT OF THE EARLY ROMANTIC SALON STYLE

**The purpose** of the article is to reveal the significance of Johannes Rukhaber's piano music within the context of the early Romantic salon style. **The research methodology** includes analytical, historical-cultural, and inductive methods. **The scientific novelty** lies in the systematic interpretation of Rukhaber's activity as it pertains to his contributions to piano art.

**Conclusions.** The creative work of Austrian composer and pianist Johannes Rukhaber holds a significant place in the history of early 19th-century piano art in Galicia. The article analyzes Rukhaber's piano legacy within the framework of the early Romantic era, considering the leading pianistic trends of that time. His works demonstrate the characteristics

*of the brilliant style, which was considered central to piano music and performance in the first half of the 19th century. This style is also evident in Rukhaber's instrumental miniatures, such as waltzes, mazurkas, polonaises, and others. These compositions became notable examples of salon music, a vital part of Galician musical life, fulfilling an important social role and serving as an educational tool that helped shape the cultural identity of the period. Thus, Rukhaber's work not only integrates the stylistic elements of the era but also reflects broader European trends in piano music development. His legacy is crucial for understanding the role of piano music in that period and highlights the historical role of composers who, though perhaps remaining in the shadow of more famous figures, contributed significantly to the didactic and concert repertoire, enriched the cultural atmosphere, and fostered the development of local musical traditions and ideas.*

**Key words:** *Johannes Rukhaber, salon music, performance traditions, brilliant style, instrumental miniature.*

**Актуальність проблеми.** Дослідження фортепіанної музики в Галичині у п.п. XIX століття – є доволі актуальним питанням в сучасних музикознавчих колах, оскільки цей період є ключовим в історії розвитку фортепіанного мистецтва даного регіону, яке формувалось під впливом провідних європейських музичних традицій. Будучи поліконфесійним та мультикультурним регіоном з особливою історією змін державності, Галичина приваблювала музикантів різних національностей, котрі своєю плідною професійною діяльністю сформували тут ключові мистецькі парадигми, що доповнили загальний еволюційний процес становлення фортепіанної культури на цих землях. Як відомо, розквіт опанування здобутків і взаємовпливів фортепіанних шкіл припадає на другу половину XIX – початок XX століття – період сформованих концертно-виконавських традицій і осередків фахової підготовки піаністів. Натомість процеси першої половини XIX століття в дослідженнях фігурують побіжно і принагідно. Це й справді особливий період, який має перехідний характер щодо конструктивних змін у клавішних інструментах, і в поширенні нових видів техніки у виконавській практиці, особливостей функціонування фортепіанного мистецтва в соціумі, формуванні засад публічного концертування, в вимогах і завданнях, які ставилися до фаху музиканта. Саме тому, дослідження фортепіанної творчості Й. Рукгабера є надзвичайно важливою в контексті ранньоромантичного салонного стилю, він залишив після себе чималу композиторську спадщину, котра збагачує салонну музику яскравими музичними зразками.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Музичне мистецтво Галичини XIX століття висвітлюють масштабні оглядові праці Л. Кияновської, Л. Мельник, Т. Мазепи, а також дисертація Зеновії Жмуркевич «Галицький музичний бідермаєр (на матеріалі фортепіанних творів з нотних колекцій Львова XIX ст.)».

Становлення піаністичних традицій в Галичині описані в праці Наталії Кашкадамової «Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя» та в монографії Терези Старух «Музична культура Львова і розвиток фортепіанного виконавства та педагогіки в кінці XIX – поч. XX ст. (1870–1939 рр.)» , які дають змогу усвідомити характерні риси стилю у фортепіанному мистецтві найвидатніших представників західноєвропейського романтизму в проекції на творчість композиторів, що працювали в досліджуваному регіоні. Композиторському (зокрема й фортепіанному) доробку Й. Рукгабера приділено увагу в працях Еви Нідецької «Ян Рукгабер: Забутий композитор: життя та творчість піаніста, композитора та промоутера музичного життя Львова», Любові Кияновської «Еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.», Володимира Токарчука «Австрійські композитори Львова першої половини XIX століття», Оксани Грабовської «Маловідомі твори львівських композиторів в контексті музичної культури Львова XIX століття». Формуванню блискучого стилю присвячено роботи Н. Кашкадамової, О. та Ю. Щербакових «Блискучий стиль у жанрі фортепіанного ансамблю: виконавська практика та композиторська творчість».

**Мета статті** – розкрити значення фортепіанної музики Йоганнеса Рукгабера в контексті ранньоромантичного салонного стилю.

**Виклад основного матеріалу.** Постать Йоганнеса Рукгабера в музичному просторі Галичини першої половини XIX століття є однією з найбільш вагомим для фортепіанного мистецтва даного регіону, адже будучи блискучим піаністом, фаховим музикантом та педагогом, він залишив після себе чималу композиторську спадщину. Львівське середовище стало тим сприятливим ґрунтом, на якому він зміг успішно реалізувати себе у сфері музичної діяльності, а його особливий статус першого директора музичного товариства та створеної на його базі музичної школи, що згодом стане

консерваторією, підкреслюють значимість його особистості в контексті культурного життя та розвитку міста.

Остаточно переселившись до Львова у 1826 році, він продовжує концертувати як соліст, включаючи у свої програми власні твори для фортепіано, переважно варіації, мазурки та полонези, написані під впливом польського середовища у тогочасній модній салонній манері. Саме відбиток національного фольклору став чи не найосновнішим в його творах, які видавались у Відні, Парижі, Лондоні, Брюсселі, Варшаві, Берліні, Майнці, Лейпцизі, Львові, Станіславові і Тернополі. Таке поширення композицій Й. Рукгабера в більших і менших містах Європи свідчить про їх високий професійний рівень, художню цінність для своєї епохи та інтерес до творчості їхнього автора (Мазепа, 2017, с. 177).

Тут слід наголосити на ґрунтовності освіти майбутнього композитора, адже, він навчався у Йоганна Непомука Гуммеля, учня В. А. Моцарта, у перших десятиліттях ХІХ ст. одного з найзатребуваніших викладачів фортепіано того часу, уроки в якого міг собі дозволити не кожен. *(Зокрема, в нього хотів навчатись юний Ф. Ліст, але через високу оплату занять його родина змушена була звернутись до іншого знаменитого педагога Карла Черні, котрий, «розпізнавши обдарування хлопчика, з ентузіазмом почав навчати його безоплатно»* (Кашкадамова, 2006, с. 251; Walker, 1983, с. 58). Окрім викладацької діяльності Гуммель був відомим композитором та піаністом, виступи якого на початку ХІХ століття користувались у Відні сенсаційним успіхом: «Особливо музикант славився своїми імпровізаціями: вони мали розгорнуту композицію, що містила звичайно інтродукцію, варіації на декілька тем, часто запропонованих слухачами, та фінальне рондо або фугу» (Кашкадамова, 2006, с. 11). Переймаючи традиції свого викладача, у власних творах, зокрема варіаціях, Рукгабер використовує нові елементи музичної мови, які втілюються в написанні інтродукцій, а також у створенні розгорнутого фіналу. Заключний епізод здебільшого вражає ефектністю і застосуванням найрізноманітніших технічних прийомів, використовує техніку brilliant, яка найчастіше реалізовувалась в тих жанрах, що найкраще слугували для

демонстрації піаністичної віртуозності: варіаціях, рондо, фантазіях.

Тому дозволю собі виокремити основні педагогічні принципи відомого на той час педагога – представника віденської фортепіанної школи Йоганна Гуммеля, щоб прослідкувати також інші аспекти спадкоємності від вчителя до його учнів-послідовників:

- приділяв увагу багатству туше і його взаємозв'язку з емоційною палітрою, натхненним виконанням;

- акцент на пальцеву техніку – зосереджував увагу на розвиток спритності, сили та контролю кожного пальця для досягнення звукової чіткості під час виконання творів;

- правильна артикуляція – ключовий момент для виразної гри на фортепіано

- ясність музичної думки – був прибічником інтелектуального осмислення музики, тому заохочував своїх учнів до вираження власних інтерпретаційних ідей з точністю та ясністю;

- «дозоване використання педалі» – майже не використовував педаль, навіть більше – вважався її противником.

Ці та інші ідеї були зібрані в його праці «Повний теоретичний і практичний курс навчання мистецтву гри на фортепіано» (Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterricht an bis zur vollkommensten Ausbildung), опублікованій у 1828 році (Гуммель, 1828, с. 492). Безумовно, такі педагогічні принципи значною мірою вплинули на усіх його послідовників, включаючи Й. Рукгабера. Власні твори Й. Гуммеля відрізнялися ясністю фактури, оригінальністю форми, своєрідністю тонально-гармонічного мислення, численні його композиції втілюють стилістику бідермаєру та раннього романтизму, випереджають в часі багато з технічних, виразових, формотворчих знахідок майбутнього. Безумовно, його виконавський і композиторський приклад справив значний вплив на його учнів, котрі стали продовжувачами традицій віденської фортепіанної школи. Характерною рисою її представників був стиль brilliant, що виник на межі двох епохальних стилів – класицизму та романтизму (Дітчук, 2009, с. 21). Він утверджує новий ідеал «чистого піанізму», майстерної, професійної, вельми ефектної гри, а також «сприяє розвитку віртуозності, її абсолютизації та появи її носія –

піаніста-віртуоза, що дає можливість охарактеризувати період становлення піанізму за допомогою виразу «епоха віртуозів» (Кашкадамова, 2006, с. 21).

Дефініцію блискучого стилю знаходимо в методико-педагогічному трактаті Карла Черні «Повна теоретико-практична школа гри на фортепіано» (*Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*), серед найважливіших ознак якого він виділяє чіткість, виразність і силу туше, спроможність витримати високий темп, зберігаючи артикуляцію, точність тексту навіть за умов найвищої трудності (Czerny, 1839, с. 117). Отже, з виконавською стилістикою *brilliant* нерозривно пов'язане уявлення про піаністичну віртуозність. Для фортепіано вона стала аналогією до вокальної техніки *belcanto* – насамперед бездоганим виконанням гранично можливих технічно складних засобів у найвищих темпах. Від виконавця вимагалось також вільне володіння акордовою технікою, різновидами стрибків, подвійними нотами, грою з перехрещенням рук. Особлива увага приділялась пасажам, мелодизованій орнаменталі та фігураціям, де цінувалась звукова і технічна вирівняність дрібної пальцевої техніки, відносна ритмічна і темпова свобода провідної мелодичної лінії накладеної на чітку метричну пульсацію акомпанементу (ще без гіперболізованого *rubato* зрілого романтизму).

Поняття «блискучого або брильянтового стилю» увійшло в назви творів, вказуючи на присутність в творі ефектних віртуозних прийомів, бравурних і лірично-романтичних настроїв. Для розвитку музичного матеріалу, збагаченого різновидами орнаментики, пасажної та акордової техніки, найбільш придатними виявились жанри варіацій, рондо, фантазій. Теми твору брильянтового стилю мов би «переводились» у яскравий одяг нових мелодійних, метричних та гармонічних комбінацій (Щербакова О., Щербаков Ю, 2022 с. 130). У заголовках творів різних жанрів чи ремарках їх окремих частин із застосуванням вказаного комплексу технічних завдань часто використовуються епітети: «блискучі», «діамантові», «бісерні», «перлинні», а також концертні чи великі, чим підкреслюється масштабність форми за рахунок залучення великого технічного арсеналу. Відмінним прикладом будуть слугувати твори Й. Рукгабера під назвами *Valse*

*brillant* op. 84 та Концертне рондо, op. 40 для фортепіано з великим оркестром, а також інші найяскравіші зразки фортепіанної творчості у стилі *brilliant* відомих композиторів тієї епохи, серед яких – «*Le Retour à Londres (Grand Rondeau brillant)*» op. 127, *Grande Sonate brillante* op. 106 Й. Н. Гуммеля, *Variations Brillantes* op. 120 Ф. Калькбренера, *Grand Polonaise Brillante*, op. 22 Ф. Шопена, *Fantaisie brillante sur des airs chinois* op. 724 М. К. Черні.

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

Окрім численних присвят власних композицій тогочасній аристократичній публіці, серед списку дедикацій більш відомим постатям зустрічаємо прізвища Леопольда Захера Мазоха (Дует для скрипки та фортепіано op. 41), Марії Шер (Мазурка для фортепіано D-dur;), Кароля Ліпінського (Фортепіанний концерт op. 20), творчу співпрацю з яким особливо варто підкреслити тому, що тісний контакт між двома музикантами вплинув на композиторську сферу діяльності Й. Рукгабера, яка, окрім творів для фортепіано соло, почала урізноманітнюватись іншими інструментальними творами камерної музики. Починаючи з 1824 року вони часто зустрічались на одній сцені. Й. Рукгабер блискуче виступав як акомпаніатор видатного скрипаля, що в свою чергу мав у творчій біографії ряд зустрічей на одній сцені з відомим віртуозом Н. Паганіні. В історії зафіксований

той факт, що на знак поваги і дружби «Скрипаль диявола» присвятив Каролі свої бурлескні варіації «Венеціанського карнавалу» ор. 10, а Ліпінський, в свою чергу віддячив Паганіні, присвятивши йому «Три каприси для скрипки» у 1827 році (Кароль Ліпінський: до 230-річчя від дня народження польського скрипаля, композитора, педагога, 2020, без сторінок). Отож, можна припустити, що Й. Рукгабер також міг особисто знати Паганіні, адже він розпочав спільну концертну діяльність з Ліпінським з 1824 року, якраз в той час, коли між обома скрипальми зав'язалась творча співпраця. У 1825 році Рукгабер і Ліпінський дають ряд концертів у Львові та Києві. Відомо, що дохід від одного концерту становив 500 дукатів, що на той період вважалась досить солідною сумою. Саме тому, будучи натхненним спільним музикуванням, Рукгабер присвятив йому масштабний твір в жанрі фортепіанної музики – Перший фортепіанний концерт, що на сьогоднішній день має значну історичну та культурну цінність, відкриваючи нові можливості для досліджень і сучасних інтерпретацій (Michalik, 2016, с. 9).

Окрім використання у своїй фортепіанній музиці модної на той час техніки *brilliant*, більшості творів Й. Рукгабера притаманні також риси «салонності» і це цілком закономірно, адже він жив і творив в середовищі аристократичної публіки, яка з радістю сприймала і глибоко шанувала такі музичні зразки. Яскравою ознакою салонної музики є популярність в ній інструментальної мініатюри, яка ненав'язливо знайомила широке коло слухачів з новими танцювальними жанрами, такими як вальс, мазурка, полонез, полька та інші, що репрезентувались як у вокальних та камерно-інструментальних жанрах, так і у сфері фортепіанної музики. Саме вони становлять більшу частину композиторської спадщини Й. Рукгабера, хоч в цілому жанрова палітра фортепіанних творів є досить різноманітною та численною (близько 100 опусів).

Відомо, що на початку XIX століття з появою фортепіано в домах заможних аристократів, котре впевнено витіснило з ринку клавесин та клавикорд, від «львівських меломанів» швидко з'являється все більше запитів нотної літератури для практичних потреб домашнього музикування. Тому місцеві композитори

активно працюють над її створенням, щоб задовольнити музичні запити тогочасного суспільства. У газетах час від часу з'являються повідомлення про видання музичних творів (переважно танцювального характеру) місцевих авторів. Наприклад, у 1842 році преса інформувала про нові бальні танці львівських композиторів, які видали локальні видавництва та інституції: 6 Мазурок Адама Гнатковського, Мазурка на тему пісеньки «Баядерка», яку співала пані Бішоп, Й. Рукгабера, присвячена пані Стефанії Аугустиновичівні. У січні 1845 року маємо інформацію про видання чергової збірки танцювальної музики, серед яких зустрічаємо твори Й. Рукгабера, зокрема «Три мазурки та шість кадрилів для фортепіано» (Мазепа, 2017, с. 334).

Так як мазурка вважалась популярним жанром XIX століття, серед нотних архівів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаніка знаходимо ще кілька яскравих її зразків у творчості Рукгабера, а саме: «Шість мазурок для фортепіано», що присвячені Вінсенту Данеку, «Вальси, Мазурки і Галопи для фортепіано» з присвятою графині Евеліні Дзедушицькій. Ще одна мазурка ор. 4 присвячена другові, що був одним з його найкращих учнів, адвокату і меломану Марцелю Мадейському, а на початку мазурки під назвою «Насолода» є запис: «Склав для своєї дочки Жанет Рукгабер. Червіцестіль, 19 грудня 1865 рік».

Вальс також був розповсюдженим танцем XIX-го століття, до жанру якого звертався Рукгабер. В його спадщині є «Вальси опус 17», присвячені мадемуазель Ізабеллі Снджерович, а також Шість Вальсів ор. 85, що видані під назвою «Спогад із краю Молдови» і присвячені Наталі Мано. Окрім цього зустрічаємо «Блискучі вальси» – один з них має ще й назву «Мімі», і присвячений княжні Марії Четвертинській, інший – ор. 73, присвячено Елен Виводзоф: «Твір написаний для середнього і доброго рівня підготовки: рух октавами на стаккато, блискучі пасажи» (Жмуркевич, 2015, с. 263).

Серед полонезів Й. Рукгабера є також чимало яскравих зразків салонного стилю, серед яких: Великий полонез для фортепіано ор. 68, Полонези ор. 2, ор. 3, Полонез ор. 16, на титульній сторінці якого вказано: «виконувався в Редутному залі Львова», а також Полонез *d-moll*, присвячений другові композитора пану Жаку Бауеру.

Салонна музика здебільшого не вимагала творів великих масштабів, адже вона призначалась для виконання не на великих сценах перед численною публікою, а у вузькому колі друзів і родини, тому часто вона носила більш інтимний характер. Саме ці умови стали підґрунтям для формування та розвитку жанру інструментальної мініатюри. Проте паралельно існували також твори зовсім іншого характеру, більш масштабні та віртуозні, котрі були зразками нового на той час блискучого стилю. Це явище цілком логічне, адже фортепіанна музика XIX століття дивує різноманітністю образних сфер, контрастів, та використанням різних піаністичних технік.

Блискучий стиль сформувався саме в атмосфері салонності і почасти на противагу їй, і на це є чітке історичне пояснення. Так як салонна музика та притаманні їй форми виконавства на початку XIX століття саме інтенсивно формувались, не видається дивним той факт, що слухачі могли сміятись, розмовляти та споживати їжу під час виступів, а також заходити та виходити, не дочекавшись закінчення твору. З огляду на це, виконавці започаткували свою культуру гри, з якої власне постав новий виконавський стиль «*Stil brillant*», якому перш за все була притаманна ефектна манера виконання, задля того, щоб привернути увагу публіки, яка ще не була готова до сприйняття однорідної інструментальної програми. Популярністю користувались твори, в яких за допомогою ефектних прийомів та сили звучання можна було вразити слухача, таким чином утримуючи його увагу триваліший час.

Похід в салон був вишуканою формою дозвілля, яка дозволяла насолодитись не лише музичним мистецтвом, але й вільною манерою спілкування. Слухачі ще не трактували його як форму академічного концерту з певним канонним поведінки, а культура слухання та зосередженої уваги під час заходів такого роду формувалась ще кілька десятиліть (Кашкадамова, 2006, с. 254).

Саме тому, в численних зразках фортепіанної музики Й. Рукгабера можемо констатувати застосування елементів техніки *brillant*, адже він був одним з перших, хто активно перейняв традиції даного стилю та вплив їх у своїй композиторській творчості. Будучи першокласним піаністом, що мав ґрунтовну освіту та був

технічно готовий до виконання творів високої складності, він втілював свої технічно-піаністичні можливості у низці творів серед найяскравіших зразків варто виділити Варіації для фортепіано оп. 30, Варіації на руську тему оп. 12, Великі варіації на тему балету «Ніна», оп. 19, Великі варіації для фортепіано з оркестром оп. 18, Соната Es-dur оп. 89 та 1-ий фортепіанний концерт оп. 20.

Відомо, що окремі композитори – адепти романтичної естетики критикували «салонність» в мистецтві, зокрема серед них і Р. Шуман, який вбачав в ній «антихудожні тенденції», вважаючи, що така музика є марнословною, поверхневою, занадто кокетливою і беззмисловою. Попри це не маємо права забувати, що Й. Рукгабер – один з найактивніших музично-громадських діячів краю, творчість якого охоплює 234 опуси, створені під впливом певних суспільно-культурних тенденцій Галичини, і відповідали потребам тогочасного суспільства.

По-друге, салони – це невід’ємна частина музичного життя того часу, котра слугувала тією платформою, з якої зовсім скоро постане нова постать піаніста-виконавця, на зміну музиканту, що своєю грою спершу лише супроводжував ту чи іншу подію. Відомо, що Ф. Ліст на початку своєї виконавської кар’єри виступав перед публікою в салонах, що функціонували як центри культурної та інтелектуальної комунікації. Саме такі камерні виступи для вузького кола аристократії та інтелігенції дозволили сформувати йому мережу важливих соціальних і культурних контактів, що дало змогу зміцнити його популярність, розширити формат своїх виступів і стати одним з перших піаністів-організаторів сольних фортепіанних концертів, де «всю програму він виконав сам, без участі інших музикантів» (Кашкадамова, 2006, с. 254). Він відбувся в Палаццо Поллі, а не в театрі чи в концертному залі, адже на той час ще не існувало спеціально призначених залів для проведення клавірабендів. Їхня поява припадає на другу половину XIX ст., коли історично сформувався новий прошарок населення – буржуазія, завдяки яким почали з’являтися досить великі концертні зали в палацах промислових магнатів, адже в кожному міщанському домі був рояль чи піаніно. (Gewandhaus, Musikverein, Carnegie Hall, Salle Playel – це ті найвідоміші зали, що стали справжньою домівкою видатних

піаністів, а також сприяли утвердженню клавірабендів як окремого жанру у виконавській практиці).

**Висновки.** Традиції салонного музикування стали важливою ланкою в еволюції виконавської діяльності музиканта, що підготували появу нової постаті – піаніста-віртуоза – як окремої творчої мистецької фігури. Салони – це місце, де музикант тієї доби вперше міг познайомити публіку зі своєю творчістю – композиторською і виконавською, а діяльність Йоганеса Рукгабера – чудове цьому підтвердження. Спираючись на численні повідомлення з преси, що неодноразово згадує його саме як піаніста-виконавця та акомпаніатора на музичних вечорах, а також враховуючи той факт, що більшість творів у доробку митця написані саме для фортепіано можна стверджувати, що його діяльність, а також різноманітність жанрової палітри композицій займають вагоме місце в розвитку музичної культури Галичини у п.п. XIX століття.

Й.Рукгабер свого часу здобув блискучу освіту, і досконало володіючи піаністичною технікою втілював усі здобутки «блискучого стилю» у власних творах. Проте, зважаючи на різні соціальні прошки тогочасного насе-

лення, він зумів шляхом диференціації технічного рівня творів зробити їх доступним кожному, хто дійсно цікавився фортепіанною музикою та прагнув не лише збільшити власну нотну колекцію новими зразками, але й самому виконувати їх. Саме різний рівень складності цих творів, що робить їх ще доступнішими у виконанні як для піаніста-аматора, так і високопрофесійного музиканта, адже окремі з них вимагають неабиякої віртуозної майстерності і технічної готовності піаніста.

Таким чином, можна краще усвідомити, за яким принципом створював фортепіанну музику Рукгабер: спираючись на численні присвяти, що супроводжують безліч творів, зрозуміло, що вони були написані на замовлення аристократичної публіки, часто з розрахунку на їх аматорське виконання, тому манера письма композитора в цих опусах проста та лаконічна, натомість технічно складніші твори були написані автором для себе і деяких своїх учнів. Саме тому фортепіанна спадщина Й.Рукгабера цілком може зайняти своє скромне, але достойне місце в концертному і дидактичному репертуарі, як історичний документ своєї епохи і важливе свідчення культурного розвитку галицького краю.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Дітчук О.Р. Роль віденської фортепіанної школи у формуванні піаністичного мистецтва України (Галичина та українська діаспора п.п. XX століття): дис... канд. наук. Львів, 2009. 21 с.
2. Запорізька обласна бібліотека для юнацтва: К. Ліпінський: до 230-річчя від дня народження польського скрипаля, композитора, педагога. 2020р. URL:<https://younglibzp.com.ua/karol-jozef-lipinskij-do-230-richchya-vid-dnya-narodzhennya-polskogo-skripalya-kompozitora-pedagoga/> (дата звернення 10.10.2024).
3. Жмуркевич З. Фортепіанні ансамблі Жана Рукгабера в контексті особливостей історико-культурного соціуму доби бідермаєра в Галичині XIX ст. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. 2015. Вип. 34. С. 263.
4. Кашкадамова Н.Б. Історія фортепіанного мистецтва XIX ст. Тернопіль, 2006. С.: 11, 21, 251, 254.
5. Мазепа Т. Л. Соціокультурний феномен європейських музичних товариств XIX – початку XX століття на прикладі Галицького Музичного Товариства: монографія. Львів, 2017. С.: 177, 334.
6. Щербакова О., Щербаков Ю. Блискучий стиль у жанрі фортепіанного ансамблю: виконавська практика та композиторська творчість. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 53 № 2. С. 130
7. Czerny Carl. Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule. Wien: Tobias Haslinger, 1839. С. 117.
8. Hummel.J.N. Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterricht an bis zur vollkommensten Ausbildung. – Wien: bei Tobias Haslinger. 1828. С. 492.
9. Michalik E. Jan Ruckgaber – zapomniany kompozytor. Warszawa, 2016. С. 9.
10. Walker Alan. *Franz Liszt: The virtuoso Years, 1811–1847*. Cornell University Press, 1983. С. 58.

**REFERENCES:**

1. Ditchuk O. (2009). Rol' videns'koi fortepiannoi shkoly u formuvanni pianistychnoho mystetstva Ukrainy (Halychyna ta ukrains'ka diaspora p.p. XIX stolittia) [The Role of the Viennese Piano School in the Formation of Piano Art in Ukraine (Galicia and the Ukrainian Diaspora in the Early 20th Century)]. (Ph.D. dissertation). Lviv, Ukraine, p. 21. [in Ukrainian].
2. Zaporiz'ka oblasna biblioteka dlia yunatstva (2020). K.Lipins'kyi: do 230-ricchhia vid dnia narodzhennia pol'skoho skrypalia, kompozytora, pedahoha [K. Lipiński: On the 230th anniversary of the birth of the Polish violinist, composer, and educator]. Retrieved October 10, 2024. Available at: URL: <https://younglibzp.com.ua/karol-jozef-lipinskij-do-230-richchya-vid-dnya-narodzhennya-polskogo-skrypalya-kompozitora-pedagoga/> [in Ukrainian].
3. Zhmurkevych Z. (2015). Fortepianni ansambli Zhanna Rukhhabera v konteksti osoblyvostei istoryko-kul'turnoho sotsiumu doby bidermeyera v Halychyni XIX st. [Piano ensembles of Jean Ruckhaber in the context of the historical and cultural features of the Biedermeier era in Galicia in the 19th century]. *Naukovi zbirky L'vivs'koi natsional'noi muzychnoi akademii im. M.V. Lysenka*, 34, p. 263. [in Ukrainian].
4. Kashkadamova N. (2006). Istoriia fortepiannoho mystetstva XIX st. [History of piano art of the 19th century]. Ternopil, Ukraine, pp. 11, 21, 251, 254. [in Ukrainian].
5. Mazeppa T. (2017). Sotsiokul'turnyi fenomen yevropeis'kykh muzychnoho tovarystv XIX – pochatku XX stolittia na prykladi Halyts'koho Muzychnoho Tovarystva: monohrafiia [The socio-cultural phenomenon of European music societies in the 19th and early 20th centuries: The example of the Galician Music Society]. Lviv, Ukraine, pp. 177, 334. [in Ukrainian].
6. Shcherbakova O., & Shcherbakov Y. (2022). Blyskuchyi styl' u zhanri fortepiannoho ansambliu: vykonavs'ka praktyka ta kompozytors'ka tvorchist' [The brilliant style in the piano ensemble genre: Performance practice and compositional creativity]. *Aktual'ni pytannia humanitarnykh nauk*, 53, no. 2, p. 130. [in Ukrainian].
7. Czerny Carl. (1839). Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule [Complete theoretical-practical piano school]. Wien: Tobias Haslinger, p. 117. [in German].
8. Hummel, J. N. (1828). Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterricht an bis zur vollkommensten Ausbildung [Detailed theoretical-practical instruction for piano playing, from the first elementary lessons to complete proficiency]. Wien: bei Tobias Haslinger, p. 492. [in German].
9. Michalik E. (2016). Jan Ruckgaber – zapomniany kompozytor [Jan Ruckgaber – a forgotten composer]. Warsaw, Poland, p. 9. [in Polish].
10. Walker, A. (1983). Franz Liszt: The virtuoso years, 1811-1847. Ithaca, NY: Cornell University Press, p. 58.