

УДК 786.2.071.1.5(436.1:477)“17/20”

ФОРТЕПІАННА КУЛЬТУРА ВІДНЯ ТА ЗВ'ЯЗКИ З НЕЮ УКРАЇНСЬКОЇ ПІАНІСТИКИ

Оксана ДІТЧУК

*Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка,
кафедра сольного співу,
вул. О.Нижанківського, 5, 79005 Львів, Україна,
тел.: 8 032 274 31 06*

Простежено історію розвитку фортепіанного мистецтва у Відні від його початків у другій половині XVIII ст. до наших днів. Виділено аспекти концертного виконавства та педагогіки піаністів. Сформульовано типологічні прикмети віденської фортепіанної школи. Особливу увагу надано тим піаністам-педагогам, діяльність яких мала істотний вплив на розвиток українського фортепіанного виконавства.

Ключові слова: фортепіано, стиль, школа, академія, концерт, методика, фактура, звучання, інтерпретація, техніка.

Віденська фортепіанна культура була складним, здатним до різнобічного розвитку і оновлення суспільним та мистецьким організмом. Вона зродилася на основі синтезу ментальностей та темпераментів тих різноманітних етносів, що входили до складу Австрійської імперії – германців, італійців, слов'ян, євреїв. Вагомою її інтегральною частиною була, зокрема, діяльність чеських музикантів. Життєву силу цього культурного пласта зумовлювала творча взаємодія композиторів, виконавців, педагогів та фортепіанних майстрів. Тут протягом століть працювали представники всіх родів діяльності, належних до фортепіанного мистецтва, – віденська школа була своєрідною моделлю його світу та у всіх ділянках мала свій особливий вияв. У тривалій історії Відня чергувалися періоди піднесення й спаду фортепіанного мистецтва, попереду виступали то виконавство, то педагогіка, то інструментальне виробництво, однак власне завдяки такій взаємодії, а передовсім творчій ініціації з боку композиторів, це мистецтво ніколи не зазнавало загального занепаду.

Поняття віденської фортепіанної школи застосоване вже у найдавнішому дослідженні піаністичного мистецтва – книжці К.Ф.Вайцмана, який писав: “Загальний розвиток і поширення фортепіанної гри почалися тільки з виступами Моцарта. Під його впливом у Відні виникла фортепіанна школа, вихованці якої відзначаються у своїй грі точністю, смаком і теплотою, а в композиції – привабливою ясністю і красою звучання. В подальшому головним представником цієї школи ми вважаємо найперше Гумеля, а її завершення і водночас реформу вбачаємо в Бетовені” [17, с. 78]. Характеристику віденської фортепіанної школи підхопили після Вайцмана автори всіх великих підсумкових праць з цієї ділянки. Зокрема, А.Д. Алексєєв розширив історичний обшир цього поняття до середини XIX ст., впровадивши до нього також і Карла Черні – учня Бетовена. Однак ні в українсь-

кій, ні в російській музикознавчій літературі немає роботи, присвяченої цілісній характеристиці австрійського фортепіанного мистецтва і віденської піаністичної школи упродовж усього періоду її розвитку до нинішнього часу. Відома нам стаття “Віденська фортепіанна школа” з Австрійського музичного лексикону [18] розглядає питання дуже лаконічно і потребує подальшого розвитку.

У віденському середовищі в різні періоди діяло багато видатних піаністів-педагогів. Термін “Віденська фортепіанна школа” у вузькому розумінні застосовують, власне, для позначення їхньої діяльності. Саме в цих педагогів від середини ХІХ ст., на етапі початкового формування української фахової піаністики, навчалися музиканти з України. Багатючий компендіум традицій Віденської школи став важливою (хоч і не єдиною) базою для розвитку українського фортепіанного виконавства. Тому дослідження і висвітлення закономірностей і особливостей віденської піаністичної школи є необхідною передумовою вивчення і розуміння вітчизняного фортепіанного мистецтва.

У цій статті пропонуємо історичний огляд розвитку фортепіанного мистецтва у Відні та характеристику діяльності й творчих засад найвидатніших піаністів і педагогів Віденської школи.

Першим великим піаністом Відня був Вольфганг Амадей Моцарт (Mozart, 1756–1791). Його могутня творча особистість, що була винятково співзвучною з національними особливостями ментальності австрійців, наклала свій довічний відбиток на віденське фортепіанне мистецтво на всіх етапах його розвитку. Почуття і смак – ось дві найважливіші риси, яких Моцарт обов’язково вимагав від виконавця. “Гармонія почуття й розуму, експресії й майстерності, точне відчуття міри в застосуванні виразових засобів, що й означає смак” [3, с. 223] – ці риси сформованого Моцартом класичного стилю у фортепіанній грі притаманні австрійським піаністам у всі часи. З ними пов’язана уважність до традиційних жанрових основ музики та конкретні прийоми виразно і легко проспіваної мелодії з заокругленою, не надто довгою фразою, ясного, неперенасиченого звучання та гнучкого і водночас організованого виконавського темпоритму.

Новий клавішно-струнний інструмент фортепіано і виконання на ньому дуже швидко здобули популярність в австрійській столиці. Наприкінці ХVІІІ ст. тут вже виступало багато піаністів. Майстри розробили власну модель інструмента, що стала відомою під назвою “віденського фортепіано”. Його можливості були ідеально пристосовані до моцартівського стилю гри: легка клавіатура, ясний та дзвінкий звук, невелика гучність. Традицію Моцартового мистецтва безпосередньо продовжив у своїй діяльності Йоган Непомук Гумель, якого Моцарт восьмирічним хлопцем узяв до себе в дім на правах вихованця.

Діяльність Й.Н. Гумеля (Hummel, 1778-1837, походженням з Братислави) охопила період на зламі ХVІІІ–ХІХ ст. На межі двох епохальних стилів, класицизму і романтизму, виник у той час дещо локальніший творчий напрям, званий “блискучим стилем” і характерний вишуканими здобутками фортепіанної фактури. Його представляв Гумель і зумів цим дуже догодити віденським аматорам музики. Він грав ясно і логічно, гармонійно співвідносячи цілість і деталі виконання, завжди був переконаним прихильником фортепіано віденської механіки, славився своєю “перловою грою”. Музикант домагався різноманітної артикуляції, не приймаючи, на відміну від пізніших піаністів-романтиків, трактування *legato* як основного способу звуковидобування. Цінуючи прозоре, срібliste звучання, віденський піаніст майже

не вживав педалі і був засадничим її противником. Виступи Гумеля користувалися у Відні сенсаційним успіхом, і він небезпідставно конкурував з Бетовеном, поділивши столичну публіку на дві ворогуючі партії “бетовеністів” та “гумелістів”. Свій педагогічний досвід Гумель підсумував у ґрунтовній праці “Докладний теоретично-практичний poradник з фортепіанної гри” [9] (1828), де охоплює як естетичні питання, так і завдання технічного розвитку. Він розмежовує поняття “правильного” і “гарного” виконання: правильне виконання досягається шляхом тренування, гарне ж ґрунтується на почутті і майже не піддається поясненню.

Поряд з Гумелем до віденської школи на зламі XVIII–XIX ст. відносять ще й інших піаністів, серед яких найбільш відомі Леопольд Кожелуг (Koželuh, 1747–1818), Ігнац Плейєль (Pleyel, 1757–1831), абат Йозеф Гелінек (Gelinek, 1758–1825), Марія-Терезія Парадіс (Paradis, 1759–1824), Антон Еберль (Eberl, 1765–1807), Йозеф Вельфль (Wölfl, 1773–1812). Згідно зі звичаями свого часу вони мандрували цілою Європою, і засади віденської фортепіанної школи здобували разом з ними значне міжнародне поширення. Тому не дивно, наприклад, що один з найповніших виявів цих засад дослідники знаходять у методичній праці німецького піаніста і педагога Августа Мюллера (Müller, 1767–1817, Магдебург, Ляйпціг, Ваймар) [16, с. 98], виданій 1804 р. в Єні.

Повноправним представником віденської школи був також Франц Ксавер (або ж Вольфганг Амадей молодший, син геніального композитора) Моцарт (1791–1844), який окрім того, що гастролював Європою, зробив відчутний внесок до музичної культури Галичини своєю працею у Львові протягом 1808–1838 рр. Це й стало початком мистецьких контактів між віденською та українською піаністикою, і знаменно, що він освячений ім'ям Моцарта. А втім, у першій половині XIX ст. й інші австрійські музиканти охоче їхали в Галичину. До поширення тут фортепіанного мистецтва активно спричинилися Йоган Рукгабер (Ruckgaber, 1799–1876), Йозеф Крістоф Кеслер (Kessler, 1800–1872) та інші.

У кінці XVIII ст. до Відня з Бонна прибув Бетовен (Beethoven, 1770–1827) і активно практикував там окрім композиції спершу виконавську, а потім педагогічну діяльність. Він рішуче протиставився Гумелівському напрямку своєю мужньою і симфонічною манерою гри. Бетовен наповнив віденську класичну музику енергією, пристрасною життєвою силою, потужним звучанням фортепіано, однак австрійці переважно сприймали його виконавський стиль як суто індивідуальний і не намагалися його наслідувати. Навіть К. Черні не став вірним послідовником свого вчителя Бетовена, а завжди поєднував засвоєне від нього зі старою віденською традицією.

Карл Черні (Czerny, 1791–1857) був центральною фігурою віденської музичної освіти у 1810–1840-х рр. Він відзначався великою здібністю вловлювати суть проблем і явищ фортепіанної гри та викладати її зрозуміло, просто й наочно. Ця здібність, істотна для таланту доброго вчителя, визначила неминуще значення його методики. Найбільшу увагу у своїй методичній системі Черні звертав передовсім на виховання техніки піаніста, зокрема, пальцевої, яку він резонно вважав фундаментом фортепіанної гри. Високо цінуючи досконалу техніку, однак, не трактував її як самоціль, а вбачав у техніці “тільки засіб, з допомогою якого можна передати дух і почуття у виконанні” [7, III, с.1]. Тож чимало місця у своїй Школі гри Черні приділив питанням інтерпретації: динаміці, артикуляційним прийомам, темпоритму, орнаментиці та педалізації. Новим, сміливим для 40-х років XIX ст. було прагнення розглядати інтерпретацію у взаємозв'язку зі стильовими особливостями

творів, що проявилось у всіх порадах Черні. Задля кращого висвітлення цього аспекту він ввів до своєї Школи спеціальний додатковий четвертий розділ “Мистецтво виконання старих і нових фортепіанних творів”.

Слід підкреслити водночас, що Черні ніколи не виявляв догматизму у ставленні до власних методичних положень. Він завжди керувався конкретними потребами кожного окремого учня як неповторної індивідуальності, гнучко пристосовував до них свою методику і задля цього легко видозмінював при потребі будь-яке з її положень. Недаремно до числа його найвидатніших учнів належать такі яскраві і різні піаністичні особистості, як Ф. Ліст, Т. Лешетицький, А. Доор, Н. Бельвіль-Урі та ін. Традиції віденської фортепіанної школи Черні збагатилися у діяльності цими новими здобутками, водночас зберігаючи згадані вище свої принципові риси, зокрема високий професіоналізм, глибину і красу виконання.

Хоча Черні був дуже відомою і показовою для свого часу фігурою віденської школи, проте лише його іменем ніяк не можна обмежити її характеристику у першій половині XIX ст. Поряд з ним працювало чимало інших, також видатних педагогів. Треба назвати, наприклад, Антона Гальма (Halm, 1789–1872) – віденського піаніста і педагога, якого шанував Бетовен. До учнів Гальма належали відомі піаністи Геллер, Гензельт, Фішгоф, Дакс, Епштайн [13, с. 202].

Важливою частиною віденської піаністики була творчість Франца Шуберта (Schubert, 1797–1828) і його виконавська діяльність у специфічній для цього міста формі домашнього музикування. Лірика Шуберта і його танцювальні опуси втілили типові риси австрійської ментальності, особливості національного темпераменту та інтонаційної мови. Хоча у загальноєвропейському фортепіанному репертуарі XIX ст. Шуберт посідав скромне місце, австрійські піаністи завжди грали його музику. Твори композитора зафіксували істотно у житті національного духу, тож і не дивно, що вони стали вагомою складовою концертних програм у наступному, XX ст.

А водночас у Відні сформувалися і з Відня вийшли на широке поле концертної діяльності двох з найвидатніших блискучих віртуозів свого часу – Ігнац Мошелес (Moscheles, 1794–1870) та Сигізмунд Тальберг (Thalberg, 1812–1871). Вони показали світові два боки музичного характеру цього міста: серйозність, звернену до класики, – та блиск віртуозності, невтомності у знаходженні щораз нових піаністичних ефектів. Вони знову ж таки, при всіх індивідуальних і типових відмінностях, виявили й спільні риси школи: емоційну опанованість, високу звукову культуру, бездоганну завершеність виконання¹.

Зі сказаного видно, що віденцям у першій половині XIX ст. була притаманна зацікавленість фортепіанним виконавством. Її підсилювали регулярні приїзди гастролюючих піаністів. Проте серед освічених шанувальників музики мистецтво піаністів-віртуозів не викликало найвищої пошани. Про це свідчать пріоритети створеного на початку століття “Товариства друзів музики”. Співацька школа при Товаристві друзів музики стала першим музичним навчальним закладом Австрії (1817). Отримавши в 1821 р. статус Консерваторії, пізніше, 1909 р., вона була перейменована в Академію музики та відтворчого мистецтва (Akademie für Musik und darstellende Kunst). Довший час у цьому закладі навчали тільки співу. Фортепіано почали викладати у віденській Консерваторії тільки від 1833 р., та й то

¹ У пізні роки діяльності І. Мошелеса його учнем був класик української музики Микола Лисенко.

як додатковий предмет. Першим викладачем був учень А. Гальма, концертуючий піаніст Йозеф Фішгоф (Fischhof, 1804–1857) [8, с. 50]. І тільки від 1859–60 н.р., коли курс фортепіано було врешті розширено до 4 років, з'явилися перші випускники-піаністи [8]. Рівень цього класу ще довго поступався приватній індивідуальній освіті, яка зберігала свої позиції у музичному житті міста.

Йозеф Фішгоф мав значний авторитет у музичних колах. Перші українські піаністи, що поїхали навчатися за кордон, звернулися саме до нього. Юлія Грінберг (1827–1904) з Харкова та Тимофій Шпаковський (1829–1861) з Полтавщини стали завдяки його науці концертуючими гастролерами і чимало виступали як у Європі, так і в тодішній Російській імперії.

Від другої половини XIX ст. виникають нові, приватні навчальні заклади: фортепіанні школи та Консерваторія, засновниками яких 1867 р. були брати Едуард і Адольф Гораки (Horak) з Чехії. Вони ведуть свою діяльність паралельно з Консерваторією Товариства друзів музики. Вже 1871 р. Консерваторія Горака домоглася рівня державного іспиту (Staatsprüfungslehrgang) і мала концертний клас. Керівником концертного класу у Горака до 1911 р. працював відомий віденський піаніст Віллі Терн (Thern, 1847–1911); від 1880 р. тут викладав послідовник Г. Рімана – Фрідріх Шпігель (Spigl)¹.

Від середини XIX ст. Консерваторія Товариства друзів музики поступово збирає під своїм дахом потужний колектив видатних піаністів. Одним з провідних фортепіанних педагогів Відня став Йозеф Дакс (Dachs, 1825–1896). Учень А. Гальма і К. Черні [13, с. 170], він викладав у Консерваторії Товариства друзів музики у 1845–1896 рр. Серед його випускників зустрічаємо імена музикантів з України: всесвітньовідомого піаніста походженням з Одеси Володимира Пахмана, що закінчив Консерваторію в 1869 р., та Юліуша Зарембського – польського піаніста з Житомира, що навчався у Дакса в 1872–74 рр., а пізніше став професором Королівської консерваторії в Брюсселі. У 1862–1900 рр. справу Дакса у віденській Консерваторії продовжив його учень Ганс Шміт (Schmitt); у 1869–1900 рр. викладав учень Черні – Антон Доор (Door, 1833–1919). Піаніст і дослідник Адольф Просніц (Prosniz) прославився тим, що давав у Відні 1870-х рр. монографічні концерти з музики Баха. Він виконував “Добре темперований клавір” повністю, мав у своєму репертуарі також усі 32 сонати Бетовена [12, с. 38]. Приблизно в той сам час тут працював і Вільгельм Шеннер (Schenner, 1839–1913), у якого навчалися відомий віртуоз Г. Гальстон [13, с. 191], численні австрійські піаністи, а також українська піаністка Олена Ясеницька. З 1861 до 1924 р. викладав у Відні Ріхард Роберт (Robert) – учитель концертуючих піаністів міжнародного рівня: Рудольфа Серкіна, Клари Гаскіль, Віри Шапіри [14, с. 623].

З 1867 до 1901 р. керівником освітнього класу фортепіано Віденської Консерваторії був також Юліус Епштайн (Epstein, 1832–1916). З традицією віденської класики Епштайна пов'язувала особистість його вчителя А. Гальма. Його піаністичне мистецтво засновувалося на досконалій, відпрацьованій до останньої деталі техніці. Він належав до природжених інтерпретаторів фортепіанної музики Моцарта, передовсім його Концертів, до яких (як і до бетовенівських) написав власні каденції. Епштайн виділявся серед сучасників своєю діяльністю з пропаганди

¹ Цей вищий музичний заклад діє у Відні до сьогоднішнього дня (1970 р. перейменованій у Консерваторію імені Франца Шуберта).

забутих та маловідомих творів. Зокрема, він один за одним виносив на концертну естраду мало відомі його сучасникам твори Шуберта. Серед його учнів – Густав Малер, Ігнац Брьюль, Елла Панцера, Йозеф Шальк [10].

Характеризуючи стильове обличчя віденських педагогів-піаністів другої половини XIX ст., сучасні автори, як правило, спираються на твердження відомого німецького дослідника початку XX ст. Вальтера Німана. З позиції свого часу Німан досить критично оцінював віденських піаністів, називаючи їхній напрямок “старшим віденським класицизмом у фортепіанній грі” [13, с. 152]. Їм приписується “прямолинійна” інтерпретація з мінімальним *rubato*; орієнтація на нотний текст, коли особисте трактування менш важливе, ніж “серйозність” виконання; зосередження уваги виключно на “до-бетовенській” музиці; “сухість” виконання [18, с. 1062]. Однак діяльність вищезгаданих вихованців віденської школи – Пахмана, Зарембського, Гальстона, В. Шапіри та ін. відомих піаністів, чию гру ми можемо й сьогодні оцінити в звукозаписі, – примушує поставити під сумнів правомірність такої оцінки. Адже ці піаністи грали і романтично, і примхливо, не раз дуже суб’єктивно, і вживали (як на наше вухо) багато агогіки. До того ж Пахман був визнаним шопеністом, Зарембський – лістіанцем, а Гальстон виконав цикл “Повна фортепіанна література” із 40 концертів. Тому, зважаючи на деяку тенденційність оцінок з близької історичної віддалі, зробимо радше висновок, що віденські педагоги вміли плекати у своїх класах найрізноманітніші виконавські особистості.

Проте більшою мірою консерваторці все ж схильні були до академічної традиції. А тим часом до концертного життя Відня щораз настирливіше вривалися бурхливі прояви зрілого романтизму. Уже в 1838 та 1839, а пізніше – в 1846 і 1847 рр. тут з великим успіхом виступив принциповий суперник С. Тальберга – Франц Ліст, який привіз з революційного Парижу до церемонного Відня сміливий вітер розкованих пристрастей та нестримної віртуозності. Віденська публіка прийняла піаніста-новатора з захопленням. Вона пам’ятала, що музичну освіту у К. Черні та свої перші дитячі успіхи Ліст здобув саме в цьому місті, і тому прощала йому екстравагантності. А в другій половині XIX ст., після революції 1848, що струснула цілою Австрійською імперією і освіжила культурне життя столиці, сюди стали приїжджати і надовго затримуватися учні Ліста: Рафаель Йозефі, Маврицій Розенталь, Еміль Зауер. Назривала кардинальна зміна стилю, щораз більше відчувалося змагання класичної та романтичної ліній у виконавстві. Віденці, однак, ставилися до цього питання дуже стримано, дотримуючись власних смаків і не поспішаючи змінювати свої переконання. Тож характерно, що найвидатнішим фортепіанним педагогом Відня наприкінці XIX ст. став не будь-хто з лістіанців, а учень Черні – Теодор Лешетицький.

Теодор Лешетицький (Leschetizky, 1830–1915) був сином чеського музиканта, народився в Галичині. Свій перший концерт він, маючи 9 років, дав у Львові під керівництвом Фр. К. Моцарта, а систематичну концертну кар’єру дорослого музиканта розпочав у Відні 1840-х рр. Досить тривалий час (1852–1878) він жив і викладав у Петербурзі, але потім повернувся до Відня, де, працюючи до кінця своїх днів у власній школі, здобув світову славу як піаніст-педагог. Лешетицькому не властиві були бурхливі поривання та пристрасті, він керувався ідеалом елегантної краси й доброго смаку, був дуже систематичним і послідовним у своїй педагогічній методі. Учні з’їжджалися до Лешетицького у великій кількості з усієї Європи, і він зумів, з допомогою відданих асистенток, налагодити неперервний

потік їхнього навчання, виховавши за життя, як кажуть, 1800 піаністів!¹ Педагог особливо наголошував на ролі свідомості у роботі піаніста, передбачивши засади педагогіки ХХ ст. Представників його школи можна було впізнати з блискучої пальцевої техніки та дуже гарного, повного і м'якого звуку. Для досягнення таких результатів Лешетицький розвивав методу свого вчителя Черні, збагативши її новими прийомами використання, залежно від технічного завдання, різних частин руки у грі. Особливо характерною була “кистьова ресора” Лешетицького, що служила для прославленої співності звуковидобування.

У школі Лешетицького навчалось дуже багато учнів з України, які потім поширили засади свого вчителя у різних фортепіанних центрах нашої батьківщини. Назвемо таких, як А. Брайловський, Д. Климов, С. Короткевич, Й. Ляурецька, Ч. Марек, М. Мірська, В. Пухальський, Г. Ходоровський, К. Чернявський, Паула Шаліт, Е. Юкельсон. Метода Лешетицького наклала відчутний відбиток на розвиток фортепіанного мистецтва у всіх великих українських містах, особливо ж у Києві та Львові. Модифікуючись і поєднуючись з новими здобутками, її найкращі засади зберігаються в Україні й до сьогодення.

Музичне життя Відня у другій половині ХІХ ст. було надзвичайно багатим. Тож, звичайно, на формування віденської піаністики впливали не тільки безпосередні вчителі молодих виконавців, але й усі інші видатні митці, що брали у ньому участь. Від 1862 до 1897 р. у Відні жив, творив і концертував Йоганнес Брамс (Brahms, 1833–1897) – музикант, що втілював максимальну серйозність і глибину ставлення до мистецтва, домігся змістового наповнення кожного звуку в тканині твору. Брамс виступав як піаніст в залі Товариства друзів музики, і в його програмах звучали великі твори Баха (Токата), Бетовена (Сонати, Фантазія), Шумана (Фантазія, Симфонічні етюди) і власні композиції (Варіації, Концерти). Який контраст до концертів феноменального віртуоза, “блискавичного піаніста” Мавриція Розенталя! А виступали вони поруч і майже в той сам час: Розенталь був улюбленцем віденської публіки від 1876 до 1938 р. Знову музичний Відень, ніби дволикий Янус, показується то серйозним, то легковажним своїм обличчям.

І ще один австрійський музикант мав протягом другої половини ХІХ ст. значний вплив на формування фортепіанного (як і всілякого іншого) виконавства – Едуард Ганслік (Hanslick, 1825–1904), славетний критик і музикознавець, чие гостре перо без зволікань відзначало всі здобутки і промахи концертанта. Ганслік вимагав від піаніста майстерності, інтерпретації, індивідуальності і ніколи не прощав поверховості та самолюбівання. Його критичний відгук був визначальним для віденської публіки і не раз міг відіграти вирішальну роль у подальшій долі молодого концертуючого виконавця.

Початок нового століття (1901) ознаменувався створенням при Віденській консерваторії школи вищої піаністичної майстерності – Meisterschule, керувати якою почав Еміль Зауер (Sauer, 1862–1942). Учень Миколи Рубінштейна і Ліста, він пропрацював у цій “майстершуді” з деякими перервами до кінця свого життя (1901–7, 1914–22, 1931–42) і став найшанованішою особою у віденській фортепіанній школі цього часу. Гру Зауера характеризували бездоганна майстерність, вишукані піаністичні прийоми, елегантність і краса. Однак ця гра не була дуже глибокою, не піднімала загальнолюдських проблем, а залишалася на рівні милої бесіди.

¹ Це число називає М. Смирнова [6, с. 60]

Зауер і сам у фортепіанно-виконавському мистецтві найвище цінував, очевидно, майстерність. Він плекав її протягом цілого свого довгого концертного життя і зберіг до останніх днів на дуже високому рівні. Головним для цього піаніста була культура звучання, поєднання найвищої його ясності з вишуканим і красивим туше. Піаніст мав добре організований темпоритм, при якому ніколи не втрачається відчуття основного руху. Застосовані ним відхилення *rubato* були завжди доречними й не надто великими. Фраза виразна і заокруглена – досить широка, не подрібнена.

Порівняно зі своїми попередниками у віденській піаністичній школі Зауер був новою педагогічною особистістю, його мистецькі концепції сформували вимоги доби романтизму. Він скептично ставився до фортепіанних “метод”, сповідуючи права індивідуальності. “Поняття “техніка” містить у собі мистецтво, і ця техніка, як я її розумію, тобто мистецтво, не дозволяє замикати себе ні в певні формули, ні в шаблон”¹, – писав Зауер. Водночас він вважав, що робота піаніста має бути систематичною, наполегливою і зосередженою. Надаючи великого значення раціональному використанню часу вправ, рекомендував піаністам чотири години щоденних занять, наполягав на обов’язковій участі в роботі піаніста мозку та уяви. Від своїх студентів вимагав чіткої та безпомилкової гри. Як у власному виконанні, так і при навчанні остерігався зловживати педаллю. Високий критерій професіоналізму у роботі піаніста виявився також у вимогах до уважного і точного прочитання нотного тексту твору.

Зауер передавав своїм учням ті секрети фортепіанної техніки, які добре опанував сам. Це стосувалося виховання глибокого співного звуку в кантілені та елегантної манери *perle* (півстакато) у фігураціях і пасажах. Напевне, йому були добре відомі прийоми залучення до гри плечових та спинних м’язів, оскільки це – здобуток школи Демпе, знайомство з засадами якої Зауер виніс з рідного дому. Він вважав проте, що технічна гра більшою мірою є результатом діяльності розуму, аніж м’язів. А також переконував, що техніка вимагає переважно природної еластичності, а не фізичної сили. Загалом Зауер виховував зі своїх студентів різнобічно й широко освічених музикантів. Він сам вивчав свого часу історію музики, генерал-бас, контрапункт, акомпанемент, тож вимагав багатопланової підготовки також і від учнів.

Серед найвідоміших учнів Зауера – концертуючі піаністи міжнародного рівня Стефан Аскеназе, Пауль Вайнгартен, Любка Колесса, Лілі Маркус, Анджеліка Моралес, Гелена Морштин, Еллі Ней, Фелікс Петирек, Хорхе Болс. У нього закінчив “майстершуле” музикант з Харкова Марк Гюнцбург (1904), брали уроки українські піаністки Д. Гординська-Каранович і Володимира Божейко. Можна здогадуватися, що до такого спеціального курсу, як “школа майстрів”, потрапляли на навчання тільки кращі з-поміж найкращих піаністів. Найбільшою мірою українська культура завдячує Зауерові виховання Любки Колесси. Адже це – перша піаністка високого міжнародного класу, що була знана у світі саме як українка. Для виконавського стилю Л. Колесси навчання у Зауера виявилось дуже близьким і корисним, недаремно вона була нагороджена при випуску в 1920 р. високою державною премією Австрії.

Після Е. Зауера керівником “майстершуле” один рік був Феручіо Бузоні (1907–1908). У нього тут навчався блискучий віртуоз з Києва Лео Сирота. Однак робота з цим оригінальним і непоступливим музикантом у віденців не склалася,

¹ Цитовано за [2, с. 248].

і на 1909–1914 рр. до керівництва “майстершуле” при віденській Консерваторії, що якраз була перейменована в Академію музики та відтворчого мистецтва, запрошено Леопольда Годовського (Godowski, 1870–1938). Як і Зауер, Годовський був представником академічного напрямку у виконавстві початку ХХ ст. В 1913 р., приїхавши з України, у нього навчався Генріх Нейгауз, який на ціле життя зберіг повагу до свого вчителя і прекрасно охарактеризував його в своїх листах, статтях, книжці. Гра Годовського відзначалася бездоганною майстерністю і строгим смаком, а документом його надзвичайної техніки залишилися написані ним карколомні транскрипції Етюдів Шопена. Головну увагу цей педагог звертав на “досягнення максимальної логіки, точності слуху, ясності, пластики на основі щонайтоншого дотримання нотного тексту і розгорнутого його трактування”. Нейгауз назавжди запам'ятав тезу Годовського: “Найкраще грає той, хто ясніше і логічніше доносить текст” [5, с. 233].

Таким чином, і на початку ХХ ст. до віденської фортепіанної школи потрапляли музиканти, зацікавлені й можливості яких відповідали здавна притаманним їй ідеалам ясності, логічності, високої майстерності, м'якого і співного звучання. Проте формальні прикмети майстерності ставали у цей час і в цих піаністів іноді важливішими від глибини музичного змісту. Можливо, це просто залежало від масштабу їхнього мистецького обдарування, а не від школи і не від епохи. Віденська фортепіанна школа періодично проходила через такі моменти “обміління” музичного, зокрема, виконавського мистецтва: Гумель після Моцарта, Зауер і Годовський після Брамса... Це, мабуть, природна діалектика історичного розвитку, і її треба враховувати, оцінюючи діяльність школи загалом.

На початку ХХ ст. не тільки в “школі майстрів”, але також і в “освітніх класах” Академії викладали вже піаністи нової генерації: Пауль де Кон (de Conne), учень Антона Рубінштейна; випускник Ляйпцизької консерваторії Луї Терн (Louis Thern, 1848–1920), у якого, зокрема (ще перед тим, як поступила до Е. Зауера) на “освітньому рівні” навчалася Любка Колесса; Єжи Лялевич, представник школи Лешетицького-Єсипової.

Єжи Лялевич (Lalewicz, 1875–1951; ім'я його в різних країнах писали по-різному – Юрій, Георг чи Хорхе), учень Анни Єсипової, перейняв від її школи такі риси виконавства, як емоційна врівноваженість, осмисленість та інтелігентність гри, шляхетна кантилена, повний і багатий звук та відпрацьована техніка. Він систематично концертував протягом цілого життя, був пов'язаний з багатьма країнами: навчався у Петербурзі, розпочинав педагогічну роботу в Одесі, потім вчив у Кракові, у віденській Академії працював у 1913–1919 рр., доїжджав для викладів до Львова, а другу половину життя від 1923 р. провів в Аргентині, де став вельми шанованим професором найвищого фортепіанного курсу державної консерваторії в Буенос-Айресі.

Звертаючи велику увагу на збагачення музичних уявлень молодого піаніста, Лялевич уникав авторитарності у своїй педагогіці, не нав'язував учням категоричної думки, а давав вільно розвиватися їхній індивідуальності. Він навчав своїх учнів уважно ставитися до авторського задуму композитора і вмів виховати у них тонке відчуття фортепіанного звуку. У нього навчалася дуже багато піаністів з України, серед яких В. Божейко, Н. Кміцикевич-Цибрівська, Г. Левицька, Л. Мюнцер, Н. Нижанківський, Г. Тимінська, С. Туркевич, – і яскрава різноманітність їхніх мистецьких особистостей служить підтвердженням зазначеної характеристики педагога.

Водночас уже від початку ХХ ст. дедалі більше відчувалося, що музичне життя Відня як кількісно, так і якісно не може задовольнятися домінуванням у педагогічній сфері Академії музики та сценічного мистецтва. Своєрідний характер різноманітних музичних смаків, що панували у Відні, так характеризує Галя Левицька (яка навчалася в Академії шість років): “Столицю цісарської Австрії називали колись “веселим містом”. Щоправда, традиція класичної віденської школи збереглася як у композиції, так і в самому піанізмі і його методах. Разом з тим, побіч Гайдна, Моцарта, Бетовена жили і діяли там такі піаністи і методисти, як Дуссек, Крамер, Клементі, Черні, Гумель. Не менший успіх мали у публіки ефемерні модні віртуози типу Штайбелъта. Існування усіх тих шкіл та методів, концертні виступи салонних віртуозів виробили у віденської публіки специфічний смак, перед яким нелегко було встояти багатьом піаністам світової слави. І так, як Відень творив прекрасний ґрунт для діяльності деяких майстрів піанізму (з останніх треба згадати Т. Лешетицького з його школою, Зауера, Розенталя, не забуваючи про суперсалонного А. Грінфельда, який був втіленням парафраз віденського вальсу, – всі вони ніде в світі не почували себе так чудово, як перед “своєю” публікою), одночасно існували піаністи, які нерado перебували в цьому місті “фортепіанного мистецтва”. Одним з них був Феручіо Бузоні, який лише 2 роки керував школою майстерності Академії (його замінив Л. Годовський). З учнів та співробітників Бузоні теж мало хто приїздив у Відень” [4, с. 17].

Отож, поряд з Академією у Відні відкривалися нові музичні навчальні заклади різного типу і спрямованості. До найбільших належала так звана “Нова віденська консерваторія” (Neues Wiener Konservatorium, 1909–1938). З викладачів Нової Віденської консерваторії відомий був піаніст грецького походження Анджело Кессісоглу (Kessisoglu) – приятель і ансамблевий партнер українського віолончеліста Богдана Бережницького. У нього завершувала свою фортепіанну освіту концертуюча піаністка з Перемишля Володимира Божейко, навчалася Ольга Бережницька – небога віолончеліста, майбутня вчителька і директор спеціальної музичної школи у Львові. Пізніше професорами фортепіано Нової віденської консерваторії працювали також Фелікс Розенталь (Rosenthal, 1867–1936), Пауль Вітгенштайн (Witgenstein, 1887–1961, учень Лешетицького) і Марія Баумайер (Baumayer). Серед них було чимало учнів Лялевича: Володимира Божейко та Наталія Фройндліх (Freundlich) – походженням з Галичини, Емілія Козак (Kozak) та інші [19, с. 23]. Майстеркласом з 1925 до 1937 р. керував представник корінної віденської піаністичної традиції Оскар Дакс (Dachs, 1881–1957) – син, учень і, очевидно, спадкоємець піаністичних засад професора Йозефа Дакса.

Інакше виглядала справа з музикантами авангардного спрямування, які на початку ХХ ст. протиставилися традиційно-академічній музичній культурі і громадськості Відня. Викладання в Академії, очевидно, з принципових міркувань не влаштувало їх своєю консервативністю – та й вони не вписувалися своїми переконаннями у світ Академії. Тому чільний представник віденського музичного авангарду, не тільки геніальний композитор, але й педагог за покликанням, – знаменитий учитель композиції Арнольд Шенберг ніколи не викладав у Академії, а тільки в альтернативному навчальному закладі – у так званих Школах Шварцвальда [15, с. 63]. Ці школи демонстрували у тодішньому Відні назрілу потребу оновлення форм і змісту музичної освіти. Вони були організовані за педагогічними і громадськими засадами, що істотно відрізнялися від жорстко

авторитарної системи Академії. Тут панували товариські відносини між учителями та учнями, проповідувалися суспільно толерантні і космополітичні погляди, навчання відбувалося у формі семінарів.

Шенберг протиставився також і традиційному концертному життю Відня з нестримним пресингом його публіки, створивши для виконання творів нової музики цілком нетрадиційну і по суті утопічну організацію. У залі Шварцвальдових шкіл розпочало свою діяльність 1918 р. Товариство закритих виконань, проіснувавши до 1921 р. Вхід на концерти Товариства дозволений був тільки за членськими квитками, вузько обмеженому колу поціновувачів нової музики, тут суворо заборонявся публічний вияв осуду чи схвалення у будь-якій формі – від аплодисментів до рецензій. Слухачі концертів діставали можливість ознайомитися з новими творами і зрозуміти їх, але не повинні були впливати своїми смаками і переконаннями на творців, залишаючи їм повну волю музичного самовиявлення.

З Товариством закритих виконань Шенберга співпрацювали Рудольф Серкін, Петер Штадлен, Карл Штайнер та Едвард Штоєрман. Ідеалом були професіоналізм та об'єктивність (що означала в цих умовах мистецьку толерантність). Чи не найкраще цей ідеал втілював учень, приятель і перший виконавець всіх фортепіанних творів Шенберга, піаніст з Галичини Едвард Штоєрман (Steuermann, 1892–1964) – тонкий музикант, у роки навчання близький приятель молодого Генріха Нейгауза, а в майбутньому – високошанований професор Джульєрдської музичної школи в Нью-Йорку, вчитель багатьох концертуючих піаністів. Свою педагогічну діяльність у Відні 1920-х рр. він розпочав приватно, і його відмінність від професорів Академії нічим не впадала у вічі, а гра не демонструвала ніяких авангардних стильових рис. Новою, порівняно з кумиром віденців Зауєром та багатьма іншими піаністами того ж покоління, була піаністична мета Штоєрмана: не себе показати, а музичний твір розкрити у всій повноті його інтонаційних та логічних пов'язань. Така позиція піаніста-музиканта, а не віртуоза, споріднювала Штоєрмана зі Шнабелем (що на той час давно вже переїхав з Відня до Берліна) та мала також свій давній віденський прототип у діяльності Ігнаца Мошелеса. І таку позицію та відповідний до неї арсенал піаністичних засобів Штоєрман прищеплював своїм учням, серед яких були в той час і піаністи з Галичини – Л. Мюнцер та Д. Гординська-Каранович, І. Любчак-Крих та Д. Герасимович.

Від 1922 р. в Академії викладав Пауль Вайнгартен (Weingarten, 1886–1948) – учень Е. Зауєра, тонкий музикант, що мав особливу схильність до виконання музики Шуберта. Вайнгартен відзначався широтою поглядів як щодо піаністичного репертуару, так і щодо стилю інтерпретації, і виховував таку ж широту розуміння у своїх учнів. На заняттях професор широко застосовував колективні обговорення інтерпретації, виявляючи повагу до думки студентів та заохочуючи їх до висловлювання. І в своїх політичних переконаннях (а на початку 1930-х р. це стало важливішим від вузькомистецьких міркувань) Вайнгартен цілковито відмежувався від шовінізму, підтримував і поважав студентів різних національностей, проробляв у класі різнонаціональну фортепіанну музику. У 1920–1930-х рр. піаніст сам багато концертував у різних державах. Своєю виконавською і педагогічною діяльністю він сприяв встановленню широких міжнародних зв'язків віденської Академії не тільки з країнами Європи, але й з Америкою та Японією.

Серед учнів П. Вайнгартена було особливо багато студентів з України: Галя Левицька навчалася в нього на майстеркурсі початку 1920-х рр.; Тарас Микиша в

1930–31 рр. навчався у Вищій школі, а в 1933–35 рр. в “майстершуле” і весь час був асистентом професора; в одному класі з ним була Дарія Гординська-Каранович; приблизно у той самий час ученицею Вайнгартена була і Ольга Бережницька.

У 1930–40-х рр. у Відні існував потужний осередок українських музикантів, які тут навчалися і виступали, становлячи вагому складову музичного життя цього великого міста. Тут були, передовсім, видатні українські співаки та співачки – Є. Зарицька, І. Маланюк, М. Скала-Старицький, Т. Терен-Юськів. Чимало було й інструменталістів – віолончелісти Х. Колесса та Б. Бережницький, скрипалі І. Ковалів, В. Цісик і піаністи Д. Гординська-Каранович, М. Кравців, Т. Микиша, С. Сапрун та ін. Українські піаністи користувалися авторитетом, вони брали участь у міжнародних конкурсах Відня і нерідко перемагали. “Для наших добрих репрезентантів музичного мистецтва ніколи не бракувало репрезентативних заль в австрійській столиці, як також відповідальної публіки, жадної почути і пережити твори справжнього музичного мистецтва. Ті з українців, що мали що показати і вміли це зробити, тут не розчарувалися. Вони могли бути горді з того, що бодай частинно внесли в репертуар світової музики українські твори. Тому Відневі теж судилося дістати свої сторінки в історії української музики”, – писала у своїх спогадах Д. Гординська-Каранович [1, с. 218].

Після окупації Австрії націонал-соціалістами в 1938 р. відбулися значні зміни у музичному житті та освіті Відня. Більшість приватних навчальних закладів закрито, а музичну освіту зосереджено в державній Вищій музичній школі (колишній Академії). Відбулись істотні перестановки у викладацькому складі: частину колишніх викладачів (насамперед, євреїв) було усунено, водночас на викладацьку роботу прийшло чимало нових музикантів, серед яких були й видатні піаністи-педагоги Оскар Дакс (викладав тут до 1950 р.), Бруно Зайдльгофер (Seidlhofer, *1905) і Йозеф Діхлер (Dichler, *1912). Зайдльгофер став одним з найвидатніших віденських професорів, що навчав численних концертуючих піаністів. Від 1945 р. навчальному закладу повернено його традиційну назву: Академія музики і сценічного мистецтва. Цього ж року до роботи в Академії повернувся П. Вайнгартен, який під час війни мешкав у Англії.

Наступницею Нової Віденської консерваторії стала Консерваторія міста Відня, яка існує до наших днів. В 1940-х рр. у ній викладали видатні піаністи-педагоги Віола Терн (донька Луї Терна, випускниця Академії), Роланд Раупенштраух, Ганс Боненштїгль та Гелена Штадлер-Седо. Від 1947 р. у Відні викладав також (не з’ясовано – в Академії чи в Консерваторії) піаніст з Чернівців, колишній учень та асистент Т. Лешетицького – Корнеліус Чарнявський (Czarniawski, 1888-?) [11, с. 283].

Друга половина ХХ ст. – це новий етап у розвитку віденської фортепіанної культури. Від початку 1950-х рр. на концертні подіуми світу вийшла велика група молодих австрійських піаністів, що заявили про себе як яскраві мистецькі індивідуальності світового рівня. Критики назвали їх “Новою віденською піаністичною школою”, привертаючи увагу до єдності фундаментальних стильових засад та спадкоємності традицій. Ці музиканти продовжують свою діяльність і сьогодні, вже як маститі представники виконавства і педагогіки у віденській школі: Пауль Бадуга-Скода (Baduga-Skoda, *1927) – випускник Віденської консерваторії 1948 р. з класу Віоли Терн, переможець Віденського, Будапештського та Паризького конкурсів у 1940-х рр.; Інґрід Геблер (Haebler, *1926), піаністка з Зальцбургу; Вальтер Клін (Klien, 1928-1991) – випускник Віденської Академії з класу Й. Діхлера, лауреат

премії Безендорфера 1953, учасник численних фестивалів; вихованці Зайдльгофера – лауреати конкурсів, концертуючі піаністи Ганс Граф (Graf, *1928), Александр Єннер (Jenner, *1929), Фрідріх Гульда (Gulda, 1930-2000), Ганс Петермандль (Petermandl, *1933), Рудольф Бухбіндер (Buchbinder, *1946); концертуючі піаністи світової слави Йорг Демус (Demus, *1928) та Альфред Брендель (Brendel, *1931).

Австрійських піаністів об'єднують передовсім репертуарні зацікавлення: виконуючи загалом найрізноманітнішу музику, вони все ж особливу увагу приділяють інтерпретації рідних віденських композиторів, щоправда, при цьому по-різному розставляючи акценти. Так, П. Бадура-Скода чи І. Геблер найбільше прославилися виконанням творів Моцарта; Брендель та Гульда здобули славу як визначні “бетовеністи”; Демус більше схиляється до лірики й поетичності Шуберта. Р. Бухбіндер у співпраці з видатним віденським диригентом Арнонкурром пропонує нове прочитання концертів Брамса. Своє постійне місце в програмах зайняли вже й твори Шенберга, Берга та Веберна – віденські піаністи тонко відчують національну, навіть танцювальну основу і в додекафонії. Відчутні й спільні риси у виконавській манері австрійських піаністів – те, що прийнято називати рисами школи: врівноваженість; продуманість виконавського плану, добре відчуття форми твору; простота і природність музичної думки, позбавленої натиску, пози чи пафосу; легкість і свобода гри; привітна і дружня інтонація; нарешті, точне дотримання авторського тексту і духу епохи, а також увага до деталей. В середовищі австрійської фортепіанної школи триває пристрасна дискусія про стильову чистоту інтерпретації. Цим питанням присвячені теоретичні дослідження, які охоче ведуть і публікують провідні австрійські піаністи сучасності.

Проте у виконавстві цих музикантів виразно чутно й відмінності: кожен з них – особистість, має яскраво виражене індивідуальне мистецьке обличчя. Так, гра Бренделя темпераментніша, експресивніша, емоційно насичена, масштабна й глибока, що, поряд зі строгою логікою та продуманістю інтерпретації, принесло йому славу “філософа фортепіано”. В його репертуарі – всі фортепіанні твори Бетовена, більшість творів Моцарта, Шуберта, Ліста, Шумана, з музики ХХ ст. – Прокоф'єв, Шенберг. Бадура-Скода – піаніст радше камерного складу. Його гра не вражає масштабністю, зате захоплює слухача багатством артикуляційних прийомів і тонкістю нюансування. Він – знавець старовинних інструментів, дуже добре відчуває і передає стильові особливості фортепіанного звучання. Водночас гру його можна охарактеризувати як легку, світлу, без драматизму. На виконавську манеру Фрідріха Гульди наклало свій відбиток захоплення джазом. Його гра (трактування сонат Бетовена чи Прелюдій і фуг Баха) відрізняється напором та темпераментністю, іноді навіть темповими та динамічними крайнощами. Зовсім інакший, навіть протилежний за складом Йорг Демус. Його інтереси зосереджені на австрійській та німецькій романтичній музиці, якій відповідає його вміння відтворити витончену поетичність та романтичне захоплення. Львівським слухачам добре знаний також один з наймолодших представників віденської піаністики – Тіль-Александр Кербер (Körber), що спеціалізується у виконанні творів Нової віденської школи та відзначається тонкою, вишуканою музикальністю.

Фортепіанна освіта у сучасному Відні відбиває стан сьогоденної віденської фортепіанної школи, але вона значно ширша і розмита. Не всі із згаданих видатних піаністів займаються педагогікою, а водночас у австрійських навчальних закладах працює чимало й приїжджих музикантів. На фортепіанному відділі Університету

музики й відтворчого мистецтва (так тепер називають колишню Академію) відзначимо діяльність у другій половині ХХ ст. таких провідних австрійських професорів-піаністів, як Ріхард Гаузер (Hauser), Ганс Граф (Graf), Маріанна Ляуда (Lauda), Дітер Вебер (Weber), Ганс Петермандль (Petermandl). Інші концертуючі піаністи часто надають перевагу сезонним майстеркласам, де працюють протягом недовгого, обмеженого часу з підготованими учнями над окремими конкретними концертними програмами. Так викладає, наприклад, П. Бадура-Скода. Національні традиції австрійської піаністики передаються молодим музикантам через різноманітні форми спілкування з майстрами – як навчальні заняття, так і концерти, звукозаписи, редакції, методичні роботи, зрештою через саму атмосферу навчальних закладів і концертного життя у Відні. Так було у попередніх століттях, і так відбувається й зараз.

Могутнє сузір'я творять діяльні віденські піаністи та педагоги, серед них багато незгасних імен першої величини. Школа завжди була відкритою: одні піаністи покидали її, виїжджаючи в широкий світ, інші приходили до неї з чужих країв. Але віденська школа вміла зберігати своє особливе обличчя, своєрідний смак і ментальність, відбираючи із рухомого потоку піаністів тільки те, що відповідало її корінній традиції.

Ось перелік головних засад піаніста-педагога:

- Творче, зацікавлене ставлення як до фортепіанної гри та інтерпретації, так і до педагогіки;
- Гармонія розуму та інтуїції в піаністичному мистецтві;
- Ідеал свідомої, зосередженої роботи, що не допускає механічного тренінгу, а вимагає уважного слухового контролю;
- Тонке відчуття музики – як психічне, так і фізичне;
- Поміркованість та гармонійність у застосуванні виразових засобів, без будь-яких крайнощів чи надмірності;
- Ясність звучання, виразна артикуляція;
- Викінчена пальцева гра;
- Розумна аплікатура, відповідна до характеру музики.

Цю характеристику було складено для Й.Н. Гумеля. Але її без будь-яких змін можна застосувати до Е. Штоермана чи П. Бадура-Скоди. Та й для К. Черні чи Е. Зауера вона також вимагає не надто багато доповнень. Це – засади віденського піаніста-педагога, і вони передаються в традиціях школи протягом століть її існування.

1. *Гординська-Каранович Д.* Українська музика у Відні (Спогади) // Український музичний архів: Документи і матеріали з історії української музичної культури. – Вип.1 / Упоряд. та заг. ред. М.Степаненка. – К.: Центр. муз. інформ, 1995. – С. 215-218.

2. *Залінг Г.* Визначні німецькі піаністи першої половини ХХ століття про методику навчання гри на фортепіано // Укр.музикознавство. – 7. – Київ: Муз.Укр., 1972. – С. 246-259.

3. *Кашкадамова Н.* Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. – Тернопіль: Астон, 1998. – 300 с.

4. *Левицька Галя.* Основи сучасної педалізації. – Львів: Сполом, 1997. – 82 с.

5. *Нейгауз Г.Г.* Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. – М.: Сов. комп., 1975. – 528 с.
6. *Смирнова М.* Артур Шнабель и его эпоха. – С-Пб: Сударыня, 2006. – 352 с.
7. *Czerny C.* Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule, op.500. – Wien: Diabelli [1846]. – 600 с.
8. *Heller, Lynne.* Vom Nebenfach zur Meisterschule: Klavierunterricht am Konservatorium für Musik in Wien // *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 42/ 1-2, 2001. – Budapest: Akademiai Kiado, 2001. – С. 47-64.
9. *Hummel.J.N.* Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Fortepiel, vom ersten Elementar-Unterricht an bis zur vollkommensten Ausbildung. - Wien: bei Tobias Haslinger. – 1828. – 492 с.
10. *Kahl, Willi.* Epstein, Julius // *Musik in der Geschichte u. Gegenwart.* - Bärenreiter-Verlag, 1989. – Band 3. – С. 1457-1458.
11. *Kehler, George.* The piano in concert. – Metuchen, N.J., London: The scarecrow press, inc., 1982. – 1432 с.
12. *Lachert P.* Publicznosc, programy // *Ruch muzyczny.* – 2003. – N3. – С. 38.
13. *Niemann W.* Klavier-Lexikon. – Lpz.: C.F.Kahnt, 1918. – 366 с.
14. *Redlich H.F.* Wien: Das 20. Jahrhundert // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* – Band 14. – Kassel: Baerenreiter-Verlag, 1989. – С. 623-625.
15. *Stuckenschmidt H.H.* Schönberg. – PWM, 1987. – 150 с.
16. *Sýkora V.J.* Dějiny klavirniho umění. – Praha: Panton, 1973. – С. 98.
17. *Weitzmann C.F.* Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur. – Stuttgart: Cotta, 1863. – с. 78.
18. *Wiener Klavierschule // Österreichische Musiklexikon.* – Wien, 2003. – С. 1061-1064.
19. *25 Jahre Neues Wiener Konservatorium: 1909-1934.* – Wien, 1934. – 50 с.

PIANO CULTURE OF VIENNA AND CONNECTIONS OF UKRAINIAN PIANO MUSICIAN WITH IT

Oksana DITCHUK

Lviv National music academy named after M. Lysenko

Department of solo singing

5 O. Nyzankivskogo str., 79005 Lviv, Ukraine, Phone: 8 032 274 31 06

History of development of piano art in Vienna since its beginning in the end of 18th century till our days is investigated. Aspects of concert performance and pedagogic of piano musicians is singled out. Topologic signs of Vienna piano school are framed. Special attention is given to those piano pedagogues, whose activity had a significant influence on Ukrainian piano performance.

Key words: piano, style, school, academy, concert, methodology, manner of execution, phonation, interpretation, techniques.

Стаття надійшла до редколегії 23.04.2008

Прийнята до друку 17.09.2008