

УДК 78.421;78.2У

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-26>**Надія Володимирівна Явна**

ORCID: 0009-0001-3185-2893

аспірантка

Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

nadyayavna@gmail.com

ВЗАЄМОВПЛИВИ ПРОВІДНИХ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ШКІЛ У ФОРТЕПІАННІЙ ПЕДАГОГІЦІ ЛЬВОВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Визначення методичних та виконавських засад представників фортепіанного мистецтва Галичини першої половини ХІХ століття є непростим завданням, оскільки більшість з них провадили приватну викладацьку практику в аристократичних родинах (відповідно – їх учні, згідно свого суспільного статусу, не вели активної публічної концертної діяльності), а як виконавці виступали в закритих салонах чи благодійних програмах, у рецензіях на які імена виконавців нерідко не вказувалися. Нечисленною була і сама преса, і кількість та масштаб публікацій, присвячених виконавським аспектам. **Мета роботи** – спроба вияву джерел педагогічних тенденцій у діяльності провідних постатей у сфері фортепіанної педагогіки Львова першої половини ХІХ століття. **Методологія дослідження** спирається на історичний, ретроспективний, системно-аналітичний та компаративний методи. Наукова новизна – реконструкція педагогічних принципів провідних педагогів фортепіано вказаного періоду за характером здобутої освіти, педагогічної та методичної діяльності. **Висновки.** Фортепіанне мистецтво Галичини першої половини ХІХ століття варто розглядати насамперед в контексті традицій віденської фортепіанної школи, оскільки домінантними фігурами фортепіанного мистецтва є музиканти якнайтісніше пов'язані з нею. У їх педагогічній діяльності зберігаються риси виконавця-творця, де наставник забезпечує дидактичний репертуар, суголосний традиціям і запитам своєї доби, а також постає творцем методичних напрацювань у відповідності до власного практичного досвіду та інструментарію. Основними принципами фортепіанної педагогіки є послідовна розробка технічних засобів доступних для піанофорте та фортепіано в противагу клавірам, диференціація технічних і художніх завдань, робота над розвитком пальцевої техніки, зростання уваги до тривалого технічного відпрацювання виконавських прийомів, зростання ролі дидактичної літератури і різновидів вправ над художнім матеріалом в процесі виховання піаніста-віртуоза.

Ключові слова: піаністична школа, методичні засади, риси спадковості і взаємовпливи традицій.

Yavna Nadia Volodymyrivna, Postgraduate Student of the Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko

Interactions of leading European schools in piano pedagogy in Lviv in the first half of the 19th century

Determining the methodological and performing principles of representatives of the piano art of Galicia in the first half of the 19th century is a difficult task, as most private teaching practice was conducted within aristocratic families. Consequently, their students, due to their social status, did not engage in active public concert activities. Instead, they performed in closed salons or charity programs, with reviews often omitting the names of the performers. The press coverage, as well as the number and scale of publications devoted to performance aspects, was minimal.

The purpose of this work is to attempt to uncover the sources of pedagogical trends in the activities of leading figures in the field of piano pedagogy in Lviv during the first half of the 19th century. The research methodology is based on historical, retrospective, system-analytical, and comparative methods.

The scientific novelty lies in the reconstruction of the pedagogical principles of the leading piano teachers of this period, according to the nature of the education they received, and their pedagogical and methodological activities.

Conclusions: *The piano art of Galicia in the first half of the 19th century should be considered primarily in the context of the traditions of the Viennese piano school, as the dominant figures of piano art were closely related to it. In their pedagogical activity, they maintained the characteristics of a performer-creator, where the mentor provided a didactic repertoire consistent with the traditions and demands of their time, and also created methodological developments based on their practical experience and tools. The main principles of piano pedagogy included the consistent development of the technical means available for the pianoforte (as opposed to the clavier), the differentiation of technical and artistic tasks, work on the development of finger technique, increased attention to long-term technical practice of performance techniques, and the increased role of didactic literature and various exercises on artistic material in the process of educating a virtuoso pianist.*

Key words: *piano school, methodical principles, features of inheritance and mutual influences of traditions.*

Актуальність теми дослідження. Визначення методичних та виконавських засад представників фортепіанного мистецтва Галичини першої половини ХІХ століття є непростим завданням, оскільки більшість з них провадили приватну викладацьку практику в аристократичних родин (відповідно – їх учні, згідно свого суспільного статусу, не вели активної публічної концерт-

ної діяльності), а як виконавці виступали в закритих салонах чи благодійних програмах, у рецензіях на які імена виконавців нерідко не вказувалися. Нечисленною була і сама преса, і кількість та масштаб публікацій, присвячених виконавським аспектам. У XIX столітті, як і в добу класицизму, вірність засадам визнаного наставника-музиканта залишається поцінюваною, тому в афішах і анонсах традиційно вказується чийм учнем є той чи інший виконавець. Ця доба знаменна також переходом від різновидів клавіру до піанофорте та патентового шестиоктавного хаммерфлюгеля з верхнім ударним механізмом. Представниками старшої генерації, безпосередніми наставниками чи успішними визнаними сучасниками львівських педагогів були піаністи-віртуози, композитори та педагоги Муціо Клементі (Muzio Clementi, 1752–1832), Йоганн Баптист Крамер (Johann-Baptist Cramer, 1771–1858), Йоганн Непомук Гуммель (Johann Nepomuk Hummel, 1778–1837), Фрідріх Калькбреннер (Friedrich Kalkbrenner, 1785–1849), Карл Марія фон Вебер (Carl Maria von Weber, 1786–1826), Карл Черні (Carl Czerny, 1791–1857), Ігнац Мошелес (Ignaz Moscheles, 1794–1870), Анрі Герц (Henri Herz, 1803–1888).

З цього огляду видається продуктивним реконструювати педагогічні преференції виконавців на клавішних інструментах цієї доби відповідно до джерел здобутої освіти та за характером власної діяльності як у Львові, так і поза ним. **Мета даного дослідження** – спроба вияву джерел педагогічних тенденцій у діяльності провідних постатей у сфері фортепіанної педагогіки Львова першої половини XIX століття. **Наукова новизна** полягає в реконструкції педагогічних принципів провідних педагогів фортепіано вказаного періоду за характером здобутої освіти, власної педагогічної та методичної діяльності.

Виклад основного матеріалу. Розглянемо фахову підготовку піаністів-виконавців та композиторів, які діяли у Львові, щоб відслідкувати лінії спадкоємності традицій. Найстаршим з музикантів, які тривалий період були пов'язані зі Львовом є уродженець Відня Йоганн Георг Антон Медеріч-Галлюс (Johann Georg Anton Mederitsch detto Gallus, 1752–1835), піаніст, композитор, диригент,

педагог, копіювальник музичних творів. Про його творчу діяльність і фортепіанну спадщину в більшому об'ємі можемо судити з каталогів нотних видань та рецензій на них в спеціалізованих альманахах XIX століття, які дослідив та підсумував Теодор Айгнер [2], статей Егона фон Кожинського [10], Губерта Райтерерта [15], з енциклопедичної статті Теофіла Антонічка [3] та спогадів його учня, славетного австрійського поета Франца Грільпарцера [11]. Він походив з родини театрального оркестрового музиканта, контрабасиста Антона Медеріча-Галлюса, який переїхав до Відня з Гетцендорфа. Всупереч відомостям про ранню смерть його батька у крайній фінансовій скруті, він отримав музичну освіту під орудою блискучого педагога, органіста, піаніста і композитора – Георга Крістофа Вагензайля (Georg Christoph Wagenseil), у той час вельми престижного фахівця з високою платою за навчання. Імператриця Марія Терезія призначила цього музиканта придворним композитором і музичним магістром імператорської родини, а пізніше наставником її дочок та ерцгерцогині. Він зберіг прекрасну виконавську форму і блискучу віртуозність до останніх років життя. Найбільші здобутки Г.К.Вагензайля як композитора, представника передкласичної чи ранньовіденської школи, пов'язані саме з музикою для клавішних інструментів. Нечисленні з його творів були вдані методом гравіювання і продемонстрували слідування автора напрацюванням Йоганна Адольфа Гассе, Доменіко Скарлатті та Жана Філіппа Рамо: «*Suavis artificiose elaboratus concentus musicus, continens VI parthias selectas ad clavicembalum compositas*» («Нижній, мистецьки складений музичний концерт, що містить 6 вибраних частин, написаних для клавесина» Бамберг 1740); «XVIII дивертисментів для гарпсихорда» ор. 1-3 (Відень); «X симфоній для клавіру з двома скрипками та басом» ор. 4, 7, 8; «II дивертисменти для клавіру з віолоном і басом», «Дивертисменти для двох фортепіано» ор. 5 (Відень); «VI фортепіанні сонати з однією скрипкою» ор. 6 (Париж). В його рукописному доробку є 27 клавірних концертів, 30 клавірних сюїт. Біографи відзначають, що він поєднував у своїх фортепіанних творах оригінальність і тонке музичне чуття зі строгою композицією. Він був дуже затребуваний як вчитель у Відні, серед його відомих

учнів, окрім Й. Г. А. Медеріча-Галлюса виділяють автора популярних зінгшпілів Йоганна Шенка (Johann Schenk), братів Антона і Франца Тайберів (Anton und Franz Teuber), авторитетного празького музиканта Франца Ксавера Душека, музичного директора кафедрального собору св. Стефана у Відні Леопольда Гофмана.

Між 1803 та 1812 роками Й. Г. А. Медеріч-Галлюс подовгу перебував у Львові (тодішньому Лемберзі), де проявив себе здебільшого як капельмейстер у масштабних мистецьких проектах, в котрих здійснювались виконання творів кантатно-ораторійного жанру. У 1817 році переїхав до Львова, оселився при жіночому монастирі сестер бенедиктинок на передмісті, де займався переписуванням нот літургійного циклу композиторів XVII–XVIII ст. для монастирів сс. бенедиктинок і оо. бернардинів та композицій для кількох музичних видавництв. Твори цього періоду – виключно канонічно-літургійні, тож про безпосередній вплив Медеріча-Галлюса на фортепіанне концертне виконавство регіону йтися не може: основні його здобутки в цій сфері припадають на роки педагогічної і капельмейстерської діяльності поза Галичиною. Однак, вартує уваги розгляд його заслуг як педагога фортепіано і копіювальника клавірних композицій Й. С. Баха – задовго до відновлення його імені на концертних сценах Європи.

Наступним за хронологією є Франц Ксавер Вольфганг Готтліб Моцарт (1791–1844). Цінним джерелом інформації не лише про фахову освіту митця, але й мистецьке середовище, коло спілкування і традиції концертування є монографія Вальтера Гуммеля «Сини Моцарта» [8], німецькомовні видання його листів з коментарями Альберта ван дер Ліндена [12], подорожнього щоденника з супровідними поясненнями Рудольфа Ангермюллера [5], і масштабна двотомна праця Карстена Ноттельмана [14]. Він же є автором докладних коментарів до двотомника уртекстів фортепіанних творів Ф. К. Моцарта, реалізованих видавництвом Henle. Книгою документів, яка підсумовує дослідження зарубіжних та українських фахівців є «Моцарт-син. Життя Франца Ксавера у подорожньому щоденнику і листах» [1]. Його фахова підготовка є найбільш багатогранною та докладно дослідженою, що, очевидно, зумовлено інтересом до родинного імені,

а також тим, що навчанням сина займалися здебільшого відомі музиканти, друзі чи учні батька – Вольфганга Амадея. Першим його вчителем гри на клавирі слід вважати професора і імператорського радника Франца Ксавера Немечека у Празі, куди музикант приїхав у дитячому віці (1796–1878). З переїздом до Відня на 1797/ 1798 рр. припадає початок уроків фортепіано у німецького та австрійського піаніста Йоганна Андреаса Штрайхера (Johann Andreas Streicher), в якого Франц Ксавер не лише вчився, але й жив. Ці заняття тривали з перервами до 1805 р. Й. А. Штрайхер також був композитором і майстром клавирних інструментів, разом з дружиною – представницею іншого славетного роду майстрів клавирів, Нанеттою Штайн заснував у Відні фірму по виробництву фортепіано «Frère et Sœur Stein»). Тому заняття відбувалися на якісних інструментах новітніх конструкцій. В проміжку 1802–1804 рр. за дорученням Й. Гайдна з Моцартом-сином займається його улюблений і дуже талановитий учень Сигізмунд Нойкомм (який викладає йому композицію, гру на клавирі і, ймовірно – вокал). Низку консультацій з композиції у 1803–1805 рр. він отримав у відомого німецького композитора, органіста, теоретика музики, педагога, музикознавця Георга Йозефа Фоглера (Georg Joseph Vogler, Abbé Vogler). Відтоді (з 14 років) сам почав давати уроки гри на фортепіано і заробляти на свою подальшу фахову освіту, зокрема у 1806 р. власним коштом оплачував заняття з композиції у органіста Йоганна Георга Альбрехтсбергера (Johann Georg Albrechtsberger). В останній рік перебування у Відні, у 1807 р. Ф. К. Моцарт вдосконалювався в компонуванні музики на італійські тексти, італійській мові, вокалу під орудою у придворного капелмейстера Антоніо Сальєрі (Antonio Salieri) та у гри на клавирі в одного з культових піаністів його доби Йоганна Непомука Гуммеля (Johann Nepomuk Hummel/JanNepomuk Hummel, учня В. А. Моцарта). Від 1808 до 1838 року творча діяльність Ф. К. Моцарта пов'язана з Галичиною, від 1813 року – переважно зі Львовом. Він успішно виявив себе як піаніст, камераліст, акомпаніатор, педагог фортепіано і вокалу, композитор, організатор мистецьких проєктів та інституцій, хормейстер, музичний директор міського

театру, здійснив трирічну гастрольну подорож містами Європи в час якої відбулися численні контакти з провідними піаністами його доби, сприяв виданню музичних творів львівських композиторів у провідних видавництвах Європи. Незважаючи на це далі працював над собою, вивчав контрапункт під керівництвом Й. Г. А. Медеріча-Галлюса. Слід також взяти до уваги що дядьком (кузеном його матері, але майже ровесником був композитор-новатор і піаніст-віртуоз Карл-Марія Вебер) а другом дитинства – Карл Черні, в контактi з якими Ф. К. Моцарт перебував протягом всього життя[1, с. 11–59]. Рецензії на його виступи як піаніста від ранніх виступів до останніх років життя відзначають майстерне дотримання вірності стилістиці виконуваних творів і доречне застосування техніки *brillante*, без впадання в надмірності демонстрації віртуозності. Серед його найбільш успішних учнів-піаністів відзначимо Юлію Бароні-Кавалькабо (в заміжжі Вебенау, та фон Брітто) чію виконавську майстерність та високий рівень композицій відзначав, зокрема, Роберт Шуман, а також Ернста фон Пауера, педагога Національної музичної школи та Королівського коледжу музики в Лондоні, укладача фортепіанних збірок, редактора «Добре темперованого клавiру»Й. С. Баха,повних зібрань клавiрної музики Йозефа Гайдна, Карла Марії фон Вебера і Людвіга ван Бетовена[1, с. 468].

Важливу сторінку у фортепіанну педагогіку міста привніс Йоганес (Ян) Рукгабер (Jan, JeanRuckgaber, 1799–1876), син французького аристократа, який загинув у битві під Ваграмом, який у Львові розгорнув активну музично-просвітницьку діяльність, а його справжнє ім'я – Жан де Монтальбо (JeandeMontalbeau) [13, с. 6], Народився у Відні,після смерті батьків, десятирічного Жана усиновив його гувернант – австрієць Йозеф Рукгабер. Він одразу помітив у хлопця музичний талант і подбав, щоб той отримав найкращу музичну освіту спершу під керівництвом Й. Гуммеля, а згодом у професури Паризької консерваторії, імовірно в 1816–1819 роках. Проте, як зазначають дослідники його творчості, у той період іноземних студентів до навчання не допускали, тому, очевидно, він був змушений займатися приватно. Рукгабер вперше відвідав Львів

у 1815 році. У січні 1818 року, він тут успішно взяв участь у низці успішних концертів і здобув певну популярність як соліст та акомпаніатор. З 1820 р. регулярно виступав у Львові з сольними фортепіанними номерами, акомпанував місцевим музикантам. У 1826 році Й. Рукгабер назавжди оселився у Львові, успішно реалізувавшись як піаніст, композитор, педагог, концертмейстер, організатор музичного життя та фахової освіти (зокрема, очолював Галицьке музичне товариство та його консерваторію). Був плідним, хоч і не надто яскравим композитором, а оскільки мовою аристократії та інтелігенції була французька, то нотні видання іменував здебільшого цією мовою, зберігаючи артистичним псевдонімом прізвище Рукгабер французькою версією імені – Жан (Jean). На його запрошення Львів відвідав Ф. Ліст, музикант був знайомий з Ф. Шопеном. Серед його учнів виділяється плідний фортепіанний композитор Марцелій Мадейський.

Оскільки Й. Н. Гуммель є наставником двох піаністів-педагогів, діяльних у Галичини протягом тривалого періоду, звернемо увагу на аспекти спадкоємності від вчителя до учнів-послідовників. Народжений у Пресбурзі (тепер Братіслава, Словаччина), виходець з родини музиканта, капельмейстера та вчителя музики у військовому фонді у Вартбурзі та директора оркестру в новозбудованому театрі Е. Шиканедера у Відні, він був вундеркіндом. В 7-річному віці став учнем В. А. Моцарта, протягом двох років, живучи в нього в родині, і за його ж порадою в 9 років здійснив велике шестирічне турне, яке охопило Німеччину, Данію, Англію, Шотландію та Голландію. Після повернення (1803 р.) вдосконалювався як композитор під керівництвом Й. Г. Альбрехтсбергера та А. Сальєрі, всього через 3 та 4 роки у цих же педагогів навчався його учень Ф. К. Моцарт. Тоді постали його твори «Соната Es-dur» ор. 13, яка була в традиціях і присвячена Й. Гайдну, «Фантазія» Es-dur ор. 18, Соната f-moll ор. 20 і Концерт C-dur ор. 34а, які закріпили суспільну репутацію Й. Н. Гуммеля як композитора. До 1816 року багато часу присвятив педагогічній роботі як викладач фортепіано у Відні (до 10 годин на день) та композиції: в цей період написані «Каприс» ор. 49 для фортепіано і «Rondobrillant» для фортепіано з оркестром ор.

56, якими знавці музики певною мірою знаменують переломний момент у композиторському стилі митця і вперше вбачають у ній той блискучий композиторський і виконавський стиль, який надовго залишився основною нормою всієї майбутньої фортепіанної музики століття. Пізніше працював капелмейстером у в Штутгарті й Веймарі. 1817 року цього видатного музиканта в якості придворного капелмейстера запросила у Ваймар велика княгиня Марія Павлівна. Від моменту свого переїзду туди, вона з притаманною їй енергією і розмахом сприяла розвитку культури та мистецтва, і насамперед музики. Велика княгиня брала у нього уроки гри на фортепіано, а на додаток оплачувала зі своїх особистих коштів половину платні свого капелмейстера. Працюючи у Веймарі, він зробив це місто одним із центрів музичної культури країни, був ініціатором пенсійних програм для музикантів, задля якої давав благодійні концерти, а також одним із перших борців за авторські права музикантів. Поєднав придворну службу, викладання, композиторську діяльність, здійснив численні гастрольні подорожі. Про його виступи як виконавця сучасники згадують, вказуючи на солідність, елегантність, міцність і витонченість гри, блискучу віртуозність, яка ніколи не була самоціллю, а лише засобом розкриття художньої ідеї.

Модний і дорогий педагог, він мав численних учнів. Зокрема, батькам юного Ференца Ліста довелося звернутися до послуг Карла Черні, оскільки родина не могла дозволити собі високу оплату занять Й. Н. Гуммеля за навчання фортепіано. Опублікував культову для свого часу методичну працю з питань опанування фортепіанної техніки «Докладні теоретико-практичні вказівки гри на фортепіано від перших початкових уроків до найдосконалішого навчання» («Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel vom ersten Elementar-Unterricht an bis zur vollkommensten Ausbildung») у трьох частинах [6], виданої у Відні, Парижі, Лондоні[7], невдовзі перекладену іспанською мовою.

Всупереч методистам англійської школи, орієнтованим на механістичні вправління типової моторики та багатогодинні тренування, був прихильником поміркованих навантажень на руки:

«Трьох годин досить, однак щодня і з увагою» [17, с. 132]. Приділяв увагу багатству туше і його взаємозв'язку з емоційною палітрою, натхненим виконанням: «Це допоможе розвитку слуху й почуття» [17, с. 137]. Проте не заперечував механічних пристроїв для тренування виконавської техніки та категорично відкидав педалізацію, як фортепіанний виразовий засіб.

У своїх творах відрізнявся ясністю фактури, оригінальністю форми, своєрідністю тонально-гармонічного мислення, численні його композиції втілюють стилістику бідермаєру та раннього романтизму, випереджають в часі багато з технічних, виразових, формотворчих знахідок майбутнього.

Безумовно, його виконавський і композиторський приклад здійснив значний вплив на його учнів. У своєму подорожньому щоденнику з гастрольного туру 1819–1821 рр., перебуваючи у Відні Ф. К. Моцарт відзначав:

«4 [травня 1820] ... пішов на репетицію до Гуммеля. Він – король клавірників, саме написав новий концерт в ля мінорі, концерт прекрасний.

5 [травня 1820] Гра Гуммеля і його композиція просто зачарували мене. Особливо ж його концерт, знову його фантазія була суголосною з мою. ...» [5, с. 144]. Твори Й. Н. Гуммеля постійно були в концертних програмах самого Ф. К. Моцарта і його титулованих учениць.

Наймолодшим представником митців-піаністів першої половини XIX століття у Львові є Йозеф Крістоф Кесслер (Kessler, Joseph Christoph, 1800–1872). Він провів дитинство у Празі (1803–1807), навчався гри на фортепіано з 7-го по 10-й рік життя під орудою органіста Білека у Фельдсберзі (тепер – Вальгіце, Чехія) (до 1811 р.), до 1816 року здобував загальну освіту коледжі у Нікольсбурзі (тепер Мікулов, Чехія, тоді почав компонувати в 11 років, переважно танцювальні п'єси) і філософському факультеті університету Відня (до 1820). Про те, хто навчав його в цей період на даний час не встановлено, але занять музикою юнак не полишав та якісну фахову кваліфікацію здобув, оскільки мав змогу почати власну музично-педагогічну діяльність. Протягом 1820–1826 рр. він уже працював у Львові (Лембергу)

приватним вчителем музики в родині Потоцьких. Потреба вдосконалення композиторського професіоналізму виникла по мірі зростання вимог до якості необхідної творчої діяльності, тому повернувшись до Відня 1826 році він отримував періодичні консультації від відомого віденського педагога теоретичних дисциплін та композиції Ігнаца фон Зайфріда. За цей час митець став віртуозним піаністом і визнаним викладачем фортепіано. У 1829 році він спочатку переїхав до Варшави (на цей період припадає його тісне спілкування з Ф. Шопеном), а в 1830 році до Бреслау (тепер Вроцлав, Польща). Протягом 1835–1855 рр. працював у Львові, аж до виїзду у Відень, де він керував приватною фортепіанною школою в Йозефштадті (Відень VIII) і працював державним службовцем (за «Книгою смертей ц.к. чиновників») [9, с. 200]. Його творчість поступається за мистецьким рівнем педагогічним і виконавським здобуткам. Найбільшу цінність складають твори дидактичного і віртуозно-концертного плану, насамперед етюди.

Друг юності Ф. К. Моцарта, Карл Черні, митець чеського та моравського за походження, формувався у Відні в сім'ї піаніста та педагога Венцеля (Вацлава) Черні, який став першим учителем свого сина-вундеркінда. У 1800–1803 роках навчався у Л. ван Бетовена, а також у Йоганна Непомука Гуммеля та Муціо Клементі. Тож власну методичну концепцію і принципи вишколу він базував саме на цих напрацюваннях (за його свідченнями, насамперед, на праці М. Клементі «Метод гри на піано-форте» / «Méthode pour le Piano-Forte», Париж, 1801, та дидактичній збірці «Сходинки до Парнасу» / «Gradus ad Parnassum», 1817, 1819 та 1825/26 рр. в трьох частинах). Окрім цього К. Черні переклав німецькою мовою школу Л. Адама «Метода або загальний принцип аплікатури на фортепіано», 4-томну працю А. Рейхи «Повний підручник музичної композиції», а також «Мистецтво співу в застосуванні до фортепіано» С. Тальберга, редагував спільно з А. Мюллером клавікордну школу Г. С. Лелейна (1773), видавши її в 1825 році під назвою «Grosse Fortepiano Schule». Все це, а також чималий власний успішний педагогічний практичний досвід послужило підґрунтям для реалізації масштабної

праці К. Черні «Повна теоретико-практична фортепіанна школа від початкових кроків до вищого вдосконалення» / «Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend» [4] – однієї з наймасштабніших і найбільш універсальних піаністично-методичних концепцій серед усіх існуючих. Зауважимо, що Ф. К. Моцарт підтримував спілкування з ним у Львівський період, зустрічався під час своєї гастрольної подорожі 1818–1821 років у салоні А. Штрайхера на концертних подіях, що свідчить про спільність зацікавлень в період усталеної професійної діяльності.

Висновки. Як бачимо, усі з названих композиторів становленням піаністичної майстерності завдячують віденському середовищу, а отже і у власній діяльності продовжують принципи виконавства і педагогіки своїх віденських наставників. Фортепіанне мистецтво Галичини першої половини ХІХ століття варто розглядати насамперед в контексті традицій віденської фортепіанної школи, оскільки домінантними фігурами фортепіанного мистецтва є музиканти якнайтісніше пов'язані з нею. У їх педагогічній діяльності зберігаються риси виконавця-творця, де наставник забезпечує дидактичний репертуар, суголосний традиціям і запитам своєї доби, а також постає творцем методичних напрацювань у відповідності до власного практичного досвіду та інструментарію. Основними принципами фортепіанної педагогіки є послідовна розробка технічних засобів доступних для піанофорте та фортепіано в противагу клавірам, диференціація технічних і художніх завдань, робота над розвитком пальцевої техніки, зростання уваги до тривалого технічного відпрацювання виконавських прийомів, зростання ролі дидактичної літератури і різновидів вправ над художнім матеріалом в процесі виховання піаніста-віртуоза. Ці засади простежуються у педагогічній школі Й. Н. Гуммеля, а також знаходяться в тісному зв'язку з діяльністю провідного віденського педагога і методиста цього часу – Карлом Черні.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Моцарт-син. Життя Франца Ксавера у подорожньому щоденнику і листах. / упор. О. Линів. Львів : Видавництво Старого Лева, 2023. 568 с.

2. Aigner Th. Johann Gallus Mederitsch. Komponist und Kopist des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts. *Die Musikforschung*. № 26. 1973. 341–343.

3. Antonicek Theophil. Mederitsch (Gallus) Johann. Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 (ÖBL). Band 6. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1975. 183.

4. Czerny C. Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule von den ersten Anfängen bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend und mit allen notwendigen, zu diesem Zwecke eigens komponierten, zahlreichen Beispielen in 4 Teilen verfasst von Carl Czerny. Op. 500. Wien: A. Diabelli u. Comp., 1846. 110.

5. Franz Xaver Wolfgang Mozart (Wolfgang Amadeus Mozart Sohn). Reisetagebuch 1819–1821 / herausgegeben und kommentiert von Rudolph Angermüller. Bad Honnef: Verlag K. H. Bock, 1994. 366.

6. Hummel J. N. Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterricht an bis zur vollkommensten Ausbildung: Reprint von 1828. Ausgabe. Wien: Tobias Haslinger, 1928/1989. 482.

7. Hummel J. N. A Complete Theoretical and Practical Course of Instruction on the Art of Playing the Piano Forte. London: T. Boosey & Co, 1829. 110.

8. Hummel W. W. A. Mozarts Söhne. Hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Kassel: Bärenreiter, 1956. 383 s.

9. Келлер, Joseph Christoph. Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Band 11. 1864. 200.

10. Komorzynski Egon von. Gallus, Johann. Allgemeine Deutsche Biographie (ADB). Band 49. Leipzig: Duncker & Humblot, 1904. 245–248.

11. Komorzynski Egon von. Grillparzers Klavierlehrer Joh. Mederitsch, genannt Gallus. Alt-Wiener Kalender für das Jahr 1919. Wien, 1919. 134–158.

12. Linden, Albert Vander and W. A. Mozart, Jr. Lettres de W. A. Mozart junior. *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*. 1951. Vol. 5. № 3/4 (Jul.-Dec.). 147–176.

13. Michalik E. Jan Ruckgaber – zapomniany kompozytor. Warszawa, 2016. 206 .

14. Nottelmann K. W. A. Mozart Sohn. Der Musiker und das Erbe des Vaters. In 2 Bänden. Kassel-Basel-London-New York-Praha: Bärenreiter, 2009. 796.

15. Reitterer Hubert. Der junge Grillparzer und seine vergessenen Lehrer: Mederitsch-Gallus, Ridler, Stein. URL : <http://grillparzer.at/gesellschaft/veranstaltungen/lehrer.shtml>

16. Sichrovsky Heinz. Johann Nepomuk Hummel (1778–1837). Fantasien. URL: <https://www.naxos.com/MainSite/BlurbsReviews/?itemcode=8.557836&catnum=557836&filetype>AboutThisRecording&language=German>

17. Wendt M. Schumann und Hummel. Zwischen Klassik und Klassizismus – Johann Nepomuk Hummel in Wien und Weimar / Gerhard Anselm, Laurenz Luttken, Hg. Kassel, 2003. 123–145.

REFERENCES

1. Lyniv, O. (Ed.) (2023) *Mozart's Son: The Life of Franz Xaver Mozart in Travel Diary and Letters*. Lviv: Vydavnytstvo Starogo Leva. [in Ukrainian].
2. Aigner, T. (1973) Johann Gallus Mederitsch: Komponist und Kopist des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts. *Die Musikforschung*. № 26. [in German].
3. Antonicek, T (1975). Mederitsch (Gallus) Johann. *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 (ÖBL)*. Band 6. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 183.[in German].
4. Czerny, C. (1846) Vollständige theoretisch-praktische Piano-forte-Schule von den ersten Anfängen bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend und mit allen notwendigen, zu diesem Zwecke eigens komponierten, zahlreichen Beispielen in 4 Teilen verfasst von Carl Czerny. Op. 500. Wien: A. Diabelli u. Comp.[in German].
5. Franz Xaver Wolfgang Mozart (Wolfgang Amadeus Mozart Sohn) Reisetagebuch 1819–1821 (1994) Herausgegeben und kommentiert von Rudolph Angermüller. Bad Honnef: Verlag K. H. Bock .[in German].
6. Hummel, J. N. (1989) Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterricht an bis zur vollkommensten Ausbildung: Reprint von 1828. Ausgabe. Wien: Tobias Haslinger. [in German].
7. Hummel, J. N. (1829) A Complete Theoretical and Practical Course of Instruction on the Art of Playing the Piano Forte. London: T. Boosey & Co, 1829. [in English].
8. Hummel, W. W. A. (1956) *Mozarts Söhne*. Hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Kassel: Bärenreiter.[in German].
9. Keßler, J. Ch. (1864) *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. Band 11.200. [in German].
10. Komorzynski, Egon von. (1904) Gallus, Johann. *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*. Band 49. Leipzig: Duncker & Humblot. 245–248. [in German].
11. Komorzynski, E.von. (1919) Grillparzers Klavierlehrer Joh. Mederitsch, genannt Gallus. *Alt-WienerKalenderfürdasJahr 1919*. Wien. 134–158. [in German].
12. Linden, A. Vander (1951, Jul.-Dec.) W. A. Mozart, Jr. Lettres de W. A. Mozart junior. *Revue belge de Musicologie Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap Vol. 5*. № 3/4. 147–176 [in German].
13. Michalik, E. (2016) *Jan Ruckgaber – zapomniany kompozytor*. Warszawa. [in Polish].
14. Nottelmann, K. W. A. (2009) *Mozart Sohn. Der Musiker und das Erbe des Vaters*. In 2 Bänden. Kassel-Basel-London-New York-Praha: Bärenreiter. [in German].
15. Reitterert, H. *Der junge Grillparzer und seine vergessenen Lehrer: Mederitsch-Gallus, Ridler, Stein*. URL : <http://grillparzer.at/gesellschaft/veranstaltungen/lehrer.shtml> [in German].
16. Sichrovsky, H. *Johann Nepomuk Hummel (1778–1837). Fantasien*. URL: <https://www.naxos.com/MainSite/BlurbsReviews/?itemcode=8.557>

836&catnum=557836&filetype=AboutThisRecording&language=German [in German].

17. Wendt, M. (2003) *Schumann und Hummel. Zwischen Klassik und Klassizismus – Johann Nepomuk Hummel in Wien und Weimar* / Gerhard Anselm, Laurenz Luttken. 123–145. [in German].