

ГАЛИНА СТАХЕВИЧ

**ПОСТАТЬ І. МОШЕЛЕСА
В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКЦІЇ ТА
КРИТИЧНИХ ПОГЛЯДАХ СУЧАСНИКІВ**

Висвітлюється життєвий і творчий шлях одного з найяскравіших віртуозів-піаністів ХІХ ст. І. Мошелеса. Шляхом аналізу критичного доробку Р. Шумана розкриваються особливості виконавського й композиторського стилю І. Мошелеса. Надається історична оцінка діяльності митця як передтечі фортепіанного романтизму Ф. Ліста, Ф. Шопена, Р. Шумана.

Ключові слова: піаністичне мистецтво, композиторська творчість Мошелеса, епоха предромантизму, критичні огляди.

Галина Стахевич. Личность И. Мошелеса в исторической ретроспективе и критических взглядах современников. В статье освещается жизненный и творческий путь одного из ведущих виртуозов-пианистов ХІХ ст. И. Мошелеса. Путем анализа критического наследия Р. Шумана раскрываются особенности исполнительского и композиторского стиля И. Мошелеса. Также дается историческая оценка деятельности композитора как предвестника фортепианного романтизма Ф. Листа, Ф. Шопена, Р. Шумана.

Ключевые слова: пианистическое искусство, композиторское творчество Мошелеса, эпоха предромантизма, критические очерки.

Halyna Stakhevich. Personality of I. Moscheles in Historical Retrospective and in Critical Eye of Contemporaries. The article reveals life and creative development of one of the most outstanding piano virtuoso of the ХІХ century I. Moscheles. By analyzing the critical heritage of R. Schumann, the peculiarities of his performing and composing style are disclosed. Historical assessment of the artist's work, as a precursor of the piano romanticism of F. Liszt, F. Chopin, R. Schumann, is presented.

Key words: pianistic art, composer creativity Moscheles, the era of Pre-Romanticism, critical essays.

Межа XVIII–XIX століть, що визначається як доба «переромантизму» або «ранній романтизм», в музичному мистецтві характеризується складною взаємодією різних художніх стилів. Так, Л. Кириліна відзначає, що «після рубежу 1813–1815 років в музиці почалася ера романтизму, але поки продовжував творити Бетховен, був живий і класичний стиль»¹. Творчість композиторів та музикантів (Й.Н. Гуммеля, Я.Л. Дусика, Д. Штейбельта, Дж. Фільда та ін.) стала значним кроком у розвитку романтичного стилю, оновленні моделей вже сформованих жанрів, принципів виконання тощо.

Однією із цікавих постатей перехідного періоду від класицизму до романтизму був Ігнац Мошелес (1794–1870). Опинившись на перехресті двох течій, цей митець намагався об'єднати їх у своїй творчості, взявши найкраще від двох епох². Вивчаючи нові тенденції, розмірковуючи про них, він бажав їх зрозуміти: «Зараз в честі нова манера, і я докладаю всіх зусиль, щоб триматися середини між двома школами, прагнучи не уникати труднощів, не відкидати нові засоби й при тому зберігати все найкраще від старих традицій»³.

Новаторський підхід І. Мошелеса позначився на його першокласній техніці та новизні піаністичних прийомів, які здивували музичний світ і в подальшому привели до реформи фортепіанної гри⁴. Знахідки виконавського мистецтва,

¹ Кашкадамова Н. Історія фортеп'яного мистецтва XIX сторіччя / Н. Кашкадамова. – Тернопіль: АСТОН, 2006. – С. 161.

² Чинаев В. П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков (На примере фортепианного исполнительского искусства): автореф. дис. д-ра искусствоведения: 17.00.02 / В.П. Чинаев – Москва, 1995. – 45 с.

³ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей в двух томах. Т. I / Шуман Р. Сост., ред., вступ. статья и коммент. Д. В. Житомирского. Пер. с нем. А. Г. Грабичевского и Л. С. Товалевой. Ред. перевода Г. А. Балгер. М.: Музыка, 1975. – С. 113.

⁴ Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма / А. Николаев: Уч. пос. – М.: Музыка, 1980. – 112 с., нот.

поряд з пошуками нових форм і засобів музичного втілення, Мошелес запроваджував у своїй композиторській творчості. В той же час у диригентській та педагогічній роботі він надавав перевагу мистецтву композиторів-класиків. Про його педагогічний хист свідчать імена таких учнів, як Євген Альбрехт, Вольдемар Баргіель, Федір Бегров, Луї Брассен, Рафаель Йошеффі, Іван Кнорр, Микола Лисенко, Олександр Михаловський, Луї Нідермеєр, Луїза Фарранк та ін.

Між тим, особистість І. Мошелеса, його творча та педагогічна діяльність не отримали належного висвітлення в сучасному музикознавстві. Однією з причин може бути обмаль відомостей (після смерті Мошелеса дружина композитора Шарлотта в 1872 році видала двотомний щоденник «Aus Moscheles Leben», а в 1888 році було опубліковано листування Мошелеса з Ф. Мендельсоном-Бартольдї німецькою та англійською мовами). Найзначнішим джерелом, в якому певною мірою надається характеристика композиторської та виконавської діяльності І. Мошелеса, залишається літературно-критичний доробок Р. Шумана «Про музику та музикантів».

Мета статті – висвітлити життєвий і творчий шлях І. Мошелеса, аналізуючи критичні висловлювання сучасників, розкрити особливості його виконавської і композиторської творчості та дати історичну оцінку діяльності митця.

Ігнац (Ісаак) Мошелес – відомий піаніст-віртуоз, композитор, диригент та педагог ХІХ століття. Він вважається одним з засновників сучасної фортепіанної школи. І. Мошелес народився в Празі в 1794 році в заможній єврейській родині. Батько Ігнаца добре грав на фортепіано та мріяв про те, щоб хоч хтось з його дітей став музикантом. Так маленький Мошелес з дитинства почав вчитися гри на фортепіано у чеського композитора та педагога Берджиха Дівіша Вебера. Вже у дванадцять років він з великим успіхом дав свій перший концерт в Празі. В цей час І. Мошелес вивчав творчість Й. Баха, В. А. Моцарта та М. Клементі. Але його

улюбленим композитором, твори якого Мошелес обожнював, був Л. Бетховен.

Після смерті батька у 1808 році Ігнац Мошелес переїхав до Відня, де продовжив своє навчання. Мистецтво композиції він вивчав у видатного італійського композитора, диригента та педагога Антоніо Сальєрі, а контрапункт та теорію музики – в австрійського композитора, органіста та музикознавця Йоганна Георга Альбрехтсбергера. За їх участі Мошелес у чотирнадцять років створив свій Перший концерт, який мав успіх у слухачів. Сучасників вражав і особливий дар імпровізації молодого піаніста.

У 1814 році І. Мошелес познайомився з Л. Бетховеном, який, вражений талановитістю молодого композитора, доручив йому роботу над клавіром опери «Фіделіо». З 1820 року Мошелес розпочинає серію концертних турів країнами Європи як піаніст-віртуоз. Під час гастрольних мандрівок Мошелес виконував твори композиторів-класиків, сучасників і власні. Завдяки цим виступам він познайомився з М. Клементі, І. Крамером (своїми попередниками у фортепіанній творчості), Ф. Мендельсоном, Р. Шуманом (піаністами молодшого покоління).

У 1821 році Мошелес приїздить до Англії, де в 1822 році отримує почесне звання учасника Лондонської академії музики (пізніше – Королівська академія музики). В цей період він продовжує концертувати в Лондоні та Берліні, а також розпочинає педагогічну діяльність. Одним із видатних учнів Мошелеса був Фелікс Мендельсон-Бартольдї, навчання якого почалось у 1824 році. З 1827 року І. Мошелес працював у Берлінській філармонії й допомагав дуже хворому Бетховену. Зокрема Мошелес допоміг зібрати необхідні кошти на лікування, за що композитор, який вмирав, запропонував написати Десяту симфонію, однак втілити цей задум у життя не встиг.

Починаючи з 1830-х років, віртуозний напрям виконавського мистецтва вступає в період кризи. Це був новий етап романтизму, який розкривався у творчості таких композито-

Розділ четвертий

рів-піаністів, як Ф. Ліст, Ф. Шопен, Р. Шуман та ін. У цей час твори й виконання Мошелеса стали вважати дещо старомодними, що змусило митця більше часу приділяти педагогічній та диригентській роботі. Проте обмеження піаністичної діяльності не вплинуло на його оцінку творчості Й. Баха, Л. Бетховена, Й. Гайдна, В.А. Моцарта.

У 1843 році Мошелес прийняв пропозицію Ф. Мендельсона стати професором Лейпцизької консерваторії. Разом з тим він продовжував працювати в Королівській академії в Лондоні, виступати в концертах, давати приватні уроки для дітей англійської та німецької аристократії, писати власні твори. В 1846 році І. Мошелес остаточно переїздить до Лейпцигу й після смерті Ф. Мендельсона (1847) стає новим керівником музичного закладу.

До кінця життя І. Мошелес (1870) виступав у концертах як диригент, виконуючи твори композиторів-класиків (перевагу надавав Бетховену), займався викладацькою роботою, писав музику. Його етюди, концерти, сонати, фантазії не втратили свого значення й до сьогодні. Багато сучасних музикознавців вважають їх найкращими зразками німецької інструктивної фортепіанної літератури.

У своїй літературно-критичній праці «Про музику та музикантів» Р. Шуман поділяє діяльність І. Мошелеса на три періоди. Перший з них припав на 1814-1820-ті роки. Критик відзначав, що у цей час в моду увійшло слово «brillant», і молоді піаністи, у тому числі й І. Мошелес, намагалися вразити слухачів технічністю, швидкістю та точністю виконання¹. Таким чином, перший етап творчості Мошелеса – це період формування особистого піаністичного стилю, коли прагнен-

¹ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей в двух томах. Т. I / Шуман Р. Сост., ред., вступ. статья и коммент. Д. В. Житомирского. Пер. с нем. А. Г. Грабичевского и Л. С. Товалевой. Ред. перевода Г. А. Балтер. М.: Музыка, 1975 – С. 257.

ня задовольнити бажання публіки змушувало молодого композитора наслідувати модним тенденціям часу.

Другий період тривав з 1820-го по 1832-й роки. Критик характеризує його так: «композитор і віртуоз, маючи однакову силу, простягнули один до одного руки та уклали союз»¹. Отже, другий етап розвитку Мошелеса як композитора та піаніста відзначався використанням різних технічних та композиторських прийомів та пошуками відповідної будови творів для втілення поетичних образів.

Початок третього періоду творчості, за думкою Шумана, ознаменувало створення П'ятого (1832) та Шостого «Фантастичного» (1834) концертів. Критик констатує, що період зрілості Мошелеса як композитора та виконавця відзначається появою творів глибокого філософського змісту, яким притаманні і художня яскравість образів, і музична духовність виконання.

Крім загальної характеристики та періодизації творчості, у своїх оглядах Р. Шуман подає ретельний аналіз деяких композицій І. Мошелеса. Так, в одній із статей розглядається фортепіанний «Експромт» ор. 89. Критик помічає схожість твору з етюдом через використання різноманітних пасажів та акордових ланцюгів: «Складається враження, що Мошелес спочатку замислив етюд, а потім надав йому теперішню форму, додавши до нього інтермеццо»². Шуман підкреслює яскраво виражений в «Експромті» стиль Мошелеса, для якого характерно використання квінтових послідовностей й досить скромна музична фактура, що надає твору прозорості звучання, вишуканості та деякої камерності.

Серед інших творів увагу Р. Шумана привернули два «Рондо» І. Мошелеса, написані нібито як «примха». В замітці вказу-

¹ Там само.

² Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей в двух томах. Т. I / Шуман Р. Сост., ред., вступ. статья и коммент. Д. В. Житомирского. Пер. с нем. А. Г. Грабичевского и Л. С. Товалевой. Ред. перевода Г. А. Балтер. М.: Музыка, 1975 – С. 119.

ється, що ці рондо написані для виконавців середнього рівня, й вони більше схожі на невеликі замальовки. Проте Шуман відзначає якість композиції цих «замальовок» й те, що справжній майстер виконуватиме кожний твір так, як потрібно¹.

З крупних фортепіанних композицій Мошелеса Шуман торкається Фантазії ор. 94-б, присвяченої пам'яті М. Малібран. Цей твір критик визнає як детальну, кропітку та чуйну роботу, порівнюючи його із монументом, різні боки якого майстерно та яскраво відбивають сцени із життя померлої співачки, а в цілому музичний образ сприймається як «образ генія смерті, який схилився над пам'ятником»².

Аналізуючи Великий септет ор. 88 для фортепіано, скрипки, альту, кларнета, валторни, віолончелі та контрабаса, Р. Шуман відзначає, що, незважаючи на складність будови композиції, яка складається з трьох частин, й те, що головна роль відводиться фортепіано, у септеті зберігається цілісний образ твору, а вибір інструментів вказує на серйозний підхід³. Значне місце приділено розбору фактури фортепіанної партії. Зокрема відзначається, що в технічних місцях не має нових прийомів, але вони добре продумані та органічно поєднані із партіями інших інструментів.

Щодо перекладення септету для фортепіано Р. Шуман відзначає дуже вдале аранжування, яке передає силу, енергію та різноманітні нюанси твору, перетворюючи один інструмент на цілий оркестр. У зв'язку з цим, Мошелесу дається оцінка як справжньому митцю, гідному наслідування:

¹ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей в двух томах. Т. II-А / Шуман Р. Сост., текстологическая ред., вступ. Статья и коммент. Д. В. Житомирского. Пер. с нем. А. Г. Грабичевского и Л. С. Товалевой. Ред. перевода Г. А. Балтер. М.: Музыка, 1978. – С. 31.

² Там само. – С. 107.

³ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей в двух томах. Т. I / Шуман Р. Сост., ред., вступ. статья и коммент. Д. В. Житомирского. Пер. с нем. А. Г. Грабичевского и Л. С. Товалевой. Ред. перевода Г. А. Балтер. М.: Музыка, 1975 – С. 163.

«Ніхто, крім Мошелеса, не може бути кращим, гідним для наслідування взірцем шанобливого ставлення до композиторів та до творів»¹.

Тріо І. Мошелеса оп. 84 Р. Шуман назвав одним «з найдосконаліших творів майстра»². Підкреслюючи композиторську майстерність митця, особливо відзначаються поетична основа, шляхетність й задушевність музики, а також лаконізм та цілісність образів всіх частин (використання теми в різних ладах в першій частині, спокійне, дещо одноманітне *Adagio*, примхлива мелодія Скерцо, урочисті й радісні інтонації тем фіналу)³.

Великий дует для двох фортепіано Мошелеса, образи якого проносяться перед слухачами, як «корабель на хвилях безмежного моря, прямуючи до своєї мети»⁴, Шуман виокремлює як один з найчарівніших творів серед всього багатства ансамблевої музики того часу. Критик знову відзначає характерне для Мошелеса замилювання минулим, оскільки музика великого дуету «із її старозавітним, але галантним покромом нагадує більшості про ті поважні фізіономії з великими перуками та пильним, ясним поглядом, які ми нерідко бачимо на картинах минулого століття». Поряд з цим, в нарисі відзначена якість письма, яскравість та примхливість музики, яка «то сміється, то сердиться в дивовижно витончених мелодіях та гармоніях...»⁵.

Як зазначалося вище, чільне місце у творчості Мошелеса посідає жанр фортепіанного концерту. В доробку композитора їх вісім. Деякі з них підкорюють серця виконавців і слухачів і нині. Окрім п'ятого та шостого концертів, Шуман торкається Сьомого «Патетичного» концерту, який мав великий успіх серед музиканів та слухачької аудиторії. Серед

¹ Там само. – С. 164.

² Там само. – С. 275.

³ Там само. – С. 276.

⁴ Там само. – С. 278.

⁵ Там само. – С. 278–279.

заслуг Мошелеса Шуман відзначає, що, незважаючи на похилий вік, він продовжує вивчати твори старих майстрів та стежити за досягненнями молодих композиторів. Такий підхід, на думку критика, дає Мошелесу можливість використати сучасні новації, поєднуючи їх із мудрістю попередників¹.

Аналізуючи зазначений концерт, Шуман вказує, що у творі відчувається рука старанного майстра та відмінного митця: за формою концерт ясний та чіткий (традиції класицизму), а за художнім змістом – романтичний, оригінальний та дуже натхненний (здобутки романтизму).

Музику першої частини вирізняє цілеспрямований характер та піднесена експресивність. Вагома роль тут відводиться оркестру, який майже не змовкає. Друга частина завдяки інтерлюдійному характеру сприймається ніби вступ до останньої. Складність Фіналу полягає не в технічності партії, що характерно для більшості фортепіанних концертів композиторів-романтиків, а у взаємодії, дуєті соліста з оркестром. Це поєднання повинно бути дуже тісним і точним, оскільки переходить мелодії від інструменту до оркестру та навпаки майстерно переплітаються між собою, створюючи невпинний музичний рух².

Значну роль в композиторській творчості Мошелеса відіграла педагогічна діяльність. Для своїх учнів композитор написав низку творів, серед яких вагоме місце посідає жанр етюд. У цьому жанрі композитор опрацював всі види фортепіанної техніки, які існували на той час. Торкаючись огляду жанру етюд, Р. Шуман зазначає, що пізні етюди композиторів переважно не користуються особливою популярніс-

¹ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей в двух томах. Т. II-A / Шуман Р. Сост., текстологическая ред., вступ. статья и коммент. Д. В. Житомирского. Пер. с нем. А. Г. Грабичевского и Л. С. Товалевой. Ред. перевода Г. А. Балтер. М.: Музыка, 1978. – С. 147.

² Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей в двух томах. Т. II-A / Шуман Р. Сост., текстологическая ред., вступ. статья и коммент. Д. В. Житомирского. Пер. с нем. А. Г. Грабичевского и Л. С. Товалевой. Ред. перевода Г. А. Балтер. М.: Музыка, 1978. – С. 148.

тю серед виконавців, так як з часом композитори починають повторюватись у такому малому жанрі, звертаючись до попередніх образів та прийомів. Цей факт, на його погляд, не оминув і пізньої збірки Мошелеса «Дванадцять характерних етюдів для фортепіано»: «збірка, що рецензується, не дасть нам забути попередньої»¹. Проте в навчальній практиці пізні етюди Мошелеса також мають велике значення в формуванні фортепіанної школи та розвитку майстерності піаніста.

Так, у статті «І. Мошелес. Характерні етюди для фортепіано оп. 95» розглядається структура збірки. Для Шумана важливим виявляється невеликий вступ, в якому автор висловив побажання вивчити його попередні етюди, щоб «виконання виражало всі душевні рухи, пристрась та емоції, які надихали автора на момент написання цих музичних п'єс»². Однією із особливостей збірки є зазначення настрою в заголовках етюдів. Загалом це було характерно для тогочасних видань. На думку Шумана, ці заголовки не мають великого значення, хоча в деякій мірі запобігають перекручуванню характеру етюдів³.

Дванадцять етюдів, які складають збірку, критик умовно поділяє на чотири розділи. До першого він відносить етюди, в яких відображаються міфологічні характери («Юнона», «Терпсіхора»), надавши їм умовний епіграф: «Чем человечнее твой лик, тем больше сходишь с богами» (Гете). На думку Шумана, ці два етюди мають вишукані та правильні форми, але вони холодні за своїм змістом і нагадують статуї, не торкаючи струн душі ані виконавця, ані слухача⁴.

На противагу етюдам першого розділу, музика другої частини збірки відрізняється яскравими художніми засоба-

¹ Там само. – С. 100.

² Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей в двух томах. Т. I / Шуман Р. Сост., ред., вступ. статья и коммент. Д. В. Житомирского. Пер. с нем. А. Г. Грабичевского и Л. С. Товалевой. Ред. перевода Г. А. Балтер. М.: Музыка, 1975 – С. 100–101.

³ Там само. – С. 101.

⁴ Там само.

Розділ четвертий

ми, які допомагають змалювати картини, представлені в заголовку. Так, до п'єс другого розділу входять твори, в яких змальовуються картини з життя: «Вакханалія» – класична п'єса з характерним грецьким колоритом; «Сцени народного свята» – зображення урочистого свята, веселого галасу та суєти; «Місячна ніч на березі моря» – романтична та замріяна замальовка.

Твори, які Шуман умовно відніс до третього розділу, змальовують психічний стан людини («Гнів», «Протиріччя», «Ніжність», «Страх», «Примирення»). Серед п'яти етюдів особливе місце критик віддає «Протиріччю». Такий вибір пояснюється тим, що тут образ легкої іронії створюється за допомогою влучного переплетіння гармонії, що робить твір одним з найефектніших серед всіх етюдів. Серед інших творів цього розділу Шуман виділяє «Гнів», як найемоційніший, а романтичні етюди під назвами «Ніжність» та «Примирення» характеризує як «продумані, але не відчуті»¹.

Етюди четвертого розділу об'єднують казкові та загадкові образи («Дитяча казка», «Сновидіння»). На думку Шумана, вони є найніжнішими та найпоетичнішими у всій збірці. Не залишається поза увагою критика й те, що етюди, написані за п'ятнадцять років від першої збірки, дуже відрізняються від раних. Це пов'язано не тільки із вищим рівнем майстерності чи ускладненням гармонічної мови, а й з тим, що образний світ юнацьких композицій має більш живі почуття та емоції, притаманні саме цій порі життя².

Поряд з аналізом творів Шуман торкається й виконавського мистецтва Мошелеса. Так, у статті «І. Мошелес. Концерт 9-го жовтня 1835 р.»³ він розкриває відмінність між юнацьким та зрілим підходом піаніста-віртуоза, який поля-

¹ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей в двух томах. Т. II-А / Шуман Р. Сост., текстологическая ред., вступ. статья и коммент. Д. В. Житомирского. Пер. с нем. А. Г. Грабичевского и Л. С. Товалевой. Ред. перевода Г. А. Балтер. М.: Музыка, 1978. – С. 102.

² Там само.

³ Там само. – С. 190.

гає в тому, що ранні твори були переповнені силою та енергією, бажанням сподобатись слухачеві, але поступово творчість Мошелеса ставала більш вдумливою та емоційно глибокою. В зрілому віці Мошелес тяжіє до таємничих образів, які розкриваються зовсім по-іншому. Починаючи з П'ятого концерту, вказується на схильність Мошелеса до романтизму, але не нового, спрямованого вперед, а романтизму старовини, «подібного до того, що з такою силою проглядає з готичних споруд Баха, Генделя, Глюка»¹.

У виконаних концертах («Патетичний» ор. 97 та «Фантастичний» ор. 90) підкреслюється тісний дует між солюючим фортепіано та оркестром, який також мав самостійне значення. Такий підхід Мошелеса до структури концерту, на думку Шумана, настільки відрізнявся від попереднього, що став новим кроком у переосмисленні і будови, і самого жанру.

За спостереженням Шумана, в цей період творчості коливання між «старим та новим» у Мошелеса отримало стійку рівновагу, а виконавська манера майстра, як і раніше, за надзвичайної еластичності туше, впевненості та осмисленості, сили, наповненості та виразності звучання набула духовної строгості, що привносило нову якість у виконувани твори².

Відзначив Р. Шуман й увертюру І. Мошелеса до трагедії Шиллера «Орлеанська діва». Молодшого колегу вона вразила майстерною оркестровкою та насиченими образами головної теми, в якій «ми впізнали пастушку, починаючи з моменту, коли вона вдягала панцир, та закінчуючи тим, коли її чарівне тіло занурюють у могилу»³.

Огляд статей та нарисів Р. Шумана про композиторську та виконавську діяльність Мошелеса виявляє як етапи розвитку композитора, так і вибір між модними тенденціями та

¹ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей в двух томах. Т. I / Шуман Р. Сост., ред., вступ. статья и коммент. Д. В. Житомирского. Пер. с нем. А. Г. Грабичевского и Л. С. Товалевой. Ред. перевода Г. А. Балгер. М.: Музыка, 1975 – С. 190.

² Там само. – С. 190–191.

³ Там само. – С. 190.

власним баченням й пошуками балансу між старим та новим. Особливим є звернення Мошелеса до образів минулого, які він інтерпретує в зовсім іншому баченні, надаючи музиці нової якості звучання та духовної наповненості. Все це свідчить про нього як про дійсно великого митця свого часу.

Нариси видатного музиканта, критика та літератора щодо творчості Мошелеса переконують у тому, що творчість останнього значною мірою вплинула на формування романтичного стилю в музиці. Аналізуючи творчий доробок композитора, який розкриває різні музичні жанри (як інструментальні, так і симфонічні), Р. Шуман виявив тенденції розвитку та основні прийоми композиторського письма Мошелеса. Відзначається й прагнення композитора розкрити красу музики і художніх образів попередніх епох, які переосмилюються на рівні розкриття внутрішнього світу людини, її почуттів та емоцій в процесі утвердження романтичних тенденцій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя / Н. Кашкадамова. – Тернопіль: АСТОН, 2006. – 608 с., нот.
2. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма / А. Николаев: Уч. пос. – М.: Музыка, 1980. – 112 с., нот.
3. Чинаев, В.П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков (На примере фортепианного исполнительского искусства): автореф. дис. д-ра искусствоведения: 17.00.02 / В.П. Чинаев – Москва, 1995. – 45 с.
4. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей в двух томах. Т. I / Шуман Р. Сост., текстологическая ред., вступ. статья и коммент. Д. В. Житомирского. Пер. с нем. А. Г. Грабичевского и Л. С. Товалевой. Ред. перевода Г. А. Балтер. М.: Музыка, 1975 – 407 с., с ил., нот.
5. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей в двух томах. Т. II-A / Шуман Р. Сост., текстологическая ред., вступ. Статья и коммент. Д. В. Житомирского. Пер. с нем. А. Г. Грабичевского и Л. С. Товалевой. Ред. перевода Г. А. Балтер. М.: Музыка, 1978. – 327 с., с ил., нот.