Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА, ПЕДАГОГІКИ ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ

Збірник наукових статей

Випуск 38

ТОВ "С.А.М." видавництво

Харків
2013

УДК 78.01
ББК Щ31
П 78

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 5 від 27 грудня 2012 р.)

Редакційна колегія:

ВЄРКІНА Т. Б. – народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор ХНУМ імені І. П. Котляревського (голова)
ДРАЧ І. С. – доктор мистецтвознавства, професор
КРАВЦОВ Т. С. – доктор мистецтвознавства, професор
ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Л. – доктор мистецтвознавства, професор
РОЩЕНКО О. Г. – доктор мистецтвознавства, професор
ЧЕРКАШИНА М. Р. – доктор мистецтвознавства, професор
ШАПОВАЛОВА Л. В. – доктор мистецтвознавства, професор

Редактор-упорядник – Г. І. Ганзбург, канд. мистецтвознавства

П78 **Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти** : зб. наук. ст. Вип. 38. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. — Харків : Вид-во ТОВ «С. А. М.», 2013. — 396 с.
ISBN 978-617-7044-34-4

Збірник репрезентує новітні розробки науковців у галузях музикознавства, театрознавства та кінознавства. Перший розділ висвітлює актуальні питання теорії та історії музики, зокрема творчості А. Кореллі, Ф. Галеві, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, К. Сен-Санса, П. Масканьї, К. Дебюссі, К. Шимановського, Е. Корнгольда, О. Мессіана, Х. Лахенмана, Цуй Шигуан. Матеріали другого розділу присвячено українському музичному мистецтву, спадщині Д. Бортнянського, С. Дегтярьова, А. Веделя. Четвертий розділ містить матеріали про музичну педагогіку та виконавство, аналізується діяльність Д. Гершман, Т. Веске, І. Ковача. Четвертий розділ стосуються мистецтва театру і кіно.

Книга адресована музикознавцям, театрознавцям, кінознавцям, музикантам-виконавцям, діячам театру й кіномистецтва, викладачам, студентам і аспірантам мистецьких навчальних закладів, шанувальникам мистецтва, а також для поповнення фондів музичних, театральних та універсальних бібліотек.

ББК Щ31

ISBN 978-617-7044-34-4

© Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2013

УДК 78.03

Максим Забара

ФЕЛІКС МЕНДЕЛЬСОН ТА ЄВРОПЕЙСЬКІ ФОРТЕПІАННІ ШКОЛИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ

В історії фортепіанного мистецтва ім'я Фелікса Мендельсона-Бартольді (1809–1847), перш за все, пов'язане із заснуванням Лейпцизької консерваторії та керівництвом Гевандхаузом[1]. Хоча багатогранній діяльності цього геніально обдарованого музиканта присвячено не-

[1] Gewandhaus – назва концертного товариства у Лейпцигу, залу та симфонічного оркестру, що має давні музичні традиції. Ф. Мендельсон був музичним директором Гевандхаузу після переїзду до Лейпцигу.

мало робіт як німецьких, так російських і українських дослідників, разом з тим, відчувається необхідність по-новому оцінити його здобутки, поставитися до них з позиції сучасної наукової думки.

Радянське музикознавство свого часу досить неоднозначно поставилося до надбань Ф. Мендельсона. З одного боку, визнавалася винятковість його особистості, авторитет серед сучасників, з іншого – підкреслювалася і певна негативність впливів на розвиток тогочасного мистецтва. Наприклад, стверджувалася думка, що так звана Лейпцизька школа, з якою безпосередньо пов'язана діяльність Ф. Мендельсона як композитора і піаніста, загальмувала впровадження прогресивних ідей, зокрема, у ґалузі фортепіанного мистецтва через свою консервативність. Свої корективи внесла відома ідеологічність радянського музикознавства, що спричинило свідоме «забуття» зв'язків перших російських і українських консерваторій з німецькими освітніми закладами, зокрема, з моделлю Лейпцизької консерваторії. Певну роль у ставленні до Ф. Мендельсона відіграла і загальна музикознавча лістоцентричність.

Позитивні результати розв'язання «лейпцизьких» питань дали дослідження сучасних українських музикознавців. Зокрема, Л. А. Гнатюк присвятила дисертаційну роботу цій темі та наукові публікації [5], [6], [7]. Цінний вклад у розвиток мендельсонознавства свого часу було внесено різними авторами, праці яких були опубліковані у харківській збірці у 1995-му році [20]. Не менш важливою слід вважати книгу «Історія фортепіанного мистецтва» Н. Б. Кашкадамової [13], у якій Ф. Мендельсону присвячено цілий окремий розділ[2].

Однак, **актуальними** і сьогодні залишаються питання об'єктивної оцінки здобутків Ф. Мендельсона. Яким був зв'язок його піаністичних орієнтирів з традиціями попередників? Який саме вплив мали його естетичні позиції на розвиток тогочасного фортепіанного виконавства і педагогіку? Бажання відповісти на поставлені запитання зумовили актуальність дослідження.

---

[2] Кілька десятиліть поспіль книга 1960-х років А. Д. Алєксєєва залишалась єдиним посібником по історії фортепіанного мистецтва. Ф. Мендельсону у цій книзі приділено лише невеличкий параграф.

Мета публікації – дослідити взаємозв'язок піаністичних орієнтирів Ф. Мендельсона[3] з поглядами інших представників фортепіанних шкіл першої половини XIX століття. Завдання дослідження – прослідкувати витоки піаністичних орієнтирів Ф. Мендельсона, охарактеризувати погляди його як піаніста-виконавця та засновника Лейпцизької консерваторії, розкрити зв'язок із традиціями попередників, відстежити вплив його ідей на музикантів «Лейпцизького кола» та на інших сучасників, представників різних фортепіанних шкіл і напрямків.

Матеріалом для роботи послужили такі праці, як «Історія фортепіанного мистецтва» А. Д. Алєксєєва [1], «Теорія піанізму» В. Г. Івановського [12], книги останніх років з історії фортепіанного мистецтва Н. Б. Кашкадамової [13], [14], харківська збірка статей різних авторів, присвячена Ф. Мендельсону [20], дисертація та публікації Л. А. Гнатюк [5], [6], [7], спогади сучасників [2], [3], [4], листи та публіцистика, зокрема, Р. Шумана [23], [24], монографії біографічного плану [19], енциклопедичні статті та словники [18], [25].

Сучасні дослідники, характеризуючи фортепіанне мистецтво на початку XIX століття, підкреслюють його сильну залежність від технічних можливостей самого інструменту. Адже відомо, що аж до 1820-х років фортепіано[4] переживало тривалий період становлення. Інструменти нового типу тільки виборювали суспільне визнання. Музикознавці відзначають подвійність у перспективах розвитку тогочасного піанізму[5]. З одного боку, викладачі-піаністи намагалися перенести або трансформувати клавірно-органні принципи виконавства і педагогіки у фортепіанні (чим забезпечувався зв'язок із традиціями попередньої епохи). З іншого боку, разом із вдосконален-

---

[3] Особисто Ф. Мендельсон не залишив методичних робіт, про його погляди можна судити зі спогадів, листів його та сучасників.

[4] Новий етап розвитку фортепіано дослідники, зокрема, пов'язують із впровадженням репетиційної механіки французьким майстром Себастьяном Ераром. Механіка «подвійної репетиції» *(a double échappement)* була віднайдена у 1821 році, а у 1823 році показана на виставці у Парижі. Поступово роботу цього механізму стали використовувати інші фабриканти у конструкціях фортепіано нового типу.

[5] Піанізм розглядається, зокрема, Г. Г. Коганом в енциклопедичній статті. *Див.* : [15, т. 4, с. 283].

нями інструменту піанізм набував абсолютно нових якостей блискучої віртуозності суто фортепіанної природи, що обґрунтовувало відмову піаністів від виконавсько-педагогічних принципів і естетичних поглядів попередників.

Характеризуючи розвиток фортепіанного мистецтва цього періоду, слід відзначити наступні моменти:

- розвиток піанізму знаходився у прямій залежності від технічного удосконалення інструменту; представники різних виконавських шкіл намагалися відшукати відповідні технічні прийоми, нові засоби виразності, що стимулювало і творчі ідеї композиторів;
- серед головних особливостей нового типу концертного фортепіано слід вважати впровадження механіки подвійної репетиції ерарівського типу та оздоблення інструменту вдосконаленою демпферною педаллю;
- фортепіанне мистецтво звільнялося від традицій попередньої клавірно-органної доби, утворюючи власні, суто піаністичні традиції;
- разом з розвитком фортепіано відбувалося формування віртуозності нового типу, яка в історії фортепіанного мистецтва утворила окремий напрям «блискучий стиль»[6];
- фортепіанне мистецтво поступово виходило зі сфери домашнього музикування, переживало новий етап становлення у специфічній формі професійної діяльності піаніста-виконавця та викладача навчального закладу;
- видатні піаністи прагнули створити власні напрямки у виконавстві і педагогіці;
- характерною рисою музичної освіти цього періоду став перехід від приватної форми навчанням зі стихійними результатами до системної, упорядкованої освіти з офіційним статусом

[6] *Brilliant style (анг.)* – «блискучий стиль». Слухачів і виконавців настільки захоплювала віртуозність сама по собі, що в історії фортепіанного мистецтва такий напрям отримав окрему назву. Його найбільш яскраві риси проявилися у діяльності піаністів-композиторів 1830-х років. Цей напрям, безумовно, вплинув на розвиток фортепіанного виконавства і педагогіки, на естетику і творчість різних піаністів-композиторів, зокрема, Л. ван Бетховена, Й. Н. Гуммеля, К. М. Вебера, М. Клементі, К. Черні та їх сучасників.

«шкіл»[7] при навчальних закладах (вищих школах, консерваторіях, академіях).

Як вплинули названі фактори на Ф. Мендельсона – піаніста та засновника Лейпцизької консерваторії? Адже відомо, що з моменту відкриття у 1843 році вона моментально отримала визнання і популярність завдяки високому професійному рівню та впровадженій системі музичної освіти.

Музичний Лейпциг з початком діяльності Ф. Мендельсона став особливо приваблювати кращих виконавців Європи, представників різних шкіл і напрямків. Саме для цього Ф. Мендельсон, налагоджуючи «індустрію» музичного життя міста, вів творчі та фінансові переговори з блискучими музикантами з Франції, Австрії та Англії. Лейпцизька консерваторія одразу після заснування почала на рівних конкурувати з тогочасними консерваторіями Парижу, Відня та Лондону. Важливо підкреслити, що Ф. Мендельсон, створюючи консерваторію, заклав і основні ідеї фортепіанної педагогіки, прагнучи під дахом першого німецького вищого навчального закладу об'єднати кращі здобутки різних фортепіанних шкіл.

У зв'язку з цим цікаво прослідкувати витоки піаністичних поглядів Ф. Мендельсона, адже відомо, що характерна йому класично-академічна лінія сформувалася під впливом авторитетних берлінських учителів, головною рисою яких була орієнтація на давні клавірно-органні традиції так званої середньонімецької школи.

Перші заняття Фелікс Мендельсон отримав від своєї матері Леї Соломон (Ітціг), яка свого часу добре музикувала на клавесині, а через свого вчителя Йоганна Філіпа Кірнбергера (1721–1783), колишнього учня самого Йоганна Себастіана Баха, підтримувала зв'язки з членами бахівської родини.

Двоюрідна бабця Фелікса Сара Леві (Ітціг)[8] також була свого часу гарною клавесиністкою, навіть улюбленою ученицею Вільгель-

[7] Фортепіанній школі як роду культурної традиції присвячена дисертація Ж. В. Дедусенко. Поняття «фортепіанна школа» охоплює сукупність традицій з певними регіональними та національними особливостями, що розвилися в урочищі історичних шкіл та нерозривно пов'язані з творчими ідеалами окремих їх представників.

[8] Сара Леві (Ітціг) (1761–1854) брала активну участь у концертному житті берлінського Співочого товариства (Singakademie zu Berlin). Її велика колекція рукописів

ма Фрідемана Баха, яку підтримував і Карл Філіп Еммануїл Бах. Вона багато виступала на концертах берлінського Співочого товариства (Singakademie)[9], брала активну участь у діяльності музичних салонів Берліну, про що, зокрема, згадується у книзі А. Нормайра [19, с. 138]. Сара Ітціґ також уважно опікувалася музичною освітою свого внучатого племінника Фелікса. Саме за її рекомендацією геніально обдарованого хлопчика було віддано на опіку найвидатнішим викладачам Берліну.

Карл Фрідріх Цельтер (1758–1832)[10] був наставником Ф. Мендельсона з теоретичних дисциплін. Цей видатний музикант, композитор і теоретик, керівник вище згаданого берлінського Співочого товариства, найавторитетніший педагог тогочасного Берліну мав неухильну орієнтацію на творчість Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя [21], [25]. Через його школу пройшла численна кількість учнів, які згодом стали цікавими і видатними особистостями XIX століття. Його діяльність була особливо пов'язана з давніми музичними традиціями Лейпцигу, які він оберігав у Берліні. Ім'я К. Ф. Цельтера, як і Людвіга Бергера, дослідники пов'язують із продовженням традицій так званої середньонімецької школи XVI–XVIII століття[11] [10, с. 135].

Постать Л. Бергера (1777–1839) – фортепіанного вчителя Ф. Мендельсона – особливо цікава тим, що він як представник «старої»[12]

музики Й. С. Баха була залишена товариству разом із іншими рукописами, які були отримані Абрамом Мендельсоном (батьком Фелікса) від удови К. Ф. Е. Баха.

[9] Берлінське Співоче товариство (Singakademie zu Berlin) – музичне товариство, спочатку хорове, яке розпочало діяти у Берліні з 1791 року. Засновник товариства Карл Фрідріх Христіан Фаш був учнем К. Ф. Е. Баха. Відданість бахівській лінії стала постійною рисою діяльності товариства, яку продовжили учні та послідовники К. Ф. Фаша. Цю лінію, зокрема, продовжив Карл Фрідріх Цельтер. Товариство поступово отримало концертний зал з чудовою акустикою, тут був організований постійно діючий чоловічий хор та оркестр. Як відомо, з цим залом пов'язане легендране відродження «Matthäus-Passion» Й. С. Баха, яке у 1829 році відбулося під керівництвом 21-річного Фелікса Мендельсона.

[10] Карл Фрідріх Цельтер (Zelter) – німецький композитор, з 1800 по 1832 очолював берлінську Співочу академію. Серед учнів – Мейербер, А. Б. Маркс, Деврієнт, Мендельсон, Ніколаї та багато інших.

[11] На цьому, зокрема, зосереджує увагу шуманівський біограф Д. В. Житомирський [10, с. 135].

[12] Використано характеристику піаністичних орієнтирів школи Л. Бергера, яку надав Роберт Шуман.

школи продовжував традиції видатного Муцио Клементі (1752–1832), відомого нам як засновника англійської школи піанізму. Л. Бергер був другом Йоганна Баптиста Крамера (1771–1858), Даніеля Штейбельта (1765–1823) та шанувальником Джона Фільда (1782–1837). Серед його учнів такі відомі імена, як Карл Марія Вебер[13], Адольф Гензельт, Фанні Мендельсон-Гензель та Фелікс Мендельсон-Бартольді. За лінією М. Клементі, крім Л. Бергера, були не менш блискучі В. М. Калькбренер та Дж. Мейєрбер, а також вже згадані І. Мошелес, Дж. Фільд та Ж.-Б. Крамер. Ці музиканти, спираючись на традиції старої школи, у своїх поглядах намагалися бути «сучасними» по відношенню до вимог нового романтичного мистецтва, відшукували власні шляхи удосконалення піанізму.

Особисто Ф. Мендельсон був добре ознайомлений з традиціями різних шкіл спочатку через своїх викладачів, а згодом – і через власний досвід. Перед початком власної кар'єри він багато подорожував, виступаючи з концертами по Європі, підтримував тісні контакти зі старшими колегами, про що є безліч свідчень у біографічній книзі Г. Х. Ворбса [2].

Серед тих, з ким він підтримував такі тісні творчі контакти, був австрійський педагог і піаніст, викладач Віденської консерваторії Йозеф Фішгоф (1804–1857)[14]. Не менш інтенсивним було спілкування з відомим піаністом, педагогом і диригентом, товаришем з юних років Фердинандом Гіллером (1811–1885)[15], який довгий час жив і працював у Парижі.

Особливо треба відзначити ще одного музиканта – друга мендельсонівської сім'ї, вихованця віденської школи, яскравого послідовника

---

[13] Музикознавець В. Г. Івановський у своїй книзі особливо підкреслює той факт, що навіть такий блискучий піаніст як Карл Марія Вебер також завершив свою піаністичну освіту у Л. Бергера [12, с. 59].

[14] *Йозеф Фішгоф (Фішхоф; Fischhof)* – (1804–1857) – викладав фортепіанну гру у Віденській консерваторії з 1833 року. Був у тісних професійних контактах з Ф. Мендельсоном, Р. Шуманом та іншими лейпцизькими музикантами.

[15] *Фердинанд Гіллер (Хіллер, Hiller) – (1811–1885)* – німецький піаніст, композитор, диригент та педагог, був близьким другом Ф. Мендельсона з дитинства. Відомо, що він з 1825 року займався у Й. Гуммеля у Веймарі, а з 1828 по 1835 роки жив і працював у Парижі.

лондонських традицій вище згаданого М. Клементі, професора лондонської Королівської Академії Музики, «короля піаністів»[16] – Ігнаца Мошелеса (1794–1870)[17]. На підтвердження спорідненості їх поглядів, музикознавець Л. А. Гнатюк, зокрема, наводить той факт, що І. Мошелес навіть залишив Англію після двадцятип'ятирічної роботи, щоб прийняти запрошення Ф. Мендельсона очолити фортепіанний клас новоствореної Лейпцизької консерваторії [6, с. 49–50].

Цікаво, яким був образ Мендельсона-піаніста в очах сучасників? Дамо слово вже згаданому Фердинанду Гіллеру: «Своєрідність гри Мендельсона полягала в тому, що, виконуючи у вузькому колі власні речі, він грав їх надзвичайно стримано, – у чому, мабуть, і виявлявся його задум: він хотів покоряти не виконанням, а впливати самим тільки змістом. Лише у творах для оркестру він дозволяв собі захопитися багатогранністю завдання, що стояло перед ним. Зате, граючи твори наших великих майстрів, він змінювався і весь був вогонь та полум'я» (цит. за: [2, с. 124]).

Едуард Деврієнт відзивався про Ф. Мендельсона так: «Гра Фелікса на той час досягла, мабуть, своєї вершини, і її своєрідний характер виступав найбільш яскраво. То була зовсім не віртуозність, слухачів захоплювала не його дивовижна технічна вправність, не витримка, не його точність і сила. Ви зовсім забували про інструмент і сприймали лише інтерпретацію п'єси – правда, тому він і грав тільки видатні твори. Він обдаровував вас музичною відвертістю – це була мова, якою спілкувався дух з духом» (цит. за: [2, с. 123–124]).

Яскраво відтворюють характер мендельсонівського піанізму слова відомого теоретика і композитора – а згодом кантора церкви св. Фоми у Лейпцигу – Моріца Гауптмана: «Більш за всіх піаністів я люблю Шельбе і Мендельсона, бо обидва вони музикують так, що забуваєш про існування скрині з клавішами та про десять пальців» (цит. за: [2, с. 123]).

У спогадах сучасників є багато відомостей про численні виступи Ф. Мендельсона. Не викликає сумніву, що він дійсно мав усі можли-

[16] За висловом сучасників.

[17] Ігнац Мошелес викладав у Лейпцизькій консерваторії з моменту запрошення Ф. Мендельсоном у 1846 році до кінця життя.

вості обрати кар'єру піаніста-віртуоза, хоча він ніколи не ставив такої мети. Однак, завжди мав стійкі власні репертуарні уподобання – не виконував творів модного віртуозного «блискучого» стилю, який був популярним у 1830-ті роки. Натомість, у його концертному репертуарі були твори попередників, композиторів-класиків, сучасників Л. ван Бетховена, які поєднувалися з виконанням власних опусів. Відомо, що він виступав і як інтерпретатор маловідомої фортепіанної музики видатних майстрів попередньої епохи. Крім того, Ф. Мендельсон гаряче критикував блискучих паризьких віртуозів, про що є багато свідчень у листах до друзів, зокрема, до вже згаданого Ф. Гіллера. Ці його погляди розділяли лейпцизькі колеги і друзі, свідченням чого є, зокрема, статті та листи Р. Шумана [23], [24], спогади сучасників [2].

Дослідник В. Г. Івановський відзначає, що Ф. Мендельсон не приєднувався до жодного з піаністичних напрямків [12, с. 59]. Такий погляд лише наводить на думку (хоча музикознавець її сам не проголошує), що Ф. Мендельсон свідомо прагнув синтезувати досягнення, не протиставляти їх завоювання. Подібне поєднання рис «старої» школи з новими прийомами у піанізмі Ф. Мендельсона підкреслював і Роберт Шуман у публіцистичних статтях.

Цікаво з'ясувати, як сам Ф. Мендельсон сприймав виконавське мистецтво інших тогочасних піаністів, зокрема, видатної піаністки Клари Вік?[18] Адже відомо, що вона – дочка та вихованиця авторитетного лейпцизького педагога Фрідріха Віка – втілювала шуманівські піаністичні ідеали. За словами Р. Шумана, Ф. Мендельсон дуже цінував Клару як піаністку, особливо відзначаючи у її грі на фортепіано щось невловиме [4, с. 199]. Існує багато свідчень про їх спільне ансамблеве фортепіанне музикування, зокрема, про концерти у Гевандхаузі та у приватних салонах. Р. Шуман, наприклад, так прокоментував один з виступів Фелікса з Кларою: «Йому завжди доставляло насолоду брати при грі з нею над швидкі темпи під час виконання чотирьохручних п'єс…» [4, с. 199]. Як диригент Ф. Мендельсон також багато виступав з Кларою, акомпануючи їй. У 1841 році він написав спеціально для її сольного концерту фортепіанний дует «Allegro brilliant», а у 1844 році

[18] Кларі Вік, зокрема, присвячена стаття іншого автора. *Див.*: [22]

присвятив їй п'ятий зошит «Пісень без слів» ор. 62[19] [4, с. 202]. У шуманівських спогадах існує багато свідчень про неабияке захоплення самої Клари Вік фортепіанною грою Ф. Мендельсона. Це дає підстави говорити про спільність їхніх поглядів на виконавський стиль. Слід підкреслити, що Клара Вік була теж запрошена Ф. Мендельсоном викладати гру на фортепіано у консерваторії. І навіть після від'їзду з Лейпцигу вона спеціально приїздила туди, щоб виступити з концертами перед студентами і провести заняття.

Маловідомими залишаються стосунки Ф. Мендельсона з батьком Клари, авторитетнішим фортепіанним педагогом Лейпцигу, Фрідріхом Віком. Але слід пам'ятати, що їх об'єднувало спільне лейпцизьке коло спілкування[20]. Крім того, його погляди, як і вчителів Ф. Мендельсона, також ґрунтувалися на давніх традиціях «середньонімецької» школи, до яких він долучився у Віттенберзі та Лейпцигу, на чому, зокрема, акцентує К. А. Жабінський [9, с. 141–142].

Особливо слід відзначити дружбу Ф. Мендельсона з Р. Шуманом[21]. Їхні стосунки охоплювали різні інтереси, але варто згадати хоча б їхні спільні творчі контакти та спілкування з відомими музикантами зі всієї Європи, які відвідували Лейпциг. Ставлення Р. Шумана до Ф. Мендельсона яскраво характеризують слова з його спогадів (з листа Р. Шумана до Ж. Б. Лорана від 23 квітня 1848 року): «На Мендельсона ми всі з повагою дивилися знизу вгору. Наче чудотворний образ, він завжди здавався дещо вищим, ніж відчуваєш себе самого, і при тому був такий щирий, такий скромний!»[22] [24, т. 1, с. 176–177]. Р. Шуман теж був серед перших викладачів Лейпцизької консерваторії, якого Ф. Мендельсон запросив викладати композицію, читання партитур та гру на педальному фортепіано.

Серед інших викладачів Лейпцизької консерваторії був педагог-піаніст, музичний критик, чудовий музикант із широкими мистецькими інтересами, співробітник шуманівського журналу, колишній учень

---

[19] Ці факти згадує О. В. Лосева у коментарях до шуманівських спогадів [4, с. 202].

[20] Фрідріх Вік заснував і якийсь час утримував фортепіанну фабрику в Лейпцигу, у 1840 році переселився у Дрезден.

[21] Дружнім стосункам Ф. Мендельсона та Р. Шумана присвячена окрема стаття автора даної публікації. *Див.* : [11].

[22] Письмо Р. Шумана к Ж. Б. Лорану от 23 апреля 1848 года.

Ф. Віка – професор Ернст Фердинанд Венцель (1808–1880). Це один з викладачів, який все життя присвятив консерваторії[23]. Про професора Е. Ф. Венцеля учні відзивалися як про чудового фортепіанного вчителя. Зокрема, Е. Гріг та М. Лисенко відмічали, що хоча він і грав небагато, проте володів геніальним методом викладання, через що його можна було порівняти із самим Р. Шуманом[24]. Музикознавець Л. А. Гнатюк підкреслює, що Е. Ф. Вензель був одним «…з небагатьох викладачів Лейпцизької консерваторії, кому вдалося уникнути негативних оцінок російських та українських критиків XIX–XX століть. <…> Він охоче вивчав зі своїми учнями твори Ф. Шопена, Ф. Ліста, цінував російську музику, заохочував своїх вихованців-слов'ян до імпровізацій на теми народних пісень своїх країн» [5, с. 72].

Відомо, що методичні праці лейпцизьких педагогів використовувалися в активній роботі, увійшли у широкий вжиток, стали настільними книгами музикантів різних країн. Один з авторів – професор Луї Пледі (1810–1874)[25], відомий автор практичних посібників. Він викладав у Лейпцизькій консерваторії з 1843 до 1865 року окремий предмет «технічні основи фортепіанної гри». Йому, зокрема, належить видання "Technische Studien" (Leipzig, 1852)[26], яке свого часу мало велику популярність у різних країнах. Сьогодні про Л. Пледі нам відомо мало, але інформація позитивна. Він також був запрошений Ф. Мендельсоном викладати у консерваторії. Яскраво характеризують його слова, що належать одному з вихованців Лейпцизької консерваторії – Е. Грігу, який хоча і вважав метод викладання професора Л. Пледі дещо педантичним, проте наводив приклади досягнен-

---

[23] Л. А. Гнатюк, зокрема, відзначає, що серед запрошених Ф. Мендельсоном викладачів до кінця життя, крім Е. Венцеля, в консерваторії також працювали скрипаль Фердинанд Давид (1810–1873), теоретик Ернст Фрідріх Ріхтер (1808–1879), піаніст Ігнац Мошелес (1794–1870), теоретик Карл Франц Брендель (1811–1868).

[24] Так, зокрема, відзивався про професора Е. Венцеля випускник Лейпцизької консерваторії Микола Лисенко у листах до рідних. *Див.* : Лист М. Лисенка до рідних від 21/9 жовтня 1867 року (Лейпциг) [17, с. 30–31]; Лист М. Лисенка до рідних від 30/18 жовтня 1867 року (Лейпциг) [17, с. 32–34].

[25] *Луї (Юліус; Julius) Пледі (Плайді; Плєді; Plady) (1810–1874)* – німецький скрипаль, піаніст та педагог, професор Лейпцизької консерваторії.

[26] «Технічні вправи» багато разів перевидавалися у різних країнах.

ня блискучих результатів іншими студентами професора, котрі користувалися саме його методикою у власних заняттях [5, с. 73].

У лейпцизькому колі мендельсонівського спілкування було багато талановитих музикантів. Крім Р. Шумана, слід назвати такі імена, як Л. Шунке, В. Тауберт, К. Вік, Ю. Кнорр, Ф. Гіллер, Ф. Брендель, Л. Шпор, Ф. Давід, а також Л. Бергер, Г. Дорн, М. Гауптман, К. Льове, Ф. Шопен, Ф. Ліст та інші. У концертних залах міста, у Томаскірхе, у консерваторії чи у приватних салонах вони мали можливість обмінюватися ідеями з представниками інших шкіл та виконавських напрямів. Одночасно на одній концертній арені зустрічалися різні яскраві виконавці: учителі та їхні учні, представники старої та засновники нової піаністичних шкіл. Відбувалися взаємовпливи різних ідей і поглядів, зокрема, у ґалузі фортепіанного мистецтва.

Окрема тема – діяльність Ф. Мендельсона як органіста. Його наставником по органу був А. В. Бах, який не мав відношення до нащадків Й. С. Баха, проте також був учнем К. Ф. Цельтера і Л. Бергера. Відповідно, Ф. Мендельсон, опановуючи принципи органної виконавської техніки, був добре ознайомлений з напрацюваннями в ґалузі органної педагогіки. Крім того, граючи на органі, він знайомився з творчістю видатних поліфоністів, зокрема, з музикою Й. С. Баха. Слід наголосити, що ця так би мовити органна лінія особливо поєднувала всіх лейпцизьких музикантів. Всі вони починали заняття з гри на органі. А для Ф. Мендельсона це захоплення у зрілі роки трансформувалося у «бахівську» складову його інтересів. Згодом, ця складова доповнила орієнтири інших музикантів, значно скорегувала зміст концертно-педагогічного репертуару представників інших шкіл. «Бахівська» лінія тим самим вийшла далеко за межі суто лейпцизьких інтересів.

За твердженням В. Г. Івановського [12], завдяки лейпцизькій традиції піаністи ввели у педагогічний репертуар твори Й. С. Баха. На його думку, композитору фактично вдалося зібрати у власних творах всю клавірно-органну техніку, паралельно з цим закладаючи і основи майбутньої фортепіанної техніки. Бахівські виконавські традиції значно вплинули на подальший розвиток піанізму, зокрема, Л. ван Бетховена, К. Черні, М. Клементі, Р. Шумана та інших. Музикознавець підкреслює, що кожен з них прискіпливо вчився важливим

технічним і технологічним прийомам на бахівських творах. Дійсно, всі видатні музиканти, серед яких достатньо назвати Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Шопена і Ф. Ліста чудово знали бахівський репертуар, поєднуючи гру на фортепіано з опануванням органу.

В. Г. Івановський поглиблює цю думку, підкреслюючи, що саме «ультралегато» як принцип зв'язного звукоутворення складало основу органної методики Й. С. Баха. Дійсно, принцип *legat*'ної гри завжди вважався найважливішим завданням у навчанні грі на фортепіано. Мало хто заперечить, що клавірні твори великого Й. С. Баха неабияк позитивно впливають на розвиток піаніста, що його твори дійсно вчать найскладнішому – грі *legato.* Основи клавірної техніки, закладені Й. С. Бахом, за словами В. Г. Івановського, отримали ріст «вшир» у бетховенській фортепіанній техніці, а згодом були підхоплені та збагачені іншими композиторами-піаністами романтичної доби [12, с. 56].

Отже, прагнення Ф. Мендельсона виразно інтонувати на фортепіано, яке мало на меті досягти максимально наспівного тону, дозволяє розглядати їх не тільки як слідування ідеям окремо взятого бідермайєру, сентименталізму чи напрямку *Hausmusik* (на чому як правило наголошують дослідники), а бачити у них зв'язок з більш давніми традиціями видатних попередників. Можна стверджувати, що Ф. Мендельсон відкрив творчість Й. С. Баха не лише як диригент, редактор і пропагандист його музики, але й реалізував у своєму піанізмі живий зв'язок раннього романтизму з мистецтвом зрілого бароко і класицизму.

Підбиваючи п і д с у м к и , слід відзначити, що піаністичні погляди Ф. Мендельсона надали особливу перспективу розвитку для європейського піанізму. Класично-академічна лінія його естетичних поглядів виконала важливу функцію збереження давніх традицій видатних попередників у поєднанні з віхами «нової поетичної» доби. А цьому сприяло і засвоєння давніх органних традицій, відновленню яких сприяв Ф. Мендельсон.

Переплетення «старого» і «нового» у тогочасному фортепіанному мистецтві відзначали й інші сучасники, зокрема, Роберт Шуман та Клара Вік наголошуючи на ознаках нового типу піанізму, який зародився в річищі романтичного мистецтва.

Створюючи Лейпцизьку консерваторію, Ф. Мендельсон заклав і традиції фортепіанної педагогіки. Він прагнув створити таку модель піаністичної освіти, яка б об'єднала кращі здобутки різних виконавських та педагогічних шкіл, як сучасних, так і попередніх. Найголовніші заповіти Ф. Мендельсона були підхоплені не тільки лейпцизькими послідовниками, а й представниками інших фортепіанних шкіл, та найбільш плідними стали синтезуючі тенденції у педагогіці та виконавстві. Такі піаністичні орієнтири надійно увійшли в історію європейського фортепіанного мистецтва першої половини XIX століття, значно скорегувавши його зміст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства : в 2 ч. / А. Д. Алексеев. — М., 1962–67. — Ч. 1–2. — 415 с.

2. Ворбс Г. Х. Феликс Мендельсон-Бартольди: Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников / Ганс Христоф Ворбс ; пер. с нем. В. Розанова ; предисл. и примеч. А. К. Кенигсберг. — М. : Музыка, 1966. — 319 с.

3. Воспоминания о Роберте Шумане : пер. с нем. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой ; сост., коммент. и предисл. О. В. Лосевой. — М. : Издательский дом «Композитор», 2000. — 556 с.

4. Воспоминания Роберта Шумана о Феликсе Мендельсоне-Бартольди : пер. с нем. / пер., коммент. и предисловие О. В. Лосевой // Музыкальная академия. —1999. — № 3. — С. 190–206.

5. Гнатюк Л. А. Микола Лисенко і Лейпцизька консерваторія: німецька музично-теоретична школа як фундамент європейської музичної освіти : дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.02 / Гнатюк Лариса Анастасіївна ; Київ. держ. конс. ім. П. І. Чайковського. — К., 1994. — 216 с.

6. Гнатюк Л. А. Ф. Мендельсон и Лейпцигская консерватория / Л. А. Гнатюк // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма : сб. науч. трудов / сост. Г. И. Ганзбург ; «Харьковские ассамблеи» ; Институт музыкознания. — Харьков, 1995. — С. 48–60.

7. Гнатюк Л. А. Э. Ф. Рихтер и западноевропейское музыковедение XIX века / Л. А. Гнатюк // Музыка Западной Европы – классика и современность: творчество, исполнительство, педагогика / [сост. и ред. А. Стахевича ; под общ. ред. ред. М. Р. Черкашиной-Губаренко]. — К., 1994. — С. 32–39.

8. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Жанна Вікторівна Дедусенко. — К., 2002. — 20 с.

9. Жабинский К. А. Фортепианное творчество Роберта Шумана и австро-немецкая традиция XVII–XXIII веков / К. А. Жабинский // Жабинский К. А., Зенкин К. В. Музыка в пространстве культуры : избр. статьи. — Вып. 3. — Ростов-на-Дону : Книга, 2005. — С. 141–165.

10. Житомирський Д. В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества / Д. В. Житомирський. — Москва : Музыка, 1964. — 879 с.

11. Забара М. В. Роберт Шуман та Фелікс Мендельсон: сторінки історії однієї дружби / М. В. Забара // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : науковий журнал [гол. ред. В. І. Рожок ; ред. кол. О. В. Антонюк, В. М. Апатський та інш.]. — К., 2010. — №4 (9) 2010. — С. 80–90.

12. Ивановский В. Г. Теория пианизма: опыт научных предпосылок к методике обучения игре на фортепиано / В. Г. Ивановский . — К. : Киевское музыкальное предприятие К. М. П., 1927. — 215 с.

13. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва. XIX сторіччя : підручник / Наталія Борисівна Кашкадамова. — Тернопіль : АСТОН, 2006. — 608 с.

14. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах : навч. посібник / Наталія Борисівна Кашкадамова. — К. : Освіта України, 2010. — 416 с.

15. Коган Г. М. Пианизм / Г. М. Коган // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, Сов. композитор, 1973–1982. — Т. 4. — 1978. — С. 283.

16. Курковський Г. В. Микола Віталійович Лисенко – піаніст-виконавець / Г. В. Курковський. — К. : Музична Україна, 1973. — 152 с.

17. Лисенко Микола. Листи / М. В. Лисенко ; авт.-упоряд. Р. М. Скорульська. — К. : Музична Україна, — 2004. — 680 с.

18. Музыкальный словарь Гроува : пер. с англ. / пер., ред. и доп. доктора искусствоведения Л. О. Акопяна. — М. : Практика, 2001. — 1095 с.

19. Нормайр А. Музыка и медицина. / Антон Нормайр ; пер. с нем. Т. И. Колобовой, Н. Н. Поздышева. — Ростов-на-Дону : Феникс, 1997. — 496 с. — (Серия «Исторические силуэты»).

20. Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма : сб. науч. трудов / сост. Г. И. Ганзбург ; «Харьковские ассамблеи» ; Институт музыкознания. — Харьков, 1995. — 171 с.

21. Цельтер Карл Фридрих // Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. — М. : Практика, 2001. — С. 969.

22. Шохирева Н. А. Клара Шуман в истории фортепианного исполнительства / Н. А. Шохирева // Музыковедение. — 2007. — № 6. — С. 59–64.

23. Шуман Р. О музыке и музыкантах : собр. статей : в 2 т. / Роберт Шуман ; сост., текстологическая ред., коммент. и указатели Д. В. Житомирского ; пер. с немецкого А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой ; ред. перевода Г. А. Балтер. — М. : Музыка, 1975 — 1979. — Т. 1 — 1975. — 407 с. ; — Т. 2-А — 1978. — 327 с. ; — Т. 2-Б — 1979. — 294 с.

24. Шуман Р. Письма : в 2 т. / Роберт Шуман ; сост., научн. ред., вступ. ст., коммент. Д. В. Житомирского ; пер. с нем. Д. В. Житомирского, Е. М. Закс, Л. С. Товалёвой, В. Г. Шнитке. — М. : Музыка, 1970–1982. — Т. 1. — 1970. — 719 с. ; Т. 2. — 1982. — 525 с.

25. Singakademie zu Berlin [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://www.sing-akademie.de

***ЗАБАРА М.* Фелікс Мендельсон та європейські фортепіанні школи першої половини XIX століття.** Розглядаються піаністичні погляди Ф. Мендельсона як виконавця та засновника Лейпцизької консерваторії. Розкриваються зв'язки з традиціями попередників. Досліджуються впливи на «лейпцизьке коло» музикантів, взаємозв'язок із сучасниками та представниками інших фортепіанних шкіл і напрямків.

Ключові слова: клавірно-органні традиції, лейпцизька фортепіанна школа, синтезуючі тенденції.

***ЗАБАРА М.* Феликс Мендельсон и европейские фортепианные школы первой половины XIX века.** Рассматриваются пианистические взгляды Ф. Мендельсона как исполнителя и основателя Лейпцигской консерватории. Раскрываются связи с традициями предшественников. Исследуются влияния на «лейпцигский круг» музыкантов, взаимосвязь с современниками и представителями других фортепианных школ и направлений.

Ключевые слова: клавирно-органные традиции, лейпцигская фортепианная школа, синтезирующие тенденции.

ZABARA M. **Felix Mendelssohn and the European piano schools of the first half of the XIX-th century.** It considers the F. Mendelssohn's pianistic views as the performer and as the founder of Leipzig conservatory. It reveals connections with traditions of predecessors. It investigates the influences on musicians of «Leipzig circle», the relationship with contemporaries and with representatives of other pianistic schools and directions.

Key words: clavier-organ traditions, Leipzig pianistic school, synthesizing trends.

ЗМІСТ

Розділ 1. **Історія і теорія музики**

Гребнева Ирина. А. Корелли как композитор-скрипач: специфика и универсализм инструмента …….. 5

Энская Елена. Дополнительные штрихи к творческому портрету Фроманталя Галеви ……... 20

Забара Максим. Фелікс Мендельсон та європейські фортепіанні школи першої половини XIX століття …… 30

Золотарева Наталья. "Reminiscences de «Lucia de Lammermoor»" Ф. Листа как «Fantaisie dramatique» …… 46

Бурель Александр. К. Сен-Санс: в поисках ясности стиля …….. 57

Горобець Роман. Традиційний японський театр та його відображення в опері П. Масканьї «Ірис» …….. 68

Денисенко Ирина. Фактурные программы «Préludes pour piano» К. Дебюсси: опыт исполнительской систематизации ……... 78

Сердюк Олександр. «Король Рогер» К. Шимановського в лабіринтах шукань музичного театру рубежу XX–XXI століть …….. 89

Єфіме́нко Аделіна. Варіанти втілення католицької меси композиторами некатолицького віросповідання (у період до літургійної реформи Другого Ватиканського Собору) …… 100

Ляшенко Лідія. Творчість Еріха Корнгольда: новий метод створення саундтреків …… 113

Цобина Елена. Концепция духовного симфонизма О. Мессиана как феномен музыкальной культуры XX века ……... 122

Кущова Евеліна. Новітні тенденції розвитку сучасної музики (на матеріалі творчості Хельмута Лахенмана) ……... 135

Чень Жуньсуань. Черты импрессионизма в фортепианном творчестве Цуй Шигуан ……... 142

Перепелица Александр. Новые формы нотации как способ адекватного отражения эмоционально-образного контекста в фортепианной музыке …… 155

Куприяненко Эмма. Тембр альта как выразительно-конструктивный компонент инструментального ансамбля (в свете понятия «тембровые ярлыки» А. Веприка) …….. 171

Черная Елизавета. Система жанров детской музыки: «константы» и «переменные» …… 179

Ганзбург Григорий. Образ автора в музыкальном произведении …….. 191

Розділ 2. **Українське музичне мистецтво**

Зав'ялова Ольга. Інструментально-ансамблева творчість Д. Бортнянського в історико-культурному контексті доби …….. 202