

Розділ 2. ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО

УДК 78.071.1(438)(092):780.616.432.071.2]:78.03"19"
DOI 10.34064/khnum1-74.06

Чернявська Маріанна Станіславівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи,
професор кафедри спеціального фортепіано
e-mail: pianokisa@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-8379-5536

Міц Оксана Романівна

Харківський національний університет імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри камерного ансамблю
e-mail: ksenamits@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-3619-9635

Аплікатурна реформа М. Мошковського та її значення для фортепіанного мистецтва ХХ століття

Статтю присвячено осмисленню аплікатурної реформи М. Мошковського, яка стала віддзеркаленням його виконавської, педагогічної та редакторської діяльності. Розроблені польським музикантом аплікатурні принципи аналізуються на матеріалі маловідомих фортепіанних видань «Школа подвійних нот» ор. 64 (1900) та «Книга про гами» (1904). Мета статті – визначити місце та роль аплікатурної реформи М. Мошковського, викладеної в названих збірках, у розвитку фортепіанного виконавства ХХ століття. Для досягнення означеної мети в розвідці застосовані такі методи дослідження: жанрово-стилістичний, музично-історичний, інтерпретологічний, системний. У процесі аналізу було з'ясовано, що головним принципом побудови «Школи подвійних нот» ор. 64 стала поетапність навчання, коли виконавець поступово має подолати всі технічні незручності в роботі з художнім твором. Основні аплікатурні стратегії, викладені М. Мошковським у «Книзі про гами», узагальнюють принципи дзеркальної симетрії, спираючись на природу й анатомію людини. Головними їх позиціями є: застосування четвертого пальця на чорних клавішах, принцип тональної парності, знаходження подібних аплікатурних послідовностей у різних тональностях тощо.

Ключові слова: фортепіано; аплікатура; сольне та ансамблеве виконавство; віртуозність; фактура; принцип дзеркальної симетрії; інструктивний і художній репертуар; композитор; виконавець.

Постановка проблеми.

У контексті сучасного фортепіанного виконавства поняття «техніка» в першу чергу асоціюється з віртуозним аспектом, включаючи зручність, швидкість, легкість, координацію, точність і силу. Інша концепція піаністичної техніки передбачає контроль над звуковидобуванням, тембровою палітрою, балансом фактурних шарів і точний розрахунок виконавських засобів для реалізації художнього задуму. Віртуозний та художній аспекти фортепіанної техніки взаємопов'язані, формуючи комплекс засобів виразності, якими користується піаніст у процесі інтерпретації.

Творча та педагогічна спадщина польського композитора й піаніста М. Мошковського (1854–1925), постать якого тривалий час залишалася на периферії музикознавчих досліджень, потребує системного переосмислення в контексті сучасної виконавської практики. Переконливість його інтерпретацій, бездоганність піанізму та якість звуковидобування дозволяли говорити про гру музиканта як про еталон академічного піанізму. Критики відзначали, що його виконавський стиль поєднував технічну майстерність з художньою витонченістю: «Впевненості виконання, чистоти влучання, майстерності туше та насамперед більшої витонченості та вишуканості фраз я ніколи не чув від будь-якого піаніста» (Luedtke, 1975: 102). М. Мошковського характеризували як віртуоза, що захоплював точністю туше й нюансів, звуковим багатством забарвлення фактури та ефективним використанням всіх можливостей інструмента: «Як піаніст – [Мошковський] прийшов, побачив, переміг <...>. Він захопливий виконавець. Його техніка здається досконалою; чудове вміння та блискучість, чудовий дотик, абсолютна точність» (Hodos, 2004: 39). Ці свідчення підтверджують тезу про те, що педагогічні принципи Мошковського

ґрунтувалися на синтезі блискучого виконавського досвіду та композиторської раціоналізації технічних завдань.

Педагогічний доробок композитора містить не тільки численні фортепіанні етюди, а й інші видання, що, на перший погляд, не варті особливої уваги через їх нібито «другорядний», суто інструктивний характер. Серед таких «малопомітних» видань – «Школа подвійних нот» ор. 64 (1900) та «Книга про гами» (1904), які досі залишаються недостатньо дослідженими в науковому дискурсі. Втім, аналіз цих збірок може відтворити еволюцію педагогічного методу М. Мошковського та виявити зв'язок між принципами музичної мови, інтонаційним мисленням автора та їх втіленням у піаністичні навички, зокрема через власну аплікатурну систему видатного піаніста.

Останні дослідження й публікації за темою статті. Аналіз наукових праць свідчить про підвищення інтересу дослідників до творчості М. Мошковського (Luedtke, 1975; Hodos, 2004; Assenov, 2009; Міц, 2021). Ім'я видатного музиканта також згадується і в дослідженнях, присвячених жанру фортепіанного етюду, зокрема, інструктивного типу (Козир, 2008; Міц, 2018, 2021; Чернявська, 2020). Однак аплікатурній реформі М. Мошковського, втіленій у «Школі подвійних нот» ор. 64 і «Книзі про гами», та її значенню для розвитку піанізму фактично не приділяється належної уваги. Побіжна згадка про неї міститься в роботах Б. Ассенова (Assenov, 2009) та О. Міц (2021). Відзначимо, що в дослідженнях, де вивчається розвиток принципів аплікатури у фортепіанному виконавстві (Nellåker & Lu Xingye, n.d.); Verbalis, 2012; Banovetz, 2021), внесок М. Мошковського також не розглядається на тлі пріоритетної реформи «природного» принципу формування фортепіанної аплікатури Ф. Шопена (Verbalis, 2012) та різноманітних методів «зручного» підбору пальців у клавірних творах епохи Бароко (Banovetz, 2021).

Зокрема, ґрунтовний посібник з аплікатури для виконавців «The Performing Pianist's Guide to Fingering» видатного американського композитора Джозефа Бановеця (Banovetz, 2021) зосереджується виключно на творах доби Бароко. Автор стверджує, що вибір

аплікатури вимагає багато роздумів та обмірковувань, і що надто часто він залежить від історичних традицій та ідей, а не від реальних умов виконання. Піаніст звертається до невідредагованих оригінальних композицій Й. С. Баха та Д. Скарлатті, а також перерозподілу аплікатурних послідовностей, аналізуючи принципи феноменального піанізму Бенно Мойсейвича. Дж. Бановець має за мету допомогти сучасному виконавцеві зрозуміти музичний задум композитора, фактичні темпи та динаміку виконання при певному виборі аплікатури (Banovetz, 2021).

Найближчою до заявленої теми статті є монографія Дж. Вербаліса (Verbalis, 2012), де ретельно обговорюються аплікатурні принципи Ф. Шопена, що належать до «природного» аплікатурного напрямку піанізму, який враховує дзеркальну симетрію побудови пальців обох рук людини. Однак автор не приділяє уваги внеску М. Мошковського у розвиток цієї сфери фортепіанного виконавства й педагогіки.

Мета статті – визначити місце й роль аплікатурної реформи М. Мошковського, викладеної в його збірках «Школа подвійних нот» ор. 64 і «Книга про гами», у розвитку фортепіанного виконавства XX століття.

Методологія дослідження. Робота ґрунтується на поєднанні таких наукових методів: жанрово-стилістичного – для виявлення структурних особливостей аплікатурних принципів, викладених у зазначених збірках М. Мошковського; музично-історичного – для реконструкції історичної картини розвитку піаністичного мистецтва і педагогіки другої половини XIX – початку XX століть; інтерпретологічного – для виконавського аналізу збірників, що розглядаються, розкриття технічних та художніх механізмів, які зумовлюють практичну цінність творів для сучасного навчального процесу. Системний підхід дозволяє здійснити комплексну оцінку збірок «Школа подвійних нот» ор. 64 та «Книга про гами» М. Мошковського як феномена, що на основі інструктивних завдань переслідує високі художні цілі.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Оскільки досконале володіння інструментом є однією з головних умов професійної діяльності музиканта-виконавця, цілком зрозумілим

є зацікавлення усіх представників виконавських професій методикою викладання вправ, гам та етюдів на будь-якому інструменті. Фортепіано як «найінтелектуальніший» (Г. Нейгауз) зі всіх вимагає специфічного підбору аплікатури для фактурних побудов різних стилєвих напрямів. Тому історія фортепіанної педагогіки представлена цілим масивом методичних розробок, що належать видатним музикантам минулого, які намагалися допомогти молодому поколінню своєї епохи опанувати власні твори або доробок своїх сучасників. Однією з перших таких робіт став «Метод пальцевої гри» Ж.-Ф. Рамо (1724), який видатний композитор викладав у передмовях до своїх клавірних творів. Важливого значення французький музикант надавав правильному вибору аплікатури. Як справжній новатор своєї епохи, Ж.-Ф. Рамо ще на клавесині започаткував п'ятипальцеві вправи на білих клавішах, а також домагався «зрівняння всіх пальців і широкого вживання у підкладенні першого пальця» (цит. за: Кашкадамова, 1998: 90).

Через більш ніж 120 років трактування цього принципу аплікатури було докорінно змінено Ф. Шопеном на «природний» розподіл пальців за допомогою всім відомої «шопенівської» постановки руки. Хоча «*Projet de méthode*» не був закінчений Ф. Шопеном на момент його смерті в 1849 році, проте він був революційним у багатьох відношеннях (див. Verbalis, 2012). Своєю «природною» постановкою руки польський геній наголосив на надзвичайній зручності топографічної симетрії розташування пальців рук і її застосування на клавіатурі фортепіано, що суттєво вплинуло на подальше формування й розвиток нового напрямку фортепіанної педагогіки.

Відзначимо, що «природна» аплікатура Ф. Шопена була заснована на принципах аплікатурних рішень для піаністів, що були започатковані монументальним трактатом Й. Гуммеля (Hummel, 1828), опублікованим у Відні. Ця ґрунтовна теоретична праця стала значним внеском у сферу фортепіанної педагогіки й виконавства, що продовжив традиції В. А. Моцарта й М. Клементі. Й. Гуммель узагальнив власні інноваційні піаністичні прийоми, які значно розширювали ігрові можливості виконавця, адже у фактурі його фортепіанних творів було

закладено майже всі типи техніки, що згодом сприяли розквіту фортепіанної музики.

Розуміння шопенівського стилю й змісту музики багато в чому залежить від розуміння музики Й. Гуммеля й особливостей його піаністичних прийомів, оскільки Ф. Шопен зазнав суттєвого впливу свого видатного попередника. У своїй педагогічній роботі польський музикант надавав великого значення творам Й. Гуммеля і вважав їх, як і твори Й. С. Баха, основою навчання фортепіанної гри та постійно використовував їх у заняттях з учнями (Чернявська, 2015: 66).

Отже, «природна» організація аплікатури піаніста підкоряється симетрії, що стає основою просторової організації фортепіанної фактури багатьох фортепіанних творів, побудованих на цьому піаністичному принципі. У дослідженні «природного топографічного підходу до піанізму» Дж. Вербаліса, разом із вкладом Ф. Шопена в розвиток аплікатури, розглядаються наслідки його піаністичної моделі для подальшого розвитку фортепіанної музики, а також вплив унікальних відкриттів інших музикантів, пов'язаний із симетрією як основою піанізму. Принципи аплікатури, засновані на топографічній симетрії, на думку автора, є найефективнішими для розвитку виконавської техніки піаніста (Verbalis, 2012).

Різні піаністичні прийоми, що пов'язані з рухом у просторі клавіатури, неможливі без доцільного використання аплікатури. У цьому сенсі симетричний принцип добору аплікатури, запропонований Ф. Шопеном, є дуже важливим як для успішного виконання одноголосних ліній кожної руки, так і при використанні прийомів, оснований на паралельному русі подвійних нот. Інструктивна збірка М. Мошковського «Школа подвійних нот» ор. 64 є природним продовженням започаткованого Ф. Шопеном принципу симетрії аплікатури, отже, її вивчення є актуальним в контексті сучасної виконавської практики.

Етюди М. Мошковського, зокрема цикл ор. 64, репрезентують унікальний синтез дидактичних завдань з естетично завершеними композиторськими ідеями, що сприяє одночасному розвитку як технічної віртуозності, так і художнього сприйняття піаніста. Педагогічна

унікальність ор. 64 вбачається насамперед в тому, що, на відміну від емоційно насичених етюдів Ф. Шопена, які сприймаються як вершина піаністичної складності й еталон художньої досконалості, твори М. Мошковського орієнтовані на системний підхід до технічного розвитку піаніста. Як зазначає Б. Ассенов, останні «потрібно розуміти як музичний вираз смаків богеми в елегантному стилі і жарту, що представляє естетичний ідеал свого часу. У цьому сенсі М. Мошковський ... був неперевершеним, і його віртуозні твори є всесвітнім культурним надбанням» (Assenov, 2009: 104).

Здібність до музичного відображення естетики свого часу, що поєднує віртуозність і стиль епохи, робить ці твори оптимальними для використання в навчальному процесі, оскільки вони вимагають опанування різноманітних базових технічних навичок, інтегрованих із музичною виразністю через тонкі динамічні градації, точне фразування та вивірений баланс фактурних шарів, а також забезпечують поступовий перехід від інструктивних творів до більш складних у плані художнього навантаження.

У циклі «Школа подвійних нот» ор. 64, опублікованому 1901 року паризьким видавництвом «*Enoch*», М. Мошковський втілює результати систематизації свого педагогічного досвіду. Присвята Луї Дімеру – піаністу та педагогу Паризької консерваторії – підкреслює академічну спрямованість збірки. Її структура базується на принципі прогресивної складності: усі твори зосереджені на подоланні технічних труднощів гри подвійними нотами. Чотири масштабні етюди інтегрують ці задачі в художньо завершений формі, з чіткими вказівками темпу, артикуляції, динаміки та апікатури.

Переклади іспанською, португальською та італійською мовами свідчать про піаністичну ефективність і міжнародне визнання твору. Отже, розгляд ор. 64 вимагає подолання стереотипного сприйняття його як збірки інструктивних творів, що мають «другорядне» значення. Етюди ор. 64 М. Мошковського репрезентують перехідний етап між дидактичними етюдами К. Черні та художніми етюдами початку ХХ століття. Їхня актуальність для сучасної виконавської практики

полягає в здатності забезпечити піаністичний розвиток того, хто вдосконалює свою виконавську майстерність, без компромісів щодо художньої цілісності виконання.

У передмові до збірки «Школа подвійних нот» ор. 64 М. Мошковський наголошує на структурній лакуні у фортепіанній педагогіці, пов'язаній з відсутністю систематизованих методів опанування гри подвійними нотами. Композитор вважає, що навик гри подвійних нот має велике значення в контексті опанування фортепіанної віртуозності. Детальне вивчення цього виду техніки незамінне для тих, хто прагне досягти вершин віртуозного виконання творів різних стилів – від музики Й. С. Баха до композицій Ф. Ліста, Й. Брамса та К. Сен-Санса. Подолання труднощів такого рівня вимагає залучення спеціалізованих навчальних матеріалів.

Привертає увагу також галантне звернення автора до свого майбутнього учня-піаніста, яке висвітлює його педагогічну мету: «...якщо у вас немає можливості знайти підходящу аплікатуру і ви не навчилися достатньо володіти руками за допомогою попередніх вправ, <...> нам здається корисним об'єднати в колекцію вправ і етюдів все, з чого може складатися гра подвійних нот, і у такий спосіб написати опус, який певною мірою доповнює всі інші фортепіанні школи» (Moszkowski, 1901: 3). Ця авторська позиція ґрунтується на спостереженні, що наявні школи фортепіанної техніки не задовольняють потребу в цілеспрямованій розробці техніки подвійних нот, яка набула значної популярності у музиці XIX століття. М. Мошковський наполягає на «заповненні лакун», яка виникла у фортепіанному виконавстві, й пропонує для цього власні настанови та музичні твори.

Цикл Етюдів ор. 64 побудований за принципом поступового ускладнення. Частина I, «Школа подвійних нот», є теоретичним обґрунтуванням аплікатурних принципів, на основі яких пропонуються базові вправи. Цей розділ збірки був запланований М. Мошковським як систематизований посібник для опанування техніки подвійних нот в певній послідовності: паралельні терції, сексти та кварта, хроматичні гами в секунду, терцію, кварту, квінту та сексту.

М. Мошковський розпочинає з вправ у терцію, пропонуючи всі гами в мажорі, натуральному та гармонічному мінорі. Наступним етапом стають гами в сексту й кварту (мажор, натуральний мінор та гармонічний мінор). Завершують перший розділ хроматичні гами в секунду, терцію, кварту, квінту та сексту. Зауважимо, що гами в секунду та кварту в лівій руці відсутні. Автор пояснює це тим, що в музичній літературі подібні приклади не застосовуються: «Можливість хроматичних гам у кварту для лівої руки була б допустимою, але ми не знаємо жодних прикладів. Тому ми відмовилися від надання деталей...» (Moszkowski, 1901: 35). Цей підхід демонструє прагматичну орієнтацію М. Мошковського: він концентрується на технічних моделях, які мають пряме застосування у виконавській практиці, уникаючи абстрактних вправ без музичного контексту.

М. Мошковський демонструє принципи аплікатури, основані на дзеркальній симетрії, запроваджуючи уніфіковані аплікатурні позиції для паралельних тональностей. Їх виконавська реалізація базується на дзеркальній симетрії рухів – одна рука починає з тоніки, друга – з третього щабля. Ідентична аплікатура для обох рук спрощує й прискорює запам'ятовування тексту. Винятки з цього правила детально описані в коментарях, що підкреслює індивідуалізований підхід до складних тональностей. Зауважимо: аплікатурна політика М. Мошковського має прямі паралелі з редакцією «*Gradus ad Parnassum*» М. Клементі, виконаною К. Таузігом, де аналогічно використовується систематизація аплікатурних моделей. Так, хроматичні послідовності в терцію, квінту або сексту побудовані згідно з принципом діатонічної основи, де кожен крок ґрунтується на взаємодії двох сусідніх щаблів. Це забезпечує технічну стабільність і комфортність виконання за рахунок логіки рухів, зручність звуковидобування через передбачувані аплікатурні переходи.

Як педагог, М. Мошковський наголошував на необхідності відпрацьовування плавного *legato* та ергономічної аплікатури, що іноді суперечило традиційним підходам. Його методика передбачала відмову від жорстких стандартів на користь індивідуальних анатомічних

особливостей виконавця. Але при цьому мав зберігатися пріоритет музичної логіки та принцип поступового ускладнення завдань і «навантаження» на піаніста – від ізольованих вправ до художньо виразних етюдів. Таким чином, Частина I ор. 64 репрезентує інноваційний синтез технічної систематизації та практичної доцільності в межах тональної системи фортепіано. Відмова від «непрактичних» вправ для лівої руки, акцент на дзеркальній симетрії та інтеграція хроматичних послідовностей свідчать про глибоке розуміння М. Мошковським природи фортепіанного виконавства та анатомії рук. Тому цей розділ можна розглядати як інструктивний місток між класичною школою (М. Клементі, К. Черні) та сучасними підходами до технічної підготовки піаністів (XX століття).

Частина II, «Збірник вправ», орієнтована на автономне опанування техніки гри подвійними нотами в різних тональностях і модуляціях. Її структура складається із серії спеціальних музичних фрагментів інструктивного плану, де запроваджено подвійні ноти в різних фактурних побудовах. Цей розділ призначений для самостійного вивчення подвійних нот у різних тональностях та модуляційних переходах.

Частина містить спеціалізовані вправи з детальними коментарями щодо виконання, як, наприклад, № 9 – послідовне застосування *legato* та *staccato* для розвитку розтяжки пальців і точності стрибків. Починаючи від розділу B, пропонуються вправи без модуляцій, які можна виконувати в будь-якій тональності; деякі вправи можливо транспонувати лише маючи дуже великі руки. Від букви C – вправи для вивчення лише у вказаній тональності. Мотиви багатьох вправ із цього розділу корелюють з уривками з відомих музичних творів, що продовжує відому романтичну традицію, започатковану С. Тальбергом у його збірці «Мистецтво співу, застосоване до фортепіано» (Чернявська, 2003).

Важливо відзначити, що багато вправ другої частини включають інтертекстуальні елементи, пов'язані з відомими творами. Так, у № 2 М. Мошковський поєднує хроматичні низхідні інтервали в лівій руці з плавними кварто-квінтовими ходами у правій, майже ідентичні

епізоду Етюд Ф. Шопена № 3 з ор.10. М. Мошковський пропонує ту ж саму аплікатуру, що й Ф. Шопен, але другий такт видозмінений та приводить знову до початкового ходу; останнє дає змогу напружувати пальцеву техніку, розтяжку та прийоми *legato*. Таким чином, хроматичні пасажі в лівій руці та кварто-квінтови ходи в правій відтворюють фактурні побудови етюд Ф. Шопена, але з відмінностями, які трансформують технічне завдання в циклічну вправу для відпрацювання певного артикуляційного прийому.

Те ж стосується і вправи № 7, яка базується на матеріалі однієї з варіацій Й. Брамса на тему Капрису *a-moll* Н. Паганіні. Усім відомий рівень складності цього твору, тому буде доречним скористатися допомогою М. Мошковського, що демонструє «перетворення» віртуозних прийомів у більш зручний інструктивний формат. Вправа № 13 відсилає до епізоду з Першого концерту Ф. Шопена, акцентуючи увагу на синхронізації рухів у складних метроритмічних структурах. Завершує розділ вправа № 17, яка побудована на мотиві Токати ор. 7 Р. Шумана, що спрямована на відпрацювання піаністом артикуляційної чіткості. Наведені приклади ілюструють принцип аплікатурної стратегії М. Мошковського: поєднання технічних завдань з їхнім художнім контекстом, що підвищує мотивацію учнів, викликаючи миттєві асоціації з репертуарними творами.

Таким чином, у Частині II ор. 64 М. Мошковський демонструє модель навчання, яка поєднує циклічне повторення для закріплення рухових алгоритмів, поетапне ускладнення – від ізольованих технічних елементів до розгорнутих музичних структур – та зв'язок технічних вправ з відомими репертуарними творами. Застосування фрагментів творів Ф. Шопена, Й. Брамса та Р. Шумана не лише підвищує ефективність занять, але й готує виконавця до подальшої інтерпретаційної діяльності.

Частина III, Чотири етюди, – це твори, націлені на художньо-технічну інтеграцію, коли дидактичні вправи перетворюються на завершені композиції, де технічні завдання поєднуються з вимогами художньої виразності. М. Мошковський підкреслює, що частина

розрахована на просунутий рівень виконавця, який уже опанував гамоподібні структури та арпеджіо, може оперувати динамічними градаціями, вільно використовувати всі навички для відтворення музичного образу.

Кожен із чотирьох етюдів репрезентує унікальний комплекс виконавських завдань. Наприклад, Етюд №1 орієнтований на опанування *staccato* у подвійних інтервалах. Основна його складність полягає в синхронізації артикуляційних штрихів у обох руках при збереженні динаміки *piano*. Етюд № 2 відзначений багат шаровою фактурою з домінуванням терцієвих інтервалів у правій руці, яка вимагає точного балансу між мелодією та фоновим гармонічним супроводом. Етюд № 3 акцентує увагу на подоланні широких інтервалів у правій руці, що потребує розвиненої розтяжки м'язів долоні та координації під час зміни позицій. В Етюді № 4 щільна фактура з подвійними нотами в обох руках, з масштабним звуковим охопленням, доповнена гучною динамікою та вказівкою *appassionato*, що висуває серйозні вимоги до фізичної витримки піаніста.

Цикл реалізує багатосторонній підхід до технічного розвитку. З одного боку, досягається автоматизм рухових позицій через повторення, що сприяє формуванню м'язової пам'яті, з другого – відбувається розвиток тембрової чутливості через контроль динамічних нюансів та багатofункціональність фактурних нашарувань (фразування в Етюді № 2, контрастні зіставлення в Етюді № 4).

Таким чином, Етюди ор. 64 синтезують класичну та романтичну стилістику, що відбивається як в систематизації піаністичних навичок, успадкованих від М. Клементі та К. Черні, так і в застосуванні художніх елементів-носіїв драматургічної контрастності, емоційної експресії, властивих творчості Ф. Шопена та Р. Шумана. Тому можна констатувати, що Частина III циклу ор. 64 виконує роль кульмінаційної ланки в педагогічній системі М. Мошковського, коли технічні завдання сягають художнього рівня. Цінність Етюдів ор. 64 полягає у можливості їх універсального застосування – у навчанні виконавців

різних рівнів завдяки досконалому поєднанню інструктивних завдань з художніми, які висуває естетика пізнього Романтизму.

У 1904 році М. Мошковський узагальнив свої аплікатурні принципи у збірнику «Книга про гами» (Moszkowski, 1904), де надав їм належне обґрунтування. Він вважав, що ця праця життєво необхідна піаністові, оскільки без доцільного вибору аплікатури неможливо грати. Такого висновку музикант дійшов, спираючись на свою багаторічну виконавську, педагогічну та редакторську діяльність. Саме редагування музичних творів остаточно переконало М. Мошковського оприлюднити свої аплікатурні принципи і донести їх значущість до музикантів. У вступі до «Книги про гами» він написав: «Я видав книгу моїх власних гам, у яких змінено багато традиційних принципів аплікатури. Грайте їх спочатку повільно, дуже повільно, і лише тоді, коли вони будуть в руках цілком беззаперечно, грайте їх швидко, набуваючи стрімкості та легкості» (там само).

Працюючи над редакцією нотних видань, музикант витрачав багато зусиль саме на аплікатуру, намагаючись зробити процес виконання якнайзручнішим. Результатом його роботи стала двотомна хрестоматія «Антологія німецької фортепіанної музики» (Moszkowski, 1914), закінчена у 1905 та видана у 1914 році. Ця праця стала своєрідним «майданчиком» для випробувань аплікатури, яку музикант також апробовував зі своїми учнями в класі. Таким чином, система аплікатури М. Мошковського стала результатом «різновекторного обміну результатами творчого – композиторського, виконавського – та педагогічного досвіду» (Ivanova, Chernyavska, & Pupina, 2020: 258).

Важливість раціонального вибору аплікатури М. Мошковський часто демонстрував на «кумедних» прикладах. Свідоме ускладнення аплікатури, як зазначають учні композитора, стало інструментом для подолання фізіологічних обмежень і досягнення технічної свободи. Наприклад, Гарольд Генрі згадував, що вчитель часто фокусував увагу на доцільності використання правильної аплікатури як запоруки успіху, порівнюючи її з нераціональною аплікатурою. Ця практика ґрунтувалася на ідеї штучного ускладнення та подальшого

полегшення у процесі гри: «Мошковський приділяв найбільшу увагу пальцям. Він постійно вигадував дивну, незграбну і майже неможливу аплікатуру для складних уривків, вважаючи, що повернення до логічної, розумної аплікатури було б значним полегшенням. Одну річ, яку він змушував робити усіх своїх учнів, – це практикувати всі гамми з *C-dur*’ною аплікатурою» (цит. за: Assenov, 2009: 57). Обов’язкове виконання всіх гам з *C-dur*’ною аплікатурою мало на меті уніфікацію рухової організації, формування м’язової пам’яті незалежно від тональності.

Працюючи редактором і педагогом, М. Мошковський дуже добре усвідомлював необхідність диференційованого підходу до вибору аплікатури та її зв’язку з історичною епохою, стилістикою й можливостями інструмента. Так, система розвитку піаністичної техніки на початку XIX століття ґрунтувалася на принципах, спрямованих на формування пальцевої незалежності, сили та рівномірності. Ключовим елементом була п’ятипальцева позиція – послідовність, що вимагала тривалого відпрацювання на білих клавішах. Норми аплікатури, вироблені в етюдах К. Черні, М. Клементі та Й. Крамера, передбачали пріоритет першого–третього пальців як найбільш міцних. Також обмежувалося використання першого та п’ятого пальців на чорних клавішах та послідовне застосування одного і то ж пальця. Така модель була орієнтована на фіксоване положення кисті («статична техніка», за К. Мартінсеном (Martienssen, 1930)) та підкладання першого пальця. З появою романтичного напрямку в музиці, у творах Ф. Шопена, Ф. Ліста та інших митців виникла необхідність зміни технічних підходів, що привело до формування нового типу інструктивних творів, адаптованих до романтичних художніх вимог.

М. Мошковський синтезував класичний та романтичний напрями, на основі цього синтезу він узагальнив принципи дзеркально-симетричної аплікатури, що ґрунтувалися на анатомічній раціональності, а саме – використанні четвертого пальця на чорних клавішах для оптимізації руху першого пальця. Піаніст також наполягав на тональній парності, виконанні гам з однаковою кількістю ключових

знаків у дзеркальній аплікатурі. Для більшої зручності ним був запропонований принцип ергономічної симетрії – початок гам у різних руках від тоніки і третього щабля з подібною аплікатурою для ідентичності рухів. Такий підхід, на відміну від жорстких стандартів попередників, урахував індивідуальні анатомічні особливості виконавця. Свої педагогічні стратегії М. Мошковський реалізовував у власній виконавській діяльності та роботі з учнями. Серед інших ключових принципів педагогіки видатного піаніста відмітимо важливість виконання творів напам'ять для розвитку слухового та моторного видів пам'яті, а також створення дидактичних аранжувань для учнів різних рівнів, які він іноді публікував в журналі «*The Etude*» (1918–1922).

Висновки.

Попри обмежене використання збірок «Школа подвійних нот» ор. 64 та «Книга про гами» М. Мошковського у сучасній піаністичній практиці, їхній дидактичний і художній потенціал залишається невичерпним. Цінність цих видань полягає в балансі техніки та музики як уособлення взаємодії віртуозних завдань у художньому творі. Гнучкість аплікатурних рішень, яку пропонує М. Мошковський, є прикладом індивідуального творчого підходу та історичної спадковості, що уособлює зв'язок між класичною школою та постромантичним напрямом.

«Школа подвійних нот» ор. 64 репрезентує систематизований метод розвитку піаністичної техніки. Твори цього циклу є не лише інструктивними вправами, але й художніми зразками, які включають характерні для пізньоромантичної стилістики інтонаційно-ритмічні звороти, фактурну багатшаровість, динамічні градації, покликані навчити піаніста контролювати артикуляцію і тембр звуку.

Головним принципом побудови ор. 64 стала поетапність навчання, коли виконавець має покроково долати технічні незручності в роботі з художнім твором. Це дозволяє уникнути механістичного ремісницького виконання, попередньо визначивши всю стратегію піаністичних рухів за допомогою доцільної аплікатури. Таким чином, ор. 64 репрезентує перехід від класичних інструктивних принципів

К. Черні до художньо-дидактичних моделей ХХ століття. Творчий доробок музиканта в галузі інструктивного фортепіанного репертуару постає як системоутворювальний елемент у розвитку європейської піаністичної школи кінця ХІХ – початку ХХ століть.

На відміну від етюдів Ф. Шопена, де техніка підпорядкована високохудожньому змісту, у творах і вправах М. Мошковського спостерігаємо баланс між необхідністю відпрацювання конкретних навичок та питаннями змісту, драматургії твору, його темброво-фактурного забарвлення тощо. Такий підхід надає можливість інтеграції ор. 64 в сучасні навчальні програми як інструмента для комплексного розвитку техніки та художніх здібностей піаніста. Етюди М. Мошковського, представлені у Частині ІІІ ор. 64, здійснюють зв'язок між віртуозною й музично-виразною сторонами музики, репрезентуючи унікальний синтез технічного раціоналізму та художньої виразності. Складність Етюдів полягає не лише у фактурній щільності, а й у необхідності синхронізації рухливих пасажів, точності влучання у стрибках, контролю швидкості, досягнення блискучого звучання через динамічну диференціацію (від *pp* до *ff*), фізичної витривалості. Корисність цих творів також полягає в розвитку слухового контролю, свідомого сприйняття виконавцем темброво-динамічних нюансів як інструмента художньої виразності.

Основні аплікатурні стратегії, викладені М. Мошковським у «Книзі про гами», узагальнюють принципи дзеркальної симетрії, спираючись на природу й анатомію людини. Їхніми головними позиціями є: застосування четвертого пальця на чорних клавішах, принцип тональної парності, знаходження подібних аплікатурних послідовностей у різних тональностях тощо. М. Мошковський зіграв у історії музики унікальну роль як видатний діяч, реформатор, і цей внесок у фортепіанне мистецтво й педагогіку має бути відповідно оцінений. Подолання стереотипного сприйняття творчості видатного польського музиканта дозволить інтегрувати його принципи в сучасні навчальні програми, збагативши їх інноваційними підходами до технічного та художнього розвитку піаністів.

Перспективою дослідження могло б стати зосередження на порівняльному аналізі аплікатурних принципів М. Мошковського із сучасними підходами до виконавської практики та його впливи на формування технічних стандартів ХХ–ХХІ століть.

ЛІТЕРАТУРА

- Кашкадамова, Н. (2006). *Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя*. (Підручник). Тернопіль: Астон.
- Козир, С. (2008). *Етюд та його вплив на фортепіанну музику ХІХ століття*. (Магістерська робота). ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Міц, О. (2018). Педагогічна система розвитку фортепіанної техніки у творчості М. Мошковського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 52, 119–131.
- Міц, О. (2021). *Творчість М. Мошковського в контексті фортепіанного мистецтва другої половини ХІХ – початку ХХ століття*. (Дис. канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Чернявська, М. (2003). «Мистецтво співу, застосоване до фортепіано» Зігмунда Тальберга. *Культура України*, 11, 86–95.
- Чернявська, М. (2020). Інструктивний репертуар в програмах студентів кафедри спеціального фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 57, 297–308.
- Чернявська, М. (2015). *Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури*. (Навчальний посібник). Харків: Смугаста типографія.
- Assenov, B. (2009). *Moritz Moszkowski – eine Werkmonographie*. (Zur Erlangung des akademischen Grades Doktor der Philosophie). Der Fakultät I – Geisteswissenschaftender Technischen Universität Berlin. Berlin.
- Banovwetz, J. (2021). *The Performing Pianist's Guide to Fingering*. Indiana University Press.
- Hummel, J. N. (1828). *Ausführliche theoretisch–practische Anweisung zum Piano–Forte–Spiel, vom ersten Elementar–Unterricht an bis zur vollkommensten Ausbildung*. (2-te Aufl.). Wien: Tobias Haslinger. https://imslp.org/wiki/File:PMLP214298-Hummel_-_Anweisung.pdf

- Hodos, G. (2004). *Transcriptions, Paraphrases, and Arrangements: The Compositional Art of Moritz Moszkowski*. (PD. diss.). City University. New York, USA.
- Ivanova, I., Chernyavska, M., & Pupina, O. (2020). Didactic Potential of Instructive Etude and its Explication in the Process of Professional Development of a Pianist. *Journal of History Culture and Art Research*. № 9(3), 257–266. <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2742>
- Luedtke, W. (1975). *Notes, thoughts, and fragments about Morits Moszkovski and some of his music*, An informal monograph. New York: Typed Manuscript.
- Martienssen, K. (1930). *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*. Leipzig: Breitkopf & Härtel Verlag.
- Moszkowski, M. (1914). *Anthology of German Piano Music*. Vols. 1, 2. Boston: Oliver Ditson Company, [https://imslp.org/wiki/Anthology_of_German_Piano_Music_\(Moszkowski%2C_Moritz\)](https://imslp.org/wiki/Anthology_of_German_Piano_Music_(Moszkowski%2C_Moritz))
- Moszkowski, M. (1904). *Le Livre des Gammes pour piano*. 1re, 2e Partie. Les Gammes en notes simples. Paris: Enoch & Editeurs de Musique. <https://polona.pl/item/le-livre-des-gammes-pour-piano-1-partie-les-gammes-en-notes-simples,NzEzNTM1MDE/6/#info:metadata>.
- Moszkowski, Moritz (1901). *School of Double Notes, op. 64*. Parts1–3. Nouvelle Édition (revue et augmentée). Paris: Enoch & C° Editeurs. https://imslp.org/wiki/File:PMLP16621-MMoszkowski_School_of_Double_Notes,_Op._64_parts1-3_newedition.pdf
- Nellåker, Eric & Lu Xingye (n.d.). *Optimal piano fingering for simple melodies*. (Degree Project in Computer Science, First Cycle, DD143X). School of Computer Science and Communications. Royal Institute of Technology. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:768564/FULLTEXT01.pdf>
- «The Etude» Magazine (1918–1922). Published by Theodore Presser. Cover Images https://etudemagazine.com/gallery/Etude_Covers/?g2_page=4
- Verbalis, Jon (2012). *Natural fingering: a topographical approach to pianism*. Oxford, England; New York, NY: Oxford University Press.

REFERENCES

- Assenov, B. (2009). *Moritz Moszkowski – eine Werkmonographie [Moritz Moszkowski – a monograph]*. (PhD diss.). Der Fakultät I – Geisteswissenschaftender Technischen Universität Berlin [Faculty I – Humanities, Technical University of Berlin]. Berlin [in German].

- Banovwetz, J. (2021). *The Performing Pianist's Guide to Fingering*. Indiana University Press [in English].
- Chernyavska, M. (2020). Instructional repertoire in the programs of students of the Department of Special Piano of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 57, 297–308 [in Ukrainian].
- Chernyavska, M. (2003). «Mystery in Speech, Set to the Piano» by Sigismund Thalberg. *Culture of Ukraine*, 11, 86–95 [in Ukrainian].
- Chernyavska, M. (2015). *Pianism of the Beethoven Era. Formation of Piano Texture*. (A Textbook). Kharkiv: Smuhasta typografiia [in Ukrainian].
- Hummel, J. N. (1828). *Ausföhrliche theoretisch–practische Anweisung zum Piano–Forte–Spiel, vom ersten Elementar–Unterricht an bis zur vollkommensten Ausbildung*. (2-te Aufl.) [*Detailed theoretical and practical instructions for piano forte playing, from the first elementary lessons to the most advanced training*. (2nd ed.)]. Wien: Tobias Haslinger. https://imslp.org/wiki/File:PMLP_214298-Hummel_-_Anweisung.pdf [in German].
- Hodos, G. (2004). *Transcriptions, Paraphrases, and Arrangements: The Compositional Art of Moritz Moszkowski*. (PD. diss.). City University. New York, USA [in English].
- Ivanova, I., Chernyavska, M., & Pupina, O. (2020). Didactic Potential of Instructive Etude and its Explication in the Process of Professional Development of a Pianist. *Journal of History Culture and Art Research*. № 9(3), 257–266. <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2742> [in English].
- Kashkadamova, N. (2006). *The history of the piano art of the 19th century* (Textbook). Ternopil: Aston [in Ukrainian].
- Kozyr, S. (2008). *Etude and its playing on piano music of the 19th century*. (Master's thesis). I. P. Kotlyarevsky Kharkiv State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Luedtke, W. (1975). *Notes, thoughts, and fragments about Morits Moszkovski and some of his music*, An informal monograph. New York: Typed Manuskript [in English].
- Martienssen, K. (1930). *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens* [*The individual piano technique based on the creative will to sound*]. Leipzig: Breitkopf & Härtel Verlag [in German].
- Mits, O. (2018). Pedagogical system for the development of piano technique from the creativity of M. Moszkowski. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of Education*, 52, 119–131 [in Ukrainian].

- Mits, O. (2021). *The creativity by M. Moszkowski in the context of the piano art of the other half of the 19th century – early 20th century*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Moszkowski, M. (1914). *Anthology of German Piano Music*. Vols. 1, 2. Boston: Oliver Ditson Company, [https://imslp.org/wiki/Anthology_of_German_Piano_Music_\(Moszkowski%2C_Moritz\)](https://imslp.org/wiki/Anthology_of_German_Piano_Music_(Moszkowski%2C_Moritz)) [in English].
- Moszkowski, M. (1904). *Le Livre des Gammes pour piano*. 1re, 2e Partie. Les Gammes en notes simples [*The Book of Piano Scales*. Parts 1 and 2. Single-Note Scales]. Paris: Enoch & Editeurs de Musique. <https://polona.pl/item/le-livre-des-gammes-pour-piano-1-partie-les-gammes-en-notes-simples,NzEzNTM1MDE/6/#info:metadata> [in French].
- Moszkowski, Moritz (1901). *School of Double Notes, op. 64*. Parts 1–3. Nouvelle Édition (revue et augmentée). Paris: Enoch & C^o Editeurs. https://imslp.org/wiki/File:PMLP16621-MMoszkowski_School_of_Double_Notes,_Op._64_parts1-3_newedition.pdf [in English].
- Nellåker, Eric & Lu Xingye (n.d.). *Optimal piano fingering for simple melodies*. (Degree Project in Computer Science, First Cycle, DD143X). School of Computer Science and Communications. Royal Institute of Technology. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:768564/FULLTEXT01.pdf> [in English].
- «The Etude» Magazine (1918–1922). Published by Theodore Presser. Cover Images https://etudemagazine.com/gallery/Etude_Covers/?g2_page=4 [in English].
- Verbalis, Jon (2012). *Natural fingering: a topographical approach to pianism*. Oxford, England; New York, NY: Oxford University Press [in English].

Marianna Chernyavska

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD, full Professor, Vice-Rector for Research,
Professor at the Special piano Department
e-mail: pianokisa@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-8379-5536

Oksana Mits

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD, Associate Professor,
the Department of Chamber Ensemble
e-mail: ksenamits@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-3619-9635

M. Moshkovsky's fingering reform and its significance for the piano art of the 20th century

Statement of the problem. The article is devoted to the interpretation of M. Moszkowski's keyboard fingering reform, which reflected his performance, pedagogical, and editorial activities. The fingering principles developed by the Polish musician are analyzed using the material from the not well known piano publications "School of Double Notes", op. 64 (1900), and "Book of Scales" (1904).

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the article is to determine the significance of M. Moszkowski's fingering reform, as presented in his collections "School of Double Notes", op. 64, and "Book of Scales", and its role in the development of 20th-century piano performance. The fingering principles by M. Moszkowski are analyzed on the basis of his insufficiently studied works, which determines the scientific novelty of the research. The study is based on the combination of the following scientific methods: the genre and stylistic analysis – to identify the structural features of the keyboard fingering principles presented in the mentioned collections by M. Moszkowski; the music-historical method – to reconstruct the historical context of the development of piano art and pedagogy in the second half of the 19th and early 20th centuries; and the interpretive method, which is essential for performance analysis of the mentioned collections and for revealing the technical and artistic mechanisms that define the practical value of these works for contemporary music education.

Research results. "School of Double Notes", op. 64, represents a systematic method for developing piano technique. The pieces in this cycle are not only instructional exercises but also artistic works that incorporate intonational and rhythmic phrases, multi-layered textures, and dynamic gradations – features typical of late-Romantic stylistics – all aimed at teaching the pianist to control articulation and tone color. The primary principle of op. 64 is step-by-step instruction, where the performer must overcome all technical difficulties. This approach helps avoid mechanical, craft-like performance by predefining the entire strategy of pianistic movement through appropriate and reasonable fingering. Thus, op. 64 is a transition from the classical instructional principles of C. Czerny to the artistic-didactic models of the 20th century. Moszkowski's contribution to the instructional piano repertoire constitutes a system-forming element in the development of the European piano school at the turn of the 19th and 20th centuries. The main keyboard fingering strategies presented by M. Moszkowski in "Book of Scales" summarize the principles of mirror symmetry as fundamental, grounded in human nature and anatomy. Key aspects

include the use of the fourth finger on black keys, the principle of tonal pairing, and the identification of similar fingering patterns across different keys, etc.

Conclusion. *M. Moszkowski played a unique role in history as an outstanding musical figure whose contribution to piano art and pedagogy should be assessed accordingly. Overcoming the stereotypical perception of his work will allow for the integration of his principles into modern educational programs, enriching them with innovative approaches to the technical and artistic development of pianists.*

Keywords: *piano; keyboard fingering; solo and ensemble performance; virtuosity; texture; principle of mirror symmetry; instructional and artistic repertoire; composer; performer.*

Стаття надійшла до редакції 14 лютого 2025 року