

УДК 787.3(=162.3):[78+008]”17/18”

О. К. Зав’ялова

Сумський державний педагогічний
університет імені А. С. Макаренка

ЧЕСЬКА ВІОЛОНЧЕЛЬНА ШКОЛА В КОНЦЕПТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ XVIII – ПОЧАТКУ XIX СТ.

У статті висвітлюються особливості розвитку чеської віолончельної школи XVIII – початку XIX ст. Виявляється її вплив на формування європейських віолончельних виконавських і педагогічних традицій. Аналізується виконавська, педагогічна та композиторська творчість чеських віолончелістів, надається історична оцінка їх діяльності.

Ключові слова: *віолончельна школа, європейська музична культура, виконавські та педагогічні традиції, чеські віолончелісти.*

Постановка проблеми. XVIII – початок XIX ст. – час становлення національних виконавських шкіл у європейському музичному просторі. Феномен школи в музиці проявляється у творчості й педагогічній практиці окремих виконавців і композиторів та реалізується у загальнонаціональних виконавських традиціях, позначаючись на особливостях формування репертуару. У зазначений період як окремі феномени сформувались італійська, французька та німецька віолончельні школи. Поряд із цим, значну роль у становленні європейського віолончельного виконавства й педагогіки відігравали чеські віолончелісти. Однак через певні соціально-політичні умови й розпорошеність кадрів за межами країни чеська віолончельна школа як цілісне явище на етапі становлення не відбулася.

Історична невизначеність, «латентність» функціонування чеського віолончельного мистецтва не сприяли й належному його вивченню в музикознавстві. Основним джерелом, де висвітлюються певні аспекти цих питань, є «Історія віолончельного мистецтва» Л. Гінзбурга [2]. Деякі відомості містить праця І. Белзи [1], розвідки сучасного музикознавця В. Щепакіна [5], різні словники та довідники [3], [4]. Але окремо добуток чеського віолончельного мистецтва не розглядались. Поряд із браком вітчизняних досліджень, важкодоступною залишається чеська музична література [6].

Мета статті – висвітлити особливості розвитку чеської віолончельної школи XVIII – початку XIX ст., узагальнити добутки й надати історичну оцінку виконавській, педагогічній і композиторській діяльності чеських віолончелістів та їх ролі у становленні європейської музичної культури зазначеного періоду.

У цілому еволюція чеського віолончельного мистецтва XVIII – початку XIX ст. мала латентний, «прихований» характер. Про ступінь його розвитку в Чехії в першій половині XVIII ст. можна судити за творчої й педагогічної діяльності виконавців на гамбі, що передувала віолончелі. У цей час європейського масштабу набула творчість чеського гамбіста Козеця (1660–1740). Він мешкав у Празі й був учителем Мартена Берто (1700–1771), що став засновником французької віолончельної школи. За припущенням Л. Гінзбурга, саме для Козеця були створені гамбові концерти Дж. Тартіні [2, 223].

Віртуозно володів гамбою Франтішек Тума (1704–1774) – придворний композитор та улюбленець імператриці Єлизавети у Відні. Видатним гамбістом був Августин Шенкірж (1737–1797). Свій педагогічний досвід він узагальнив у «Школі» гри на гамбі. У другій половині століття блискучим володінням гамбою та віолончеллю славився гобоїст Йозеф Фіяла (1748–1816) та ін.

Порівняно з італійською чи французькою виконавською практикою, гамба не набула поширення в інструментальній культурі Чехії. Із соціально-політичного боку це було пов'язано з пізнішим усталенням у країні державності та придворно-аристократичної культури, у русі якої відбувався розвиток інструментальної музики. Перевага віолончелі на чеських теренах пояснюється й слуховими еталонами слов'янської ментальності: схильні до сентименталізму та мрійливості слов'яни надавали перевагу густому, насиченому тембру саме цього інструменту.

Засновником віолончельного мистецтва в Чехії вважається Франтішек Йозеф Вернер (1710–1768) – неперевершений віртуоз, який, до того ж, непогано грав на скрипці, був капельмейстером, писав музику, мав надзвичайний педагогічний хист. Він служив у капелах багатьох чеських аристократів і в одній із празьких церков. Створені Вернером концерти, сонати та сюїти для віолончелі мали в основному педагогічне значення й до нашого часу не збереглися [2, 224]. Більшість визнаних чеських віолончелістів другої половини XVIII ст. – віденський віртуоз А. Крафт, Е. В. Петржик, Й. Рейха, Й. Фіяла та ін. – були його учнями. Різноманітна діяльність Ф. Й. Вернера цілком відповідала універсалізму тогочасної

музичної практики: більшість чеських музикантів відмінно володіли кількома інструментами, були гарними диригентами, композиторами, педагогами.

Починаючи із середини XVIII ст., політична криза й національне пригнічення в Чехії призвели до занепаду приватних капел, концертного життя та придворної музики. За таких обставин багато чеських музикантів емігрували в пошуках роботи в інші країни. Відтепер майже в усіх європейських культурних центрах звичайною була участь у музичному житті значної кількості чеських інструменталістів. Так, з 1720 року у Варшаві тривала артистична, творча та педагогічна діяльність чеського віолончеліста Чермака [1, 283]. У Росії як засновник «рогової музики» прославився чех Я. А. Мареш (1719–1794), який служив у 1752–1774 роках в Петербурзькому придворному оркестрі як валторніст, а в 1774–1789 роках грав у цьому оркестрі на віолончелі. В Україні відбувалася діяльність чеських віолончелістів: соліста кріпацького оркестру сенатора Іллінського І. Червенки, солістів Львівського міського театру Й. Ліперта, Ф. Хеgebардта, Я. Н. Хюттнера та ін. [5, 247].

Не був виключенням і творчий шлях Ігнаца Франтишека Мари (1709 або 1721–1783) – одного з найзначніших чеських віолончелістів XVIII ст. Гри на віолончелі він, імовірно, навчався у Ф. Й. Вернера в Празі, а, починаючи з 1742 року, служив у королівській капелі в Берліні (у ці самі роки там працював італійський віолончеліст Ф. Граціані, а з 1773 року – француз Ж. П. Дюпор). Виконавська манера І. Ф. Мари вирізнялася мелодійністю, міцним, гарним звуком, добірною технікою. Він був автором кількох віолончельних концертів, сонат, дуетів, характерними рисами яких були мелодійна щирість, ритмічна різноманітність, опора на народне інтонування.

Про педагогічний талант Ігнаца Франтишека Мари свідчить виконавська майстерність його сина та учня – Яна Кржтителя (1744–1808), який працював у Празі, Німеччині, Англії, Італії. Гастрольні поїздки разом із дружиною – видатною співачкою Єлизаветою Шмелінг, принесли Я. К. Марі світову славу. Однак неврівноважений характер і божественне життя Яна Кржтителя, а також негативне ставлення до нього Фрідріха II, за наказом якого Мара неодноразово заарештовувався, вплинули на передчасне завершення його кар'єри [2, 226].

Композиторський доробок Я. К. Мари нараховує 2 віолончельні концерти, сонату, 12 solo із басовим супроводом, дует для скрипки й віолончелі. Музичні й технічні особливості віолончельного стилю Я. К. Мари найяскравіше виражені в сонаті, де у використанні смичкової

техніки (перекидання смичка через струни), орнаментики (різні форшлаги, морденти), варійованому типі розвитку відчутні впливи народної музики. Твори Я. К. Мари, як і його батька, не були видані. Педагогічна діяльність Я. К. Мари в музикознавчих джерелах не згадується.

Гарним виконавцем і педагогом був Йозеф Цика (172?–1791), який, за припущенням, так само навчався у Вернера [2, 227]. У 1743–1764 роках він служив у капелі дрезденського курфюрста, потім був камерним музикантом у капелі берлінського короля. Й. Цика часто виступав з концертами у Празі як соліст і в дуетах із сином. Рівень учнів Цики (син та Я. А. Мареш) дозволяє судити про плідність його педагогічної роботи. У композиторському доробку Й. Цики кілька концертів, сонати, дуети для двох віолончелей та ін.

Треба відзначити, що в ансамблевих творах Цика достатньо по-новому трактував партію віолончелі, зокрема в його струнних тріо вона рівноцінна зі скрипковою. Зважаючи на загальний облігатний характер ансамблевої музики того часу, такий підхід значною мірою сприяв розвитку ансамблевої фактури. Проте новації не торкнулися віолончельних концертів Й. Цики, що за формою та інструментальним викладенням є традиційними ранньокласичними зразками жанру. У технічному відношенні Й. Цика розвинув гру на ставці (використання під час гри на грифі великого пальцю лівої руки), увів флажолетні пасажі тощо.

Із чеських віолончелістів, які працювали в країні та її столиці – Празі, треба відзначити Вацлава Кожишека та його сина Яна, який згодом (наприкінці 1730-х років) служив в одній із князівських капел у Брно. У другій половині XVIII ст. у Празі працювали відомі віолончелісти Й. Христ та Е. В. Петржих. Йозеф Христ (1768–?) навчався гри на віолончелі самотужки, але настільки майстерно грав на інструменті, що виступав публічно та викладав. У 1786 році Христ здійснив гастрольне турне в Ригу та Петербург, де й залишився. Учень В. Кожишека в Лібоховице Емеріх Вацлав Петржих (1727–1798) згодом навчався у Ф.Й. Вернера в Празі й разом з учителем виступав з віолончельними дуетами в найзначніших концертах столиці. Виконання Е. В. Петржихом на віолончелі скрипкових творів свідчить про його віртуозні якості. Залишилося кілька його власних творів, серед яких віолончельні сонати та варіації.

У середині XVIII ст. розвиток чеського віолончелізму визначався, передусім, діяльністю Мангеймської капели, найзначніші досягнення якої пов'язані з іменами музикантів-чехів: Я. Стамиця, Ф. К. Ріхтера, І. К. Каннабіха, К. Стамиця, А. Фільця та ін. Засновник капели Ян Вацлав (Йоганн Венцель) Стамиць (1717–1757) був віртуозом-скрипалем, який

чудово грав на віолончелі, віоль-д'амурі, контрабасі, диригував, писав музику. Композиторські знахідки Я. Стамиця, передуючи творчості митців віденської класичної школи, слугували поштовхом для розвитку інструментальних жанрів середини XVIII ст. Вплив Я. Стамиця на розвиток віолончельного мистецтва вбачається у діяльності його учнів А. Фільця, К. Стамиця та А.Т. Стамиця.

Антонін Фільць (1733–1760 або 1768) – видатний чеський віолончеліст і найкрупніший представник мангеймської композиторської школи середини XVIII ст. Гри на віолончелі, за припущенням, він навчався в італійця К. Перроні, який із 1730 року перебував у Мангеймі, а композиції – в Я. Стамиця. З 1744 року А. Фільць грав, а з 1854 року – був концертмейстером віолончелей мангеймського оркестру. Він досяг успіхів і в педагогічній діяльності: одним з учнів Фільця був блискучий європейський віртуоз К. Шетки (1740–1773).

За своє коротке життя А. Фільць створив 41 симфонію, 2 меси, кілька концертів для віолончелі та різних духових інструментів (флейти, гобоя, кларнета), численні струнні тріо та квартети, фортепіанні тріо, інструментальні дуети, сонати для віолончелі та клавіру, церковні твори тощо. Загалом твори Фільця презентують простий та виразний класичний інструментальний стиль, з притаманним йому життєстверджуючим настроєм. Музичне висловлювання засновано на синтезі традицій західноєвропейської на чеської народної музики.

Так, народне інтонування й танцювальні ритми відчутні у тематизмі віолончельних сонат A-dur, D-dur і c-moll Фільця. У деяких розділах цих творів використаний характерний для народної музики варіаційний принцип розвитку. Порівняно із сонатами, музика 4-х віолончельних концертів А. Фільця наближується до стилю мангеймських симфоністів. Усі вони мають 3-частинну будову й виконуються в супроводі струнного квартету (в партитурі останнього додано 2 гобоя та 2 валторни). З технічного боку у двох останніх концертах широко використані високий регістр, пасажі, подвійні ноти, різноманітні штрихи тощо. Зазначені відмінності віолончельної техніки та інструментального складу у пізніх творах засвідчують розвиток індивідуального стилю й технічного рівню їх автора. Загалом твори Фільця, завдяки новизні та емоційній виразності, викликали загальне захоплення й приголомшливий успіх [1, 276–277].

Яскраво виражений мангеймський стиль у віолончельних концертах сина та учня Я. В. Стамиця скрипаля Карела (1746–1801). Концерти К. Стамиця (G-dur, A-dur і C-dur) мають 3-частинну будову, де I ч. – Allegro,

II ч. – Романс, III ч. – Рондо. Мелодика вирізняється широтою і виразністю тематизму, фінали захоплюють запальним характером народного свята. Незвичним для зазначеного періоду в G-dur'ному концерті є запис каденції I ч. Це було рідким виключенням, оскільки у виконавській практиці того часу каденції звичайно імпровізувались. Л. Гінзбург висуває припущення, що Стамиць занотував імпровізацію сучасного йому виконавця [2, 232]. Діапазон, технічні засоби, оркестровий склад творів К. Стамиця не виходять за межі зразків жанру означеної доби.

Представником мангеймської школи був також Антонін Таддеуш (Вацлав) Стамиць (1721–1768) – молодший брат Я. Стамиця. Цей гарний віолончеліст деякий час працював у капелі, а згодом став священником. У нього навчався відомий празький віолончеліст, композитор і педагог Бедржих Ігнац Фріденберк (1719–1788). Разом із вищеназваними віолончелістами служив Вацлав Йозеф Спурний, відомий як автор сонат та інших п'єс для віолончелі [1, 278].

Видним чеським віолончелістом другої половини XVIII ст. був Йозеф Рейха (1746–1795) – один з учнів Ф. Вернера (дядька Антоніна Рейхи – відомого композитора й вчителя Г. Берліоза). Упродовж багатьох років Й. Рейха грав у різних капелах. Працюючи в 1774–1785 роках у капелі графа Валлерштейна, він гастролював у Чехії та Німеччині. Його виступи з чеським скрипалем А. Яничем у Зальцбурзі справили враження на Л. Моцарта, який відзначив дивовижну техніку й легкість смичка, точність інтонування та чудовий звук віолончеліста. З 1785 року до кінця життя Й. Рейха служив концертмейстером у Боннській придворній капелі (у ці самі роки там працювали молоді Л. ван Бетховен та Б. Ромберг), а з 1789 року був капельмейстером Національного театру в Бонні [4, 1097].

Й. Рейха – автор 3-х концертів для віолончелі, кількох дуетів і концерту для скрипки та віолончелі, яким притаманні заглиблена емоційність та образна виразність тематизму. Віолончельні концерти за стилем близькі до скрипкових Я. Стамиця. Як правило, вони складаються з 3-х частин, фінали звичайно побудовані на танцювальних народних темах і мають форму рондо. Тематичний розвиток засновується на віртуозній трактовці інструменту: використанні всього діапазону, різноманітної пасажної техніки (включаючи ставку та прийом *restez*), складних штрихів та їх комбінування (перекидання через струни, баріолаж, арпеджіато). Але за значної складності сольної партії фактура супроводу, що розрахована на струнний квартет з гобоями (або флейтами) та валторнами, не виходить за межі тогочасного трактування оркестру.

Універсальність музикантської діяльності Й. Рейхи дала результати й у його педагогічній роботі. Зокрема обдарованим празьким учнем Рейхи був Франтішек Мензі (1753–?), який також грав на скрипці, написав кілька симфоній, квартетів та інших творів. У свою чергу, Ф. Мензі був учителем Яна Бродецького, Франтішека Гетца (також скрипаля й гамбіста) та одного з найкращих празьких віолончелістів гр. Яна Вацлава Шпорка (1723–1804) [2, 230].

Чільне місце в історії віолончельного мистецтва належить Йозефу Фіялі (1748—1816), який будучи кріпаком, навчився гарно грати на віолончелі, гамбі та гобої. Великою мірою цьому сприяло його перебування у Празі та навчання в Ф. Й. Вернера. Вивільнитися від кріпацтва Фіялі вдалося тільки в 1770-х роках. Протягом життя він служив у капелах Праги, Відня, Мюнхена, Зальцбурга, Мангейма, Донауешингена. У Відні Й. Фіяла товаришував із В.А. Моцартом, а в Петербурзі (1787–1792) керував капелою кн. Орлова.

Деякий час Фіяла з успіхом концертував у різних європейських країнах. Це був один з останніх чеських виконавцев-гамбістів, який ще на початку ХІХ ст. грав у салонах віденської, петербурзької та московської аристократії на цьому «вже маловідомому інструменті, для якого він також писав твори» [2, 243]. З них виокремлюється віолончельний концерт D-dur, створений у 1880-х роках. Твір має 3-частинну будову, де перші дві частини – Allegro Spirituoso та Adagio – написані у сонатній формі, а III ч. – Rondo Allegro – у формі рондо. Музика концерту вирізняється виразністю й завершеністю. Віртуозність автора засвідчує застосована у творі блискуча техніка.

Визнаними виконавцями й викладачами в Празі були брати Счастні. Бернард Вацлав Счастний (1760—1835), служив в оркестрі празького театру й вважався одним із кращих сольних виконавців і вокальних акомпаніаторів столиці. Займався В. Счастний і викладацькою практикою. Починаючи з 1811 року, він був першим професором класу віолончелі в Празькій консерваторії.

Працюючи в консерваторії до 1822 року, Б. В. Счастний створив «Школу гри» для віолончелі, присвятивши її цьому закладу. Характеризуючи працю, Л. Гінзбург відзначає, що «Школа» базувалася, передусім, на власному досвіді віолончеліста. Дослідник пояснює її недоліки такими особливостями тогочасного виконання, як відсутність шпилью та недостатня розробленість деяких технічних прийомів (зокрема гри на ставці) [2, 246]. Велику увагу в «Школі» присвячено мистецтву

акомпанементу. Нині цей вид вокального (рідше інструментального) супроводу у віолончельній практиці не застосовується, але в зазначений період уміння гарно акомпанувати було дуже актуальним.

Значну роль у своїй методиці Б. В. Счастний надавав практичному боку викладання, про що свідчить інший його збірник інструктивних п'єс для віолончелі («Il Maestro ed li Scolare. Otto Imitazioni e sei pezzi con fughe per due Violoncelli»). Навчальний матеріал у цей праці поданий для двох віолончелей на основі поліфонічних форм (канону, фуги). Крім цього, Б. Счастний видав збірку етюдів, писав і деякі інші твори. Найвідомішими учнями Б. В. Счастного були його брат Ян Счастний та Йозеф Валентин Донт (1776–1833).

Ян Счастний (1774–?) відомий передусім як автор багатьох віолончельних творів, що й донині мають педагогічне значення. Крім Праги, Я. Счастний жив у Франкфурті, Нюрнберзі, Мангеймі, деякий час у Парижі та Лондоні й повсюди був популярним як виконавець і педагог. Особливо підкреслюється значення його діяльності в розвитку німецького віолончельного мистецтва [2, 249].

Хоча Я. Счастний уникав публічних виступів, але його твори свідчать про віртуозний хист їх автора. У його доробку налічувалися концертні дуети для 2-х віолончелей, дивертисмент і тріо у супроводі альту і баса, дві сонати із басом, варіації з акомпанементом смичкового квартету та 2-х флейт і рондо й варіації з акомпанементом смичкового квартету, 6 solo із басом, концертино. «Легкі п'єси» для віолончелі з басом призначалися ним для навчального репертуару. Завдяки мелодичній виразності, оригінальності й різноманітній техніці свого часу твори Я. Счастного мали значну популярність у виконавців і педагогів та заслуговують на їх включення до репертуару сучасних віолончелістів.

Особливу увагу привертає концертино (op. 7), створене для віолончелі із супроводом флейти, 2-х альтів, віолончелі та басу. Я. Счастний – один із перших, хто почав опрацьовувати концертино, оскільки у XVIII в. цей жанр для віолончелі не застосовували. Як виразник нового змісту постає у творі ромбергівського типу віолончельна техніка, презентуючи новий романтичний підхід у передачі музичних образів. Стильові зв'язки з ранніми романтиками відчутні в нових формах, типі висловлювання, виразних засобах, застосованих Я. Счастним.

Наприкінці XVIII ст. чеські інструменталісти посіли вагоме місце в музичному житті австрійської столиці – Відні. У колах віденської аристократії дуже цінувалися віолончелісти-чехи А. Крафт, В. Гіммельбауер, Ч. Гоушка. Так, широку популярність мав Вацлав

Гіммельбауер (бл. 1725-?), який до 1764 року служив у різних капелах Праги. Прибувши до австрійської столиці, він познайомився із Л. ван Бетховеном і став першим виконавцем багатьох його камерно-ансамблевих творів. Думається, цьому сприяли надзвичайні професійні якості віолончеліста: насичене звучання й блискуче читання з аркуша, виразність, тендітність і технічна досконалість його виконавської манери. Концертну діяльність В. Гіммельбауер поєднував із викладанням і композицією.

Виконавська кар'єра видного чеського віолончеліста й диригента Ченека Гоушки (1766–1840) розпочалась у Празі. Його вчителями були Й. Ф. Н. Сегер (композиція) та Й. Христ (віолончель). Однак, блискуча віолончельна майстерність Гоушки приписувалася тільки його власним заслугам [2, 235]. Досконала техніка, чистий і міцний звук дозволили віолончелісту вже у 16-річному віці служити в капелі гр. Туна в Мангеймі та концертувати Європою. З 1792 року й до кінця життя Ч. Гоушка мешкав у Відні, де мав великий успіх як віолончеліст, композитор і диригент. У виконавців були популярними його 3 віолончельні концерти, сонати та інші твори. Крім того, Ч. Гоушка брав активну участь у музичному житті столиці, будучи одним з організаторів віденської консерваторії, «Товариства любителів музики», публічних концертів у місті тощо.

Блискучий віденський віолончеліст і композитор європейського рівню чех Антонін Крафт (1752–1820) в історії музики відомий передусім як близький друг і перший виконавець творів Й. Гайдна, В. А. Моцарта й Л. ван Бетховена. Саме для А. Крафта був написаний віолончельний концерт D-dur (№ 2) Й. Гайдна, соната A-dur (op. 68) і партія віолончелі в потрійному концерті для скрипки, віолончелі й фортепіано з оркестром (op. 56) Л. ван Бетховена.

Музиці А. Крафт навчався в батька, а за деякими відомостями також у Ф. Й. Вернера. Згодом він отримав юридичну освіту у Віденському університеті, після закінчення якого поступив в Імператорську придворну капелу, а в 1778 році зайняв посаду віолончеліста в оркестрі кн. Н. Естергазі. У цій капелі під керівництвом Й. Гайдна А. Крафт вивчав композицію. У подальшому це дало йому змогу стати редактором (навіть співавтором) віолончельних партій деяких гайднівських концертів для цього інструменту. У 1786 році А. Крафт разом із сином Мікулашем успішно концертував у Відні, Будапешті, Берліні та Дрездені. У 1790 році після смерті кн. Естергазі він оселився у Відні, де до 1795 року служив у капелі кн. Грассальковича. У 1792 році разом із видатним скрипалем І. Шупанцігом А. Крафт заснував кuartет, у якому грав до 1808 року.

Квартетна гра була для нього одним з улюблених видів музикування: з 1795 року й до кінця життя працюючи в капелі кн. Лобковица, він не залишав квартетного виконавства.

А. Крафт написав кілька концертів для віолончелі, 6 сонат для віолончелі з басом і для віолончелі з оркестром, дуети для скрипки та віолончелі, для віолончелі та контрабаса й для двох віолончелей, кілька тріо для двох баритонів (духових інструментів) і віолончелі [4, 686]. Віртуозна трактовка інструменту у віолончельних концертах А. Крафта відіграла істотну роль у розвитку цього жанру. Однак, на відміну від багатьох віртуозних творінь кінця XVIII – початку XIX ст., технічні ефекти в концертах Крафта підпорядковані змісту музики.

У цьому плані особливо цікавим є концерт C-dur op. 4, за стилем близький до концертів Й. Гайдна. Тричастинний твір (Allegro, Andante (Romance) і Rondo a la Cosacca) заснований на професійних принципах чеських митців: мелодійності тематизму, невимушеності ритмів, народних інтонаціях чеської музики. Оркестровий супровід у складі струнно-смичкових, флейт, гобоїв, фаготів, труб, валторн та ударних інструментів вирізняється майстерною інструментовкою.

До нашого часу суперечливим є авторство іншого, художньо більш значущого концерту D-dur А. Крафта, який тривалий час приписувався Й. Гайдну. Вважаючи цей концерт вершиною жанру класичної доби, Л. Гінзбург вирішує суперечку на користь віолончелиста [2, 237]. У технічному відношенні – це один із найскладніших концертів віолончельного репертуару, виконання якого вимагає досконалого володіння всім арсеналом технічних і виразних засобів: співучої кантилени, чіткої пасажної та штрихової техніки, вправної гри подвійних нот та акордів. Контраст тематизму окремих частин не порушує цілісність та органічність композиції, а традиційний склад оркестрового супроводу (смичковий квартет із 2 гобоями та 2 валторнами) не применшує симфонічного розмаху твору.

Визнання віденської публіки здобув і старший син А. Крафта Микулаш Крафт (1778–1853). Гри на віолончелі він навчався в батька, а з 1701 року в Ж.Л. Дюпора, композицію вивчав із Й. Гайдном. Музичні здібності Микулаша виявилися дуже рано: у 6 років він уже виконував батькові твори, у 8 – концертував Європою, а в 1789 році – виступав з В. А. Моцартом у Дрездені. У 1796–1809 роках М. Крафт був камерним музикантом у капелі кн. Лобковиця та концертував у Голландії, Празі, Лейпцизі, Дрездені. У 1809–1814 роках служив першим віолончелистом Віденської опери, а до 1824 року – у придворному оркестрі в Штутгарті. У 1818 році Микулаш гастролював із видатним піаністом, чехом –

Й. Н. Гуммелем, неодноразово виступав із Б. Ромбергом у Гамбурзі [2, 242]. Микулаш стверджував, що саме він грав віолончельну партію у прем'єрі потрійного концерту Бетховена, хоча композитор розраховував на Антоніна.

Невід'ємною складовою діяльності М. Крафта, як і інших, була педагогічна робота. У нього навчалися: син Бедржих, Й. Мерк, Й. Бирнбах, брати Враницькі, російський аматор гр. М. Виельгорський та ін. М. Крафт був також автором численних віолончельних композицій: 5-ти концертів (Л. Гінзбург зазначає 6 [2, 242]), фантазії зі струнним квартетом, 3-х дивертисментів та 6-ти дуетів для 2-х віолончелей, різних п'єс тощо [4, 686]. Примітно, що зразки віртуозної віолончельної музики М. Крафта наповнені вже новим романтичним змістом.

Широкого визнання набуло у Відні та у Європі мистецтво іншого чеського віолончеліста й композитора Йозефа Християна Сморчки (1766–1793), діяльність якого розпочалась у Празі, де він був півчим в одній із церков. Чудове володіння віолончеллю дозволило Сморчці виступати сольно й у квартеті. Невдовзі він був прийнятий до празької капели гр. Черніна, а потім – до капели кн. Ламберга у Відні. Деякий час Сморчка служив у віденському придворному оркестрі, а з 1788 року вів мандрівне концертне життя. З великим успіхом проходили концерти Й. Х. Сморчки в Брюсселі та Парижі, а 1792 році – у Лондоні, де він мав успіх як концертуючий віолончеліст і композитор. У доробку Й. Х. Сморчки залишилося кілька концертів і сонат, з яких у Парижі були видані 3 сонати для віолончелі з басом. Усі сонати є ранньокласичними зразками жанру. Л. Гінзбург відзначає їх близькість із віденським інструментальним стилем, що приписується навчанню Сморчки з композиції в Л. Кожелуха [2, 244].

Порівняно з німецькими або французькими, чеські композитори доволі часто зверталися до жанру віолончельного концерту. Крім вищезазначених творів, відомі віолончельні концерти Й. Мисливичека, 6 концертів Л. А. Кожелуха, 2 концерти В. Шинделяра, С-dur'ний концерт П. Враницького та ін. Більшість із них відповідали виразним і технічним вимогам доби й знаходили своїх виконавців і публіку. Популярність цього жанру в чеських авторів свідчить про його практичну затребуваність, а також про їх роль у європейському музичному мистецтві на ранньокласичному етапі розвитку жанру.

Висновки. Короткий огляд виконавської, композиторської та педагогічної діяльності представників чеського віолончельного мистецтва XVIII – початку XIX ст. виявляє його глибоку національну своєрідність і значне поширення та вплив у європейському музичному середовищі. Так,

істотну роль у виявленні концертної специфіки та популяризації інструмента, збагаченні його репертуару відіграла виконавська майстерність Ф. Й. Вернера, батька та сина Марів, Й. Рейхи, Й. Фіяли, батька та сина Крафтів та ін. Високі результати характеризували педагогічну працю Й. Вернера, А. Фільця, Й. Мензи, М. Крафта, братів Счастлих. Універсальність творчості позначився на створенні великої кількості віолончельних композицій, просякнутих виразністю й національним духом чеської музики, таких як концерти А. Фільця, А. Крафта, К. Стамиця, Й. Рейхи, сонати Я. Мари, Й. Х. Сморчки, педагогічні опуси Я. Счастлихого.

Звичайно в межах однієї статті можна торкнутися лише деяких аспектів заявленої проблеми. Так, ще не повністю розкриті питання щодо впливів чеських інструменталістів, у тому числі й віолончелістів на становлення мангеймського та віденського класичного стилю або їх просвітницької діяльності в Європі та Україні. Потребують подальшого вивчення долі й віолончельна спадщина чеських митців або надбання чеського віолончельного мистецтва у ХІХ ст. та ін. Отже, заявлена тематика має широкі перспективи для подальших розробок.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бэлза И. История чешской музыкальной культуры / Игорь Бэлза. Т. 1. – М. : Изд-во АН СССР, 1959. – 332 с., нот.
2. Гинзбург Л.С. История виолончельного искусства / Л. Гинзбург. В 4-х кн. Кн. 1: Виолончельная классика. – М.-Л. : Музгиз, 1950. – 512 с.
3. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – М. : Сов. Энциклопедия, 1991. – 672 с.
4. Риман Г. Музыкальный словарь : в 3-х т / Г. Риман. – Москва : изд-во П. Юргенсона, 1901-1904.
5. Щепакін В. М. Камерні виконавці з Чехії в дореволюційній музичній культурі України / В. М. Щепакін // Культура України : зб. наук. пр. Вип. 16.: Мистецтвознавство. Філософія. – Х. : ХДАК, 2005. – С. 214-226.
6. Urie V. Cesti violoncelliste (XVIII-XX st.) / V. Urie. – Prace Hudebni edice Priboj, 1946. – 348 s.

РЕЗЮМЕ

Завьялова О. К. Чешская виолончельная школа в концепте европейской музыкальной культуры XVIII – начала XIX ст.

Историческая неопределенность и «латентность» функционирования чешского виолончельного искусства не способствовали и его должному

изучению в искусствоведении. Основными источниками, где освещаются некоторые аспекты этих вопросов, являются «История виолончельного искусства» Л. Гинзбурга, работы И. Бэлзы, В. Щепакина, различные словари и справочники. Вместе с этим влияние чешской виолончельной школы (прежде всего Ф.И. Вернера, семьи Стамицев, А. Фильца, А. и М. Крафтов) на формирование виолончельных исполнительских и педагогических традиций европейской музыкальной культуры оказывается одним из главных факторов развития европейского виолончелизма.

Краткий обзор исполнительской, композиторской и педагогической деятельности чешских виолончелистов XVIII – начала XIX ст. выявляет ее глубокую национальную самобытность и значительное распространение и влияние в европейской музыкальной среде. Так, существенную роль в выявлении концертной специфики, популяризации инструмента, обогащении его репертуара играло исполнительское мастерство Ф.И. Вернера, отца и сына Мара, А. Фильца, Й. Рейхи, Й. Фиалы, отца и сына Крафтов. Высокими результатами отличалась педагогическая работа Ф.И. Вернера, Й. Фильца, Й. Мензы, М.Крафта, братьев Счастливых и др. Универсализм творчества выявился в создании виолончельных композиций, пропитанных выразительностью и национальным духом чешской музыки, таких как концерты А. Фильца, А. Крафта, К. Стамица, Й. Рейхи, сонаты Я Мары, Й.Х. Сморчки, педагогические опусы Я. Счастливого.

Недостаточное раскрытие в музыкознании деятельности и достижений чешских виолончелистов на этапе формирования национальных традиций вызывает необходимость их дальнейшего изучения.

Ключевые слова: виолончельная школа, европейская музыкальная культура, исполнительские и педагогические традиции, чешские виолончелисты.

SUMMARY

Zavyalova O. The czech cello school in the concept of european musical culture of the XVIII-th and early XIX-th century.

Historical uncertainty and «latency» operation of the Czech cello art is not promoted and its proper study in art. The main sources, which highlight some aspects of these issues are «History of cello art» by L. Ginzburg, the works by I. Belza, V. Shchepakina, various dictionaries and reference books. At the same time the influence of the Czech cello school (primarily F.Y. Werner, the Stamitzs family, A. Filz, A. and M. Kraft) on the formation of cello performing and pedagogical traditions of European musical culture which is one of the main factors in the development of the European cellist.

Overview performing, composing and teaching Czech cellists in the XVIII-th and early XIX-th century reveals deep national identity and a significant distribution, and influence in the European musical environment.

Thus, a significant role in identifying the specifics of the concert, the popularization of the instrument, enriching its repertoire was played by mastery F.Y. Werner, a father and a son Mara, A. Filz, J. Reich, J. Fial, a father and a son Kraft. The highest results have different pedagogical works by F.Y. Werner, J. Filz, J. Menze, M. Kraft, the brothers Schastnaya and others.

Universalism creativity has come to light in the creation of cello compositions impregnated expressiveness and national spirit of Czech music, such as the concerts of A. Filz, A. Kraft, K. Stamitz, J. Reich, sonatas of Ya Mary, J. H. Smrcki, pedagogical opus of Ya Schastny.

Inadequate disclosure in musicology the activity and achievements of Czech cellists at the stage of national tradition necessitate further study.

Key words: *cello school, European musical culture, performing and pedagogical traditions, Czech cellists.*